



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file - Votre référence*

*Our file - Notre référence*

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

**ESTUDIO DE LOS PROCEDIMIENTOS**  
**NARRATIVOS**  
**EN LOS CUENTOS**  
**DE**  
**CARME RIERA**

**María Belén GARCÍA ROMERO # 061349**

**Tesis de Maestría (Español)**

**Director Prof. NIGEL DENNIS**

**Depto. de Lenguas y Literaturas Modernas**

**Universidad de Ottawa**

**Mayo, 1995**



**María Belen García Romero, Ottawa, Ontario, 1995**



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file    Votre référence*

*Our file    Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-07795-0

Canada

Nom

*Dissertation Abstracts International* est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.



SUJET

CODE DE SUJET

## Catégories par sujets

### HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

#### COMMUNICATIONS ET LES ARTS

|                           |      |
|---------------------------|------|
| Architecture              | 0729 |
| Beaux-arts                | 0357 |
| Bibliothéconomie          | 0399 |
| Cinéma                    | 0900 |
| Communication verbale     | 0459 |
| Communications            | 0708 |
| Danse                     | 0378 |
| Histoire de l'art         | 0377 |
| Journalisme               | 0391 |
| Musique                   | 0413 |
| Sciences de l'information | 0723 |
| Théâtre                   | 0465 |

#### ÉDUCATION

|                                        |      |
|----------------------------------------|------|
| Généralités                            | 515  |
| Administration                         | 0514 |
| Art                                    | 0273 |
| Collèges communautaires                | 0275 |
| Commerce                               | 0688 |
| Économie domestique                    | 0278 |
| Éducation permanente                   | 0516 |
| Éducation préscolaire                  | 0518 |
| Éducation sanitaire                    | 0680 |
| Enseignement agricole                  | 0517 |
| Enseignement bilingue et multiculturel | 0282 |
| Enseignement industriel                | 0521 |
| Enseignement primaire                  | 0524 |
| Enseignement professionnel             | 0747 |
| Enseignement religieux                 | 0527 |
| Enseignement secondaire                | 0533 |
| Enseignement spécial                   | 0529 |
| Enseignement supérieur                 | 0745 |
| Évaluation                             | 0288 |
| Finances                               | 0277 |
| Formation des enseignants              | 0530 |
| Histoire de l'éducation                | 0520 |
| Langues et littérature                 | 0279 |

|                                     |      |
|-------------------------------------|------|
| Lecture                             | 0535 |
| Mathématiques                       | 0280 |
| Musique                             | 0522 |
| Orientation et consultation         | 0519 |
| Philosophie de l'éducation          | 0998 |
| Physique                            | 0523 |
| Programmes d'études et enseignement | 0727 |
| Psychologie                         | 0525 |
| Sciences                            | 0714 |
| Sciences sociales                   | 0534 |
| Sociologie de l'éducation           | 0340 |
| Technologie                         | 0710 |

#### LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

|                         |      |
|-------------------------|------|
| Langues                 |      |
| Généralités             | 0679 |
| Anciennes               | 0289 |
| Linguistique            | 0290 |
| Modernes                | 0291 |
| Littérature             |      |
| Généralités             | 0401 |
| Anciennes               | 0294 |
| Comparée                | 0295 |
| Médiévale               | 0297 |
| Moderne                 | 0298 |
| Africaine               | 0316 |
| Américaine              | 0591 |
| Anglaise                | 0593 |
| Asiatique               | 0305 |
| Canadienne (Anglaise)   | 0352 |
| Canadienne (Française)  | 0353 |
| Germanique              | 0311 |
| Latino-américaine       | 0312 |
| Moyen-orientale         | 0315 |
| Romane                  | 0313 |
| Slave et est-européenne | 0314 |

#### PHILOSOPHIE, RELIGION ET

|                            |      |
|----------------------------|------|
| THÉOLOGIE                  |      |
| Philosophie                | 0422 |
| Religion                   |      |
| Généralités                | 0318 |
| Clergé                     | 0319 |
| Études bibliques           | 0321 |
| Histoire des religions     | 0320 |
| Philosophie de la religion | 0322 |
| Théologie                  | 0469 |

#### SCIENCES SOCIALES

|                      |      |
|----------------------|------|
| Anthropologie        | 0324 |
| Archéologie          | 0326 |
| Culturelle           | 0327 |
| Physique             | 0398 |
| Droit                |      |
| Économie             |      |
| Généralités          | 0501 |
| Commerce-Affaires    | 0505 |
| Économie agricole    | 0503 |
| Économie du travail  | 0510 |
| Finances             | 0508 |
| Histoire             | 0509 |
| Théorie              | 0511 |
| Études américaines   | 0323 |
| Études canadiennes   | 0385 |
| Études féministes    | 0453 |
| Folklore             | 0358 |
| Géographie           | 0366 |
| Gérontologie         | 0351 |
| Gestion des affaires |      |
| Généralités          | 0310 |
| Administration       | 0454 |
| Banques              | 0770 |
| Comptabilité         | 0272 |
| Marketing            | 0338 |
| Histoire             |      |
| Histoire générale    | 0578 |

|                                                               |      |
|---------------------------------------------------------------|------|
| Ancienne                                                      | 0579 |
| Médiévale                                                     | 0581 |
| Moderne                                                       | 0582 |
| Histoire des noirs                                            | 0328 |
| Africaine                                                     | 0331 |
| Canadienne                                                    | 0334 |
| États-Unis                                                    | 0337 |
| Européenne                                                    | 0335 |
| Moyen-orientale                                               | 0333 |
| Latino-américaine                                             | 0336 |
| Asie, Australie et Océanie                                    | 0332 |
| Histoire des sciences                                         | 0585 |
| Loisirs                                                       | 0814 |
| Planification urbaine et régionale                            | 0999 |
| Science politique                                             |      |
| Généralités                                                   | 0615 |
| Administration publique                                       | 0617 |
| Droit et relations internationales                            | 0616 |
| Sociologie                                                    |      |
| Généralités                                                   | 0626 |
| Aide et bien-être social                                      | 0630 |
| Criminologie et établissements pénitentiaires                 | 0627 |
| Démographie                                                   | 0938 |
| Études de l'individu et de la famille                         | 0628 |
| Études des relations interethniques et des relations raciales | 0631 |
| Structure et développement social                             | 0700 |
| Théorie et méthodes                                           | 0344 |
| Travail et relations industrielles                            | 0629 |
| Transports                                                    | 0709 |
| Travail social                                                | 0452 |

### SCIENCES ET INGÉNIERIE

#### SCIENCES BIOLOGIQUES

|                                         |      |
|-----------------------------------------|------|
| Agriculture                             |      |
| Généralités                             | 0473 |
| Agronomie                               | 0285 |
| Alimentation et technologie alimentaire | 0359 |
| Culture                                 | 0479 |
| Élevage et alimentation                 | 0475 |
| Exploitation des pâturages              | 0777 |
| Pathologie animale                      | 0476 |
| Pathologie végétale                     | 0480 |
| Physiologie végétale                    | 0817 |
| Sylviculture et faune                   | 0478 |
| Technologie du bois                     | 0746 |
| Biologie                                |      |
| Généralités                             | 0305 |
| Anatomie                                | 0287 |
| Biologie (Statistiques)                 | 0308 |
| Biologie moléculaire                    | 0307 |
| Botanique                               | 0309 |
| Cellule                                 | 0379 |
| Écologie                                | 0329 |
| Entomologie                             | 0353 |
| Génétique                               | 0369 |
| Limnologie                              | 0793 |
| Microbiologie                           | 0410 |
| Neurologie                              | 0317 |
| Océanographie                           | 0416 |
| Physiologie                             | 0433 |
| Radiation                               | 0821 |
| Science vétérinaire                     | 0778 |
| Zoologie                                | 0472 |
| Biophysique                             |      |
| Généralités                             | 0786 |
| Médicale                                | 0760 |

#### SCIENCES DE LA TERRE

|                     |      |
|---------------------|------|
| Biogéochimie        | 0425 |
| Géochimie           | 0996 |
| Géodésie            | 0370 |
| Géographie physique | 0368 |

|                        |      |
|------------------------|------|
| Géologie               | 0372 |
| Géophysique            | 0373 |
| Hydrologie             | 0388 |
| Minéralogie            | 0411 |
| Océanographie physique | 0415 |
| Paléobotanique         | 0345 |
| Paléocologie           | 0426 |
| Paléontologie          | 0418 |
| Paléozoologie          | 0985 |
| Palynologie            | 0427 |

#### SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

|                                 |      |
|---------------------------------|------|
| Économie domestique             | 0386 |
| Sciences de l'environnement     | 0768 |
| Sciences de la santé            |      |
| Généralités                     | 0566 |
| Administration des hôpitaux     | 0769 |
| Alimentation et nutrition       | 0570 |
| Audiologie                      | 0300 |
| Chimiothérapie                  | 0992 |
| Dentisterie                     | 0567 |
| Développement humain            | 0758 |
| Enseignement                    | 0350 |
| Immunologie                     | 0982 |
| Loisirs                         | 0575 |
| Médecine du travail et thérapie | 0354 |
| Médecine et chirurgie           | 0564 |
| Obstétrique et gynécologie      | 0380 |
| Ophthalmologie                  | 0381 |
| Orthophonie                     | 0460 |
| Pathologie                      | 0571 |
| Pharmacie                       | 0572 |
| Pharmacologie                   | 0419 |
| Physiothérapie                  | 0382 |
| Radiologie                      | 0574 |
| Santé mentale                   | 0347 |
| Santé publique                  | 0573 |
| Soins infirmiers                | 0569 |
| Toxicologie                     | 0383 |

#### SCIENCES PHYSIQUES

|                                 |      |
|---------------------------------|------|
| Sciences Pures                  |      |
| Chimie                          |      |
| Généralités                     | 0485 |
| Biochimie                       | 0487 |
| Chimie agricole                 | 0749 |
| Chimie analytique               | 0486 |
| Chimie minérale                 | 0488 |
| Chimie nucléaire                | 0738 |
| Chimie organique                | 0490 |
| Chimie pharmaceutique           | 0491 |
| Physique                        | 0494 |
| Polymères                       | 0495 |
| Radiation                       | 0754 |
| Mathématiques                   | 0405 |
| Physique                        |      |
| Généralités                     | 0605 |
| Acoustique                      | 0986 |
| Astronomie et astrophysique     | 0606 |
| Électronique et électricité     | 0607 |
| Fluides et plasma               | 0759 |
| Météorologie                    | 0608 |
| Optique                         | 0752 |
| Particules (Physique nucléaire) | 0798 |
| Physique atomique               | 0748 |
| Physique de l'état solide       | 0611 |
| Physique moléculaire            | 0609 |
| Physique nucléaire              | 0610 |
| Radiation                       | 0756 |
| Statistiques                    | 0463 |

#### Sciences Appliquées Et Technologie

|              |      |
|--------------|------|
| Informatique | 0984 |
| Ingénierie   |      |
| Généralités  | 0537 |
| Agricole     | 0539 |
| Automobile   | 0540 |

|                                      |      |
|--------------------------------------|------|
| Biomédicale                          | 0541 |
| Chaleur et thermodynamique           | 0348 |
| Conditionnement (Emballage)          | 0549 |
| Génie aérospatial                    | 0538 |
| Génie chimique                       | 0542 |
| Génie civil                          | 0543 |
| Génie électronique et électrique     | 0544 |
| Génie industriel                     | 0546 |
| Génie mécanique                      | 0548 |
| Génie nucléaire                      | 0552 |
| Ingénierie des systèmes              | 0790 |
| Mécanique navale                     | 0547 |
| Métallurgie                          | 0743 |
| Science des matériaux                | 0794 |
| Technique du pétrole                 | 0765 |
| Technique minière                    | 0551 |
| Techniques sanitaires et municipales | 0554 |
| Technologie hydraulique              | 0545 |
| Mécanique appliquée                  | 0346 |
| Géotechnologie                       | 0428 |
| Matériaux plastiques (Technologie)   | 0795 |
| Recherche opérationnelle             | 0796 |
| Textiles et tissus (Technologie)     | 0794 |

#### PSYCHOLOGIE

|                              |      |
|------------------------------|------|
| Généralités                  | 0621 |
| Personnalité                 | 0625 |
| Psychobiologie               | 0349 |
| Psychologie clinique         | 0622 |
| Psychologie du comportement  | 0384 |
| Psychologie du développement | 0620 |
| Psychologie expérimentale    | 0623 |
| Psychologie industrielle     | 0624 |
| Psychologie physiologique    | 0989 |
| Psychologie sociale          | 0451 |
| Psychométrie                 | 0632 |





UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

*A mis padres, Dolores Romero y Manuel García,  
y a mi hermana María Jesús por su apoyo y confianza en mí.  
Y a mi ciudad, Málaga.*

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación que me concedió durante el curso 94-95 la Universidad de Ottawa a través de su Escuela Superior de Estudios Graduados y de Investigación.

Mi sincero agradecimiento a Nigel Dennis por la dirección y supervisión de mi trabajo de investigación. El profesor Dennis me ha apoyado y me ha guiado a lo largo de todos estos meses de aprendizaje, haciendo gala de su paciencia infinita y de su profesionalidad.

A todos los profesores de la sección de Español por haber contribuido a mi formación intelectual, en especial al Prof. De Diego, gracias al cual conocí la existencia de este programa, y me apoyó desde el principio.

Quiero agradecer también a Antonio Garrido Moraga y a Salvador Montesa, profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, por haber depositado su confianza en mi persona.

Gracias al personal administrativo del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas por su diario apoyo.

Y a todos mis compañeros del programa de Maestría de la Universidad de Ottawa, en los cuales he encontrado el respaldo afectivo necesario para realizar mi tarea. Y gracias por los buenos momentos pasados.

Y en especial quiero dar las gracias a mi familia en esta preciosa ciudad de Ottawa: Maricelle Pinto Tomás, Silvia Zerillo, Zara Fernández de Moya, Rafael Martín, Louis Ouellet y Jeffrey McGarry.

## RESUMEN

El propósito principal de esta tesis es el estudio de los procedimientos narrativos en la obra cuentística de Carme Riera. La tesis está dividida como se indica a continuación:

- La primera sección contextualiza a esta joven autora catalana, describe la metodología que se ha seguido en el trabajo y expone los textos teóricos de los que se parte para el posterior análisis de los relatos.
- La segunda sección se divide en tres partes: cuentos con forma de epístola, cuentos con forma canónica y cuentos dialogados. Cada una de estas partes contienen el análisis de los procedimientos narrativos que encontramos en la escritura de Riera, basado en los textos mismos.
- La tercera sección presenta las conclusiones a las que se han llegado tras el análisis de los cuentos.
- Al final se incluye una bibliografía, que recoge tanto los trabajos citados como los que me han servido únicamente como base teórica: las obras de Riera, trabajos sobre la autora y su obra, y una bibliografía de obras consultadas.

## ÍNDICE

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Introducción.                                                       | 2   |
| Notas                                                                  | 18  |
| II. Análisis de los procedimientos narrativos en los cuentos de Riera. | 19  |
| 2.1. Cuentos en forma de epístola.                                     | 20  |
| Notas                                                                  | 37  |
| 2.2. Cuentos en forma canónica.                                        | 38  |
| Notas                                                                  | 67  |
| 2.3. Cuentos con diálogo.                                              | 68  |
| Notas                                                                  | 94  |
| III. Conclusión.                                                       | 95  |
| Notas                                                                  | 102 |
| IV. Bibliografía.                                                      | 103 |

## I. INTRODUCCIÓN

Geraldine Nichols, en un artículo de 1992, expone que existe un gran vacío en el estudio sobre la narrativa femenina de la posguerra en España.<sup>1</sup> Ella postula que hay un grupo de escritoras españolas que, en conjunto, participan de características comunes en su narrativa, y que individualmente son de gran calidad. Teniendo en cuenta estos factores, realiza una clasificación en la que toma como base a seis escritoras españolas, a las cuales considera sobresalientes. Un primer grupo, al que denomina “primera generación,” incluye a Carmen Laforet y Ana María Matute. Un segundo grupo, “segunda generación,” diferenciado del primero principalmente por causas cronológicas, lo constituyen Carme Riera, Monserrat Roig y Rosa Montero (autoras que empiezan a publicar después de la muerte de Franco). Y en el medio estaría la sexta autora: Ana María Moix.

Este artículo, junto con otro de Janet Pérez, nos servirán de gran ayuda para contextualizar a la autora y a la obra que van a ser objeto de este estudio.<sup>2</sup> Mientras que los comentarios de Nichols nos permiten situar la obra de Riera dentro del contexto literario actual, que claramente influirá en sus escritos, el estudio de Pérez nos ayuda a centrar a la autora en el contexto de la España actual.

Pérez nos da a conocer algunos datos de carácter biográfico y profesionales que sintetizaremos aquí. Carme Riera nació en Mallorca en 1949. Actualmente ejerce como profesora de literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona y escribe crítica, ensayos y relatos cortos. Su

trayectoria como escritora va a pasar por varias etapas. La primera resulta en una colección de cuentos, en catalán, bajo el título de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1974). La segunda colección, con carácter fantástico – según Pérez – aparece en 1977 con el título siguiente: *Jo pos per testimoni les gavines*. Ambas colecciones aparecen en 1980, traducidas al castellano por la misma Riera, bajo el título *Palabra de mujer*. Tres años más tarde publica *Cuestión de amor propio*, y finalmente en 1991 publica *Contra el amor en compañía y otros relatos*.<sup>3</sup> Paralelamente, Carme Riera va publicando numerosos ensayos críticos.

Las obras de Carme Riera rápidamente van teniendo un gran éxito. Gana en 1980 el premio Prudenci Bertrana con su primera novela *Una primavera para Doménico Guarini*; se traducen muchas no sólo al español, sino también al ruso, e incluso al griego. Publica sus artículos teóricos en revistas importantes como *Quimera* y es entrevistada en varias ocasiones.

Hay dos elementos que explican la importancia que Riera tiene dentro del marco de la literatura femenina de la posguerra en España. El primero es la atención que se ha prestado a esta joven escritora española en trabajos tan rigurosos como los realizados por las americanas Nichols y Pérez sobre la narrativa femenina de posguerra. Y el segundo es que nos encontramos ante una autora de la posguerra española con una amplia y exitosa producción literaria.

El corpus sobre el que se va a trabajar en esta tesis está formado por seis cuentos pertenecientes a la última colección escrita por Riera, y titulada *Contra el amor en compañía y otros relatos*.<sup>3</sup> Según revela la propia autora en una entrevista de 1991 en *Quimera*:

Esta obra es un divertimento donde el nexo común lo encontramos en el hecho literario, la escritura o simplemente el papel impreso. Los temas están tomados de forma humorística y por tanto no plantean problemas trascendentes. En este libro hay una voluntad de cambio, incluso desde el punto de vista del lenguaje, porque me parece que la capacidad del escritor se mide por las posibilidades que tiene de explorar o bien nuevos registros lingüísticos o bien mundos nuevos.<sup>4</sup>

Llegados a este punto presentamos los cuentos que se han seleccionado. El criterio que se ha seguido para dicha selección se basa en la forma de los relatos. Los dos que se estudian en la primera sección de esta tesis son epístolas: "Letra de ángel" (21-34) y "La seducción del genio" (139-44). En el primero, se desarrolla la historia de un anciano de pueblo que recibe cartas de publicidad y venta directa de artículos catalanes. Este anciano se enamora de la firmante, la cual no existe sino que es un nombre ficticio que un ordenador utiliza para esas cartas en serie. En el segundo, se presenta como protagonista un escritor fracasado que se dedica a dos cosas: una, la crítica; otra, a buscar una mujer escritora para acompañarla en su éxito. Al no encontrarla, cambia su sexo para buscar un marido escritor. La carta está dirigida a una mujer catalana a la que le pide ayuda en los posibles contactos con escritores españoles. Tanto los nombres de escritoras y escritores como la destinataria son reales.

Los dos siguientes, discutidos en la segunda sección de mi tesis, presentan la estructura canónica del cuento: "Claudia en la jet" (161-68) y

“Esto no es un cuento” (145-52). En el primero, un narrador nos va contando, con un gran manejo de la economía de la narración, la vida de un personaje llamado Claudia. Las apariencias y el deseo de aparecer en una famosa revista rigen la vida de la protagonista. Al final del cuento Claudia consigue su propósito gracias a una situación insólita. En el segundo, al igual que en el anterior, una narradora nos introduce una conferencia de una literata recientemente fallecida. La autora de la conferencia declara que ha descubierto un programa que recoge elementos de muchos cuentos ya publicados y conocidos, los reúne y forma cuentos nuevos inmejorables. Este programa ha sido realizado por investigadores, profesores y críticos.

Los dos últimos cuentos seleccionados, que se discutirán en la tercera sección de mi tesis, se construyen a través de un diálogo: “La novela experimental” (89-106) y “De Eva a María: relatos de mujer” (133-38). En el primero, un escritor de segunda categoría conversa con una prostituta sobre la creación de un libro que será un gran éxito. En el segundo, una escritora, a través de una entrevista, critica una antología escrita por autoras italianas. Su crítica se centra sobre todo en una autora que parece plagiarla en uno de sus cuentos. El final sorprendente revela que esa escritora a la que criticaba, probablemente es su hija, aunque este final, con puntos suspensivos no resuelve el asunto de un modo definitivo.

Una vez delimitado el corpus sobre el que se trabajará en esta tesis, surge la siguiente pregunta: “¿Cuáles son los objetivos que nos guiarán este trabajo? El objetivo principal y globalizador es el estudio de los procedimientos narrativos en el corpus de cuentos ya delimitado. El estudio de los procedimientos narrativos nos llevará a conocer el estilo con el que

Riera construye sus cuentos. Dicho estudio partirá de los textos; es decir, proponemos un análisis estilístico iniciado desde los cuentos, teniendo en cuenta el contenido de los mismos, y señalando algunos procedimientos formales que construyen dichos cuentos.

Se entiende por procedimiento narrativo todo mecanismo utilizado por la escritora para la construcción del cuento: el punto de vista del narrador, la estructura del cuento, la postura frásica del narrador, la presencia de diferentes focos informativos, la alternancia del desarrollo lineal en la narración y del desorden en la misma, la presencia de estructuras paratácticas, el uso de diferentes niveles de lengua, el gusto por lo inconcluso, todas estas características están unidas al planteamiento irónico y burlesco que llevan a la subversión de los temas tratados en los cuentos.

Se definirán algunos de los procedimientos narrativos expuestos con el fin de esclarecer sus características, y de facilitar su reconocimiento en los textos que se analizarán en el segundo capítulo de esta tesis. Para definirlos utilizaremos dos estudios: el primero es el realizado por Anderson Imbert *Teoría y técnica del cuento*,<sup>5</sup> y el segundo es el estudio crítico de Biruté Cipliauskaitė titulado *La novela femenina contemporánea (1970–1985)*.<sup>6</sup>

Estos dos estudios han sido elegidos por los motivos que exponemos a continuación. El primero – el estudio de Anderson Imbert – es un manual que nos permitió adentrarnos en la problemática del género cuento, y en el que encontramos definidos todos aquellos procedimientos narrativos que tienen un carácter formal (el punto de vista, la estructura, la postura frásica del narrador y algunos modelos narrativos que tendrán cabida en el análisis de los cuentos).

El segundo de los estudios críticos – el de Ciplijauskaitė – clarifica todos aquellos procedimientos narrativos que tienen un carácter menos formal. Nos estamos refiriendo al análisis de la subversión en el tratamiento de los temas, la desaparición de la linealidad en la narración, la aparición de diferentes “yos” que conducen la historia, el abuso de estructuras paratácticas, entre otros. A este motivo hay que añadir que a Riera, como se dijo en su presentación, se la ha incluido en un grupo de mujeres escritoras que están en la búsqueda de un “estilo de mujeres” en su escritura, de ahí que el estudio de Ciplijauskaitė sea pertinente.

El primer procedimiento narrativo que se definirá es el punto de vista del narrador. Anderson Imbert señala a propósito del narrador que: “ La construcción de un cuento se entiende mejor si comenzamos por situar al narrador. Puesto que se nos cuenta una acción queremos saber desde qué *lugar* el narrador *vio* la acción; cuál era su *perspectiva*. Queremos comprender al *narrador* y a su *punto de vista*” (55). Para conseguirlo, Anderson Imbert comienza por hacer un estudio de los pronombres personales que pueden aparecer en la comunicación: “yo”, “tú” y “él”. Los dos primeros, según el autor, son los que “sostienen un diálogo humano”, y el tercero “se refiere al objeto de un discurso o mensaje del que están excluidos el hablante y el oyente” (55-56).

Siguiendo esta idea, Anderson Imbert afirma que un cuento siempre está narrado por un “yo”, aunque puede presentarse de forma explícita a través de la creación de un “doble”; es decir, el narrador crea a un personaje que dirigirá la historia. O bien, puede presentarse de forma implícita, y entonces, el narrador desde fuera del cuento narra en tercera persona.

Anderson Imbert analiza el punto de vista del narrador dividiéndolo en dos tipos: "narraciones en primera persona" y "narraciones en tercera persona". En el primer tipo se incluyen: el "narrador-protagonista", que cuenta lo que ve, da opiniones y transmite sus sentimientos, y el "narrador testigo", que también narra a través de la primera persona pero como "un testigo de acciones lejanas" (58).

El segundo tipo de narración, en tercera persona, da pie a dos diferentes narradores. El primero, "el narrador-omnisciente", ocupa un lugar externo al cuento y es el que dispone de toda la información. Y el segundo, el narrador "cuasi-omnisciente", posee la sabiduría que podría tener cualquier humano, pero "puede seguir a sus personajes a los lugares más recónditos" (59).

No hay que olvidar que el narrador en tercera persona, ya sea de uno u otro tipo, es para Anderson Imbert una máscara que oculta al verdadero "yo" del autor, que es el que tiene la capacidad de crear a ese narrador que utilizará la tercera persona.

El segundo procedimiento narrativo señalado es la estructura de los cuentos. Para definir los elementos estructurales que se tendrán en cuenta en el análisis, seguiremos utilizando, como se ha dicho, el estudio de Anderson Imbert. Este autor dedica un amplio capítulo a todo lo referido a la morfología de los cuentos, por nuestra parte tomaremos tres nociones que nos serán útiles: diferencia entre cuentos amorfos y polimorfos, descripción de cuentos abiertos y cerrados y, por último, la taxonomía que presenta de las posibles estructuras de cuentos.

Con respecto a la primera noción planteada, Anderson Imbert desarrolla una fuerte crítica a los llamados cuentos "experimentales". El

argumento que expone es el siguiente: “Además de ese mínimo de coherencia sin el cual la obra sería ilegible, hay una forma: ésa, precisamente contra la que escriben” (143). Para este autor, esas nuevas tendencias, en las que se intenta romper todo lo establecido, no son más que la evolución propia de la literatura. Es decir, para Anderson Imbert no existen los cuentos amorfos ya que: “Si lo fueran no existirían como formas de arte” (144). El autor utiliza, pues, el término “formas rotas” para designar, por ejemplo, la subversión o la disolución de formas ya establecidas.

Con respecto a la segunda noción propuesta, Anderson Imbert pasa a diferenciar entre lo que se entiende por cuento abierto y lo que se denomina cuento cerrado. En el primero – el abierto – hay que hacer una distinción significativa. Según el autor, es aceptable que un narrador construya un cuento abierto de forma consciente; el propósito es dejar al lector imaginar. Sin embargo, las rupturas sucesivas no forman un cuento. Junto a esto, está el cuento cerrado en el cual el narrador sabe que su historia tiene que llegar a un final en que se resuelve la trama.

Por último, en la tercera noción, Anderson Imbert define las estructuras de los cuentos. Describe ocho posibilidades: la carta, el diario, la grabadora, las memorias, el guión cinematográfico, el texto teatral, la confesión y el “collage”. La carta es la forma en la que nos detendremos, mientras que del resto de las estructuras sólo tomaremos los elementos que sean pertinentes, ya que no todas ellas se ajustan a los cuentos seleccionados de Carme Riera.

Anderson Imbert presenta diversos tipos de cuentos organizados como cartas. Pero lo más importante es señalar que para este autor, las cartas tienen

características particulares que las distinguen del resto de las estructuras: “su estilo es conversacional, espontáneo, digresivo; los acontecimientos que se cuentan son inmediatos o están evocados en un momento de efervescencia” (147). Estos son algunos de los elementos que se podrán encontrar en los cuentos en forma de cartas en Riera.

El resto de las formas no son aplicables, al menos directamente, a los cuentos seleccionados de Carme Riera. No obstante, se tendrán en cuenta características de alguno de los modelos propuestos. El “texto teatral”, por ejemplo, se basa en el diálogo de los personajes. En “Las memorias”, el protagonista oculta al verdadero narrador, utilizando la primera persona y mostrando, principalmente, recuerdos. En “La confesión”, la primera persona va a declarar y exponer algún hecho o acontecimiento.

Otro de los procedimientos narrativos que tendremos en cuenta en el análisis de los cuentos es la postura perceptual del narrador ante el discurso de los diferentes personajes. Para la comprensión de este concepto, seguiremos utilizando las definiciones que Anderson Imbert expone. El crítico define la postura perceptual del narrador como: “formas lingüísticas y estilísticas de las que se han servido los narradores de todos los tiempos” (213), y las divide en tres tipos: discurso directo, discurso indirecto y discurso indirecto libre.

El discurso directo “reproduce las palabras de un personaje sin subordinarlas sintácticamente a las del narrador” (213). Es decir, en el relato vamos a encontrar las palabras del personaje con los signos de puntuación (guión que abre un parlamento, exclamación, interrogación, etc.), que demuestran su autonomía del discurso del narrador.

El discurso indirecto subordina lo que dice el personaje al discurso del narrador. De esta manera, en el discurso indirecto tendremos dos marcas que nos ayudarán a distinguirlo. La primera es la presencia de un “verbum dicendi” en boca del narrador. Y la segunda es la subordinación del discurso del personaje, subordinándose con ello los verbos utilizados por dicho personaje en su parlamento ( imperfecto, pluscuamperfecto, y condicional).

Un tanto más complicado se presenta el tercer tipo de discurso, el llamado discurso indirecto libre. Este discurso se sitúa en el límite entre el discurso directo y el indirecto, participando de marcas de los dos. Según Anderson Imbert: “Comparte con el discurso indirecto la referencia al personaje con el pronombre de la tercera persona y la transposición de los tiempos verbales. Comparte con el discurso directo las particularidades del habla del personaje y su entonación. Pero el discurso indirecto libre se diferencia de los otros dos en que el narrador se abstiene de usar las introducciones *él sintió, temió, deseó, pensó*” (215).

Estos tres discursos serán tenidos en cuenta en el análisis de los cuentos, porque pensamos que, dependiendo de la utilización de uno o de otro, podremos dilucidar el papel que juega el narrador en cada cuento y la importancia del discurso de los personajes.

Los diferentes focos informativos en la narración de los cuentos constituyen otro de los procedimientos narrativos que intentaremos mostrar en los textos que se analizarán. A propósito de este procedimiento Ciplijauskaité dice: “El no tener un solo centro ni un punto de vista que se imponga como infalible acarrea consigo como resultado la ambigüedad, que en el siglo XX es cada vez más frecuente debido a la aceptación de la

relatividad(...) La perspectiva múltiple predomina en muchas de las novelas femeninas, a veces ni siquiera dejando entrar al verdadero protagonista con su propia voz" (216).

La utilización en la narración de la perspectiva múltiple es un procedimiento muy frecuente en la narrativa femenina contemporánea, según los estudios hechos por esta autora crítica. Sin embargo, se hace necesario especificar que, a pesar de seguir el estudio de Ciplijauskaitė, creemos que, si esta característica se descontextualiza de esta manera, no se podría comprender el carácter femenino que la autora quiere darle. Por lo tanto, tenemos que aclarar que este procedimiento de la perspectiva múltiple, entendido como característica de la escritura de mujeres, irá unido a otros procedimientos que tengan como finalidad encontrar ese denominado "lenguaje de mujeres", pero que no nos corresponde señalar en este trabajo con tal sentido, sino entenderlo como uno de los procedimientos narrativos que componen el estilo de Riera..

Anderson Imbert se fija también en esta cuestión pero planteándola desde otra perspectiva. Para este autor, el problema de la perspectiva múltiple, como la denomina Ciplijauskaitė, está en las diferentes combinaciones que surgen en la narración. Este hecho depende de las diferentes personas gramaticales que aparecen en el relato, y que por lo tanto tienen participación en la narración (no olvidando que cada persona gramatical puede pertenecer a un personaje diferente, o que sea el narrador el que cambie la persona gramatical con la que dirigía el cuento). Para intentar solucionar estas ambigüedades, Anderson Imbert nos propone una taxonomía de diferentes modelos narrativos, no sin antes avisarnos de la facilidad con la que se

pueden modificar estos modelos. Concretamente son nueve los que propone, los cuales presentaremos de forma escueta:

1. "El *yo* enmarcador del *él*": se trata de un cuento narrado principalmente en tercera persona en el que esporádicamente aparece una primera persona que opina o comenta. La función de ese "yo" es la de "enmarcar" el cuento; es decir, acercarlo a la realidad.
2. "Muchos *yo* enhebrados por *él*": en este modelo de narración, tenemos un narrador en tercera persona, que permite entrar en la narración a los personajes de su relato y, además, hacerlo en primera persona. Por lo tanto, tenemos diferentes focos informativos: los que nos dan los personajes en primera persona y el del narrador en tercera.
3. "El *yo* transpuesto": en muchos relatos nos encontramos que un *yo* protagonista cambia de personaje; es decir, la primera persona utilizada por un personaje para narrar se cambia o se transmuta en otro y sigue narrando en primera persona.
4. "Yuxtaposición de muchos *yo*": Anderson Imbert propone que este tipo de narración está construido a través de la superposición de "monólogos"; es decir, diferentes personajes toman la palabra en momentos determinados y en conjunto constituyen el relato. Según el autor, cumplen con una función primordial: ocultar al verdadero "yo" de la narración, que se situaría en el nivel extradiegético.
5. "Visión estereoscópica": como la propia denominación nos da a entender, conseguimos obtener una totalidad; es decir, leemos un cuento a través de diferentes objetivos o visiones. Los personajes son los que simultáneamente

nos van dando informes y con ellos podemos formar u obtener una lectura global.

6. "La misma acción con pronombres diferentes": el relato es conducido por diferentes personajes de forma consecutiva. El narrador deja actuar a los personajes que estarán en el nivel intradiegético o en niveles sucesivos y son ellos los que construirán la trama o la historia. Al cambiar de personaje también se cambia de persona gramatical, con lo que se consigue, por una parte, un conocimiento mayor de lo que ocurre en el relato y, por otra, que la variedad aumente. Esta combinación de pronombres estaría muy cerca de lo que se denomina "le nouveau roman," con la que se pretende romper con las formas tradicionales y el desarrollo lineal. Ello permitiría situarlo como procedimiento paralelo a la ruptura que las nuevas generaciones de mujeres pretenden con sus relatos. Incluso en muchos de los cuentos escritos por Carme Riera se puede observar esta tendencia al cambio de persona. Se prestará atención a este fenómeno en el momento oportuno.

7. "El *yo* reminiscente": los cuentos en los que la historia se centra en la narración de unas memorias, encontramos muchas veces un desdoblamiento del propio narrador-protagonista que, al recordar etapas pasadas de su propia vida, se ve como otro personaje o como otra persona. Esto es lo que se denominaría un "yo" reminiscente, en el sentido en el que el protagonista crea otro personaje que sale de sí mismo, pero que por su lejanía en el tiempo le parece o nos quiere hacer parecer que es otro completamente diferente. Estamos, por lo tanto, delante de un mismo "yo", pero desdoblado.

8. "El pronombre de segunda persona: el destinatario interno". El término "destinatario interno" se entiende como el "tú" explícito creado por el

narrador. Muchos cuentos siguen este modelo de narración, inventando un oyente que contextualiza el tiempo, el lugar, la situación, etc, y que acerca al lector hacia esa posición de oyente. El "destinatario interno" puede estar creado por un narrador en primera persona o por un narrador en tercera persona. En el primer caso, el protagonista crea al interlocutor dentro del cuento pero también lo identifica con el público. En el segundo caso, el narrador es el que va a crear a ese interlocutor. En ambos casos lo que se consigue es aproximar el lector al cuento.

9. "El narrador ante el espejo": al igual que en el caso anterior, hay un desdoblamiento del "yo", pero ahora dirigiéndose a sí mismo y creando un "diálogo interno". Tenemos, por tanto, un "tú" implícito que sería ese oyente figurado y que podría entenderse de una forma más amplia. Es decir, se incluye al lector en potencia que un día se podrá identificar como el "tú" creado por el autor. Podríamos ver aquí un intento de sumergir y atraer al lector a este tipo de cuentos.

Todos estos modelos narrativos que presenta Anderson Imbert nos sirven para clarificar el problema de los diferentes focos de información en los textos y para identificarlos en el análisis que nos proponemos hacer en la segunda parte de esta tesis.

Propusimos, al fijar los objetivos de esta tesis, que nos detendríamos en un conjunto de procedimientos narrativos con un carácter menos formal que los que hasta ahora hemos visto. Con este propósito, señalamos: el uso de diferentes niveles de lengua; el gusto por lo inconcluso; la abundancia de estructuras paratácticas; la pérdida de la linealidad en la narración; y el

planteamiento irónico y burlesco; todos estos procedimientos reunidos para llevarnos a la subversión en el tratamiento de los temas.

Definir estos procedimientos narrativos de manera conceptual, sin tener en cuenta los propios textos y sin partir de los ejemplos que veremos, es una tarea difícil, e incluso innecesaria. Es decir, todos ellos carecen de valor si no se estudian a partir de los ejemplos. Únicamente vamos a reproducir las palabras de Ciplijauskaitė con respecto al último procedimiento narrativo que se ha señalado, el carácter irónico y subversivo en la escritura contemporánea femenina:

El procedimiento más común y más ampliamente usado en la novela escrita por mujeres que conscientemente quieren crear un discurso diferente femenino es la subversión. A medida que cambian las estructuras sociales se hace más evidente la necesidad de reflejarlas – o incluso anticiparlas – en la escritura. La subversión se extiende a todos los niveles y aspectos: temas, tradiciones literarias recogidas, modelos estilísticos y lingüísticos. Las modalidades que se manifiestan con más frecuencia son la inversión y la ironía, que abren camino hacia la ambigüedad. (205)

Hay que añadir a esto, que para nuestro estudio nos fijaremos tanto en los procedimientos narrativos formales, ya definidos, como en el tono irónico y subversivo de los cuentos que estudiaremos. Con esto, queremos dejar claro que nos interesan tanto la forma como el contenido, ya que la unión de estos

dos elementos nos llevará a conocer el estilo con el que Riera escribe sus cuentos.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Nichols, Geraldine. "Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra." *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1992. 27-39.

<sup>2</sup> Pérez, Janet. "New Novelists in the Vernacular languages." *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: TWAS 789, 1988. 176-79.

<sup>3</sup> La edición que se presentará a continuación de esta obra será la utilizada durante toda la investigación: Riera, Carme. *Contra el amor en compañía y otros relatos*. Colección Áncora y Delfín 673. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

<sup>4</sup> Aguado, Neus. "Epístolas de mar y de sol. Entrevista con Carme Riera." *Quimera* 105 (1991): 32-37.

<sup>5</sup> Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992. Este estudio realizado por Anderson será el que nos referiremos en esta parte, ya que no hemos necesitado tomar otros estudios de este mismo autor por dos motivos. El primero, porque no es pertinente para nuestra tesis; y el segundo porque este estudio es lo suficientemente completo.

<sup>6</sup> Ciplijauskaitė, Birutė. "Procedimientos narrativos." *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. 2a. ed. Barcelona: Anthropos, 1988. 205-27.

## II. PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS EN LOS CUENTOS DE CARME RIERA

En el segundo capítulo de esta tesis, se analizarán los procedimientos narrativos en los textos de Riera. La organización de este segundo capítulo ha sido largamente reflexionada y ha tenido dos preocupaciones centrales: la importancia que cada cuento tiene de forma independiente y las divisiones que se proponían desde el principio según el aspecto estructural (epístola, estructura canónica y forma dialogada).

Por lo tanto, y teniendo en cuenta estos dos puntos, hemos decidido dividir este segundo capítulo en tres partes. La primera estudia las epístolas, la segunda los relatos con estructura canónica, y la tercera, los cuentos contruidos en base a un diálogo. Cada una de estas partes consta de dos subdivisiones. Por un lado, se estudia la construcción del cuento independientemente y, por otro, se reúnen los dos cuentos para hacer el análisis de la estructura y de los elementos propios de la escritura de Riera. Tanto en un punto como en otro, el texto es el hilo que determina el desarrollo del análisis.

Así pues, en las páginas siguientes, se observará que la metodología empleada para el análisis es de carácter estilístico. Es decir, se partirá de los textos de Riera teniendo en cuenta, tanto la forma en la que están contruidos como el tratamiento que la autora da a los diferentes temas.

## 2.1. CUENTOS EN FORMA DE EPÍSTOLA.

El cuento titulado “Letra de ángel” (21-34) se puede resumir de la siguiente forma: hay un protagonista que habla en primera persona y que va a sufrir un desengaño amoroso. Dicho desengaño está fundamentado en la correspondencia con una mujer que no existe en la realidad, ya que se trata de un nombre imaginario que una empresa de venta por correo utiliza en sus cartas.

Dicho cuento se puede dividir en tres partes fácilmente identificables. La primera y la última son dos monólogos y, la tercera, situada en medio, la constituye un conjunto de siete cartas.

En la primera parte de “Letra de ángel”, el narrador-protagonista nos informa del resultado de un suceso. El estilo con el que cuenta dicho suceso es desordenado, va dando informes y opiniones sin tener en cuenta ningún tipo de linealidad en la narración de los hechos. El narrador va sumando frases sin coherencia, sin haber creado un contexto en el que enmarcar lo que sucede, sino empezando a mitad de un monólogo. En éste va soltando apuntes sobre el asunto que lo ha llevado a esta situación, junto con datos de sí mismo y de la interlocutora, a la cual está creando desde las primeras líneas del cuento.

En esta primera parte del cuento, el narrador-protagonista nos está mostrando su propia perspectiva de lo que ha pasado, es decir, está reaccionando negativamente a una situación y atribuyéndose el papel de víctima. La postura de éste va a ser así en todas sus apariciones, manteniendo el lenguaje desordenado del que hablábamos:

... Pero ellos: "Vd. está en un error, señor. Se confunde. Esta señorita no existe".

"¿Cómo no va a existir, si yo me carteo con ella? Si la conozco por carta, si

incluso somos algo parientes. Olga Macià ... Avísela, por favor, ella me espera.

(22)

Es el narrador-protagonista el que en discurso directo nos da la información de la situación. Crea los interlocutores (ellos) y cambia los verbos en presente para mostrarnos, con gran verosimilitud, lo que le ha acaecido. La primera parte nos sirve, igualmente, para construir con pinceladas al narrador-protagonista, el cual dirige el cuento. Para ello, no sólo tomamos los datos concretos que él da de sí mismo, sino los sentimientos que revela, las reacciones que tiene y el registro de lengua que usa. Es el propio personaje el que se construye. Por ejemplo, conocemos el tipo de reacción que tiene: "Mi niña querida, mi princesa, con esa letra de ángel... ¿Por qué me has hecho eso? Bruja, mala pécora, zorra" (21). También sabemos lo que siente hacia la interlocutora: "Lo que ocurre es que eres fea, con la cara comida de viruelas, das asco. Y no sirves más que para escribir cartas" (21).

El discurso que desarrolla, lleno de incongruencias, con frases sueltas y con desorden en el contenido, nos muestra el discurso oral del personaje. De ahí, que todas estas características estén presentes y no encontremos, por otro lado, ningún cuidado ni orden en la expresión: "Pobre de mí... ¿De dónde, eh? Todas son iguales: interesadas, mentirosas... Pero si ya sabías, Olga, que yo no tengo donde caerme muerto" (22).

Todo el desorden en la narración es intencionado, ya que a partir del discurso que desarrolla el propio protagonista empezamos a conocerlo: éste es un hombre sencillo, desengañado por una mujer, enfadado, de pueblo y analfabeto. El discurso que leemos es el de una persona con una preparación académica escasa, con un habla llena de expresiones, y sobre todo incapaz de

distinguir entre cartas personales y cartas de publicidad, como se verá en la siguiente parte del cuento.

La primera parte del cuento en la que el narrador-protagonista comienza por mostrar sus reacciones, cumple con una función principal: dar veracidad a los acontecimientos que narra, gracias a la utilización del discurso directo (usando el presente), y a la creación de diversos interlocutores:

Mi princesa, con esta letra de ángel... Porque todo podría parecer un invento mío, si no fuera por el montón de cartas que tengo aquí, en el bolsillo. "Mire vd., señorita. ¿Y estas cartas? Ande, compruebe, dése cuenta. También traigo una copia de las mías. Yo no pude ir mucho tiempo a la escuela y por eso me cuesta escribir. Vea, vea los borradores." Y ella con un ataque de risa y venga a reírse... (23)

Este marco creado y el lenguaje que vemos en esta cita sirven para mostrar el intento patético del narrador-protagonista. Decimos patético porque estamos viendo a un hombre torpe y sencillo, que se enfrenta a una situación que lo está desbordando y que no llega a comprender.

La segunda parte señalada está formada por un conjunto de siete cartas. La introducción de las cartas se produce de forma inesperada ya que en un momento vemos que se detiene el discurso del narrador-protagonista, a través de unos puntos suspensivos, y aparece la primera carta. Ésta está dirigida a Ramón Vendrell Macià, a la calle Esperanza 20, en Tortosa, fechada el 7 de enero de 1987 desde Barcelona y firmada por Olga Macià. Estos datos nos hacen identificar a la primera persona gramatical del principio del cuento y a la interlocutora que esa primera persona ha creado desde las primeras líneas.

La carta comienza con un cortés “Estimado amigo” y en primera persona “me dirijo a Vd. porque...” Estas dos características se mantienen en toda la carta, que ocupa dos páginas. El orden de ésta es el siguiente: en primer lugar, Olga Macià justifica su decisión de dirigirse a él, el motivo es “su interés por la cultura catalana” (23). En segundo lugar, expone su propósito: venderle “la gran historia de la sardana”. Y, en tercer lugar, dar las instrucciones precisas para la compra, apremiándolo, en la posdata, para así obtener un obsequio (La Virgen de Montserrat). Evidentemente, toda la carta está construida con el lenguaje publicitario conocido por todos, menos por el señor Vendrell.

La primera persona que escribe esta carta lo hace de forma clara y cortés. Se expone un producto a la venta, pero éste está inmerso en una serie de sugerencias significativas, por ejemplo, el fomentar la lengua catalana y con ello a Cataluña, o el regalo tan significativo: la Virgen de Montserrat, patrona de Cataluña, a la que todos los catalanes muestran gran devoción. Junto con toda esta publicidad nacionalista, lo que se pretende es vender, por correspondencia, unos libros. Es muy importante señalar que el orden y el nivel de lengua utilizados aquí por esta primera persona femenina, corresponde exactamente a lo que se espera cuando leemos una carta publicitaria. Este hecho tiene el propósito de demostrar la claridad con la que cualquier lector podría identificar este tipo de publicidad rápidamente, es decir, el narrador-protagonista queda aún más patético al no poder reconocer algo tan corriente y reconocible para todos.

La respuesta de Don Ramón es rápida. Está fechada el 12 de enero desde Tortosa, y el discurso parece tener una mayor organización: la división de párrafos es correcta y la forma con la que introduce la carta es cortés, seguramente copiada de la carta recibida de Olga Macià: “Estimada amiga” (25).

Sin embargo, esta forma es engañosa porque en el momento en que leemos la carta identificamos a Don Ramón con la primera persona gramatical

que inició el cuento. El protagonista se dirige a Olga Macià de forma personal, demostrando su gran ingenuidad. Ésta se demuestra no sólo por la reiteración del nivel de habla coloquial que sigue utilizando, sino por el contenido de la carta. En primer lugar, pregunta "¿Por qué pensó en mí?" (25), y, en segundo lugar, da las gracias en términos familiares: "gracias guapa" (25).

En su carta, Don Ramón se reafirma como catalán "de pura cepa" (25), patriota "pasé la frontera el 26, de madrugada" (25), pero, jubilado y pobre: "tengo 15000 pesetas de jubilación y somos dos bocas, yo y mi mujer" (25). Junto a esto, le pregunta a la señorita Olga por un posible parentesco, ya que los dos se llaman Macià de apellido, y se despide de forma sencilla sin olvidarse de pedir el regalo. En esta segunda carta, se reafirma la ingenuidad de Don Ramón y el tratamiento irónico no sólo de él, sino de la situación absurda que se está creando a raíz de una carta publicitaria.

Estos dos elementos constituyen lo central del cuento, es decir, estamos conociendo a un narrador-protagonista que se encuentra en estado de ingenuidad (su lenguaje y su analfabetismo lo demuestran), intentando comunicar con una mujer (interlocutora) que no existe. Todo esto enmarcado en un contexto actual en el que el lector reconoce el tipo de cartas publicitarias que el narrador-protagonista está confundiendo. El propósito evidente de la construcción del cuento, hasta este momento, es ironizar y burlarse de una práctica de la sociedad en la que vivimos, aprovechando para ello a un hombre.

Olga Macià escribe de nuevo pero no como respuesta a la carta de Don Ramón, sino única y exclusivamente para presentar un nuevo producto: un despertador. Esta carta se perfila de forma similar a la primera. Hay una entrada en la que se solicita la atención, se introduce el producto, se apela al nacionalismo, se explica la forma de compra y, en la posdata, se ofrece un regalo. Hay que señalar que la despedida es significativa para la confusión que

se está empezando a crear: "Reciba mi sincera amistad" (27). Dentro de la formalidad de las cartas publicitarias aparece la palabra "amistad", que por supuesto es solamente un mecanismo propio de éstas para personalizar la venta por correo, pero que el narrador-protagonista interpreta como un dato "real" y, por lo tanto, a sumar en la fantasía que se está creando sobre la mujer que le escribe.

Las dos cartas siguientes son de Don Ramón. En la primera, decide comprar el despertador. En la segunda, un poco molesto, le pide a Olga una respuesta a sus preguntas. Junto a esta segunda carta el tono del narrador-protagonista empieza a hacerse más agresivo, como veremos.

Recogiendo lo apuntado arriba, es fundamental señalar que el registro de lengua popular que está desarrollando Don Ramón se acentúa en cada carta. Encontramos más expresiones populares, diminutivos, frases exclamativas, exageraciones, e incluso algún taco de forma insinuada: "Me entretengo con una huertecilla en la que siembro lo que comemos. Ahora con las heladas todo se ha ido a la m..., con perdón. ¡ Qué vamos a hacerle! (...) Mire, no tengo un chavo, talmente" (27). Con este registro desordenado también conocemos más características del "yo". Por ejemplo, tiene setenta y nueve años y es un apasionado de la sardana. Sigue planteando nuevas preguntas y repitiendo otras; introduce nuevos sentimientos y da datos novedosos sobre sus propios pensamientos, siempre dentro del discurso desordenado y coloquial que ha venido desarrollando desde el principio.

Hay dos características del narrador-protagonista que nos parecen muy significativas, sobre todo ante el lector, ya que la ingenuidad que ha demostrado hasta este momento cambia. La primera es que engaña a su mujer con el dinero que él tiene ahorrado, comprando con éste el despertador. La segunda es la afirmación rotunda de que va a verla. Observamos que él mismo va

descubriendo las diferentes facetas que tiene como hombre. Nos muestra su parte ingenua de analfabeto pueblerino y, junto a esto, la actitud hacia su propia mujer y hacia Olga. También podemos observar el papel de la mujer a través de las acciones del protagonista.

Por una parte, está su mujer, mencionada en contadas ocasiones y, en relación a la cual, Ramón no tiene el mínimo interés. Es una mujer que está a su nivel y a la que engaña, con los sentimientos y con el dinero. Y, por otra parte, está Olga, de la que él recibe cartas con “Letra de ángel”, por lo tanto inteligente, joven y a la que él admira (llegando a enamorarse). Sin embargo, será él el que termine siendo engañado (o al menos sintiendo un engaño que no es real). Se puede entender entre líneas el comportamiento tradicional del hombre español, que no valoriza a su esposa y, más tarde, termina siendo engañado por otra mujer. Todo esto está llevado a lo absurdo, puesto que él no ha sido desdeñado por ninguna mujer, pues no existe. Es todo producto, primero de su imaginación y, segundo, de su ingenuidad. Todo esto nos lleva a ver al hombre desde una óptica irónica, absurda y, sobre todo, burlesca.

La siguiente carta de Olga Macià, fechada el día 30 de marzo de 1987, presenta una estructura similar a las dos anteriores. Expone un nuevo producto: una rosa de oro que es el regalo típico del día de Sant Jordi en Cataluña. Apela, en este caso, a su carácter romántico y, de nuevo, al nacionalismo, ya que regalar una rosa ese día es una tradición catalana. Le expone lo ventajoso del regalo, su precio, la forma de pago y el consiguiente obsequio por la compra, despidiéndose, con esta “oferta”, hasta septiembre del mismo año.

Hasta aquí, podemos afirmar que las tres cartas de Olga Macià tienen la misma forma y el mismo propósito: la venta directa. De la misma manera a las anteriores, se presenta la última carta de Ramón Vendrell: discurso desordenado, tratamiento familiar (incluso le cuenta a Olga la muerte de su esposa), insistencia

en las mismas preguntas y, por último, señala una fecha para su encuentro: “Tré a verla el día de Sant Jordi. Le llevaré una sorpresa y una rosa. La rosa más bella de todo Tortosa, para usted. Espéreme en su oficina a las 11 en punto, por favor” (33).

Después de siete cartas, conseguimos situar el acontecimiento que se presenta en la primera parte del cuento. Ya comprendemos su reacción, su actitud, los obsequios y su malestar; vemos que se ha enamorado de Olga y que se siente engañado: “...la llamo princesa mía y ahora que mi mujer ha muerto, puedo decírselo, no la olvido, rosa mía” (32). Con esta última carta, también podemos saber que la primera parte y la última se pueden unir, puesto que las dos suponen el día de la cita, el ver que no existe Olga (aunque él no lo cree), y la reacción de Don Ramón.

Llegados a la última parte vemos que tiene el mismo tono que la primera: continúa hablando la primera persona, utilizando en ocasiones el estilo reproducido, haciendo preguntas, lanzando insultos contra Olga por haberlo engañado y no aceptando que ella no existe. A pesar de la insistencia de “ellos” (los empleados de la empresa de venta por correo) y de las explicaciones del director de su banco, en su cabeza sólo hay una idea fija: al ser pobre ella no lo acepta. La concepción de la mujer interesada únicamente en el dinero es una cuestión insistente en todo el cuento; no sólo eso sino que toda su “mala suerte” viene dada por su pobreza.

Este cuento está dividido en tres partes hilvanadas por la primera persona. Según la clasificación de Anderson Imbert, podríamos estar ante dos modelos narrativos: uno “la yuxtaposición del yo”; el otro, la creación de un cuento con una “visión estereoscópica”, añadiendo a estos la creación de un “destinatario interno”. El primer modelo es adecuado porque tenemos dos “yos” (el de Ramón y el de Olga) y de los dos obtenemos información y, el segundo, porque

conseguimos una visión global gracias a las cartas de uno y de otro. Ya sea un modelo o el otro el más acertado lo que es fundamental en la creación de este cuento es el “yo” de Ramón. Éste es el que reproduce las acciones y crea toda la trama, mientras que las intervenciones de Olga, a pesar de ser el motor que causa los acontecimientos, no proporciona acciones directamente a la narración. Es, además, la primera persona del protagonista la que en la primera y la tercera parte del cuento crea el marco en el que se inserta la historia.

Es importante señalar el juego de pronombres personales en este cuento como procedimiento narrativo, puesto que se utiliza para crear a los interlocutores y dar veracidad a lo que está ocurriendo. Tenemos, por una parte, una interlocutora que es la que recibe toda la información y es siempre la destinataria de las cartas de Ramón, creada ésta a través del pronombre “tú”; por otra parte, también el protagonista crea a “ellos” (los trabajadores de la empresa de libros), los cuales sirven para que todo lector pudiera identificarse con ellos, ya que en ningún momento hay ningún dato que delimite a estos personajes. La creación de estos dos destinatarios da verosimilitud a la historia, ya que sirven de puente de unión entre el lector y el relato.

En “Letra de ángel”, tenemos dos “yos”, como se ha visto: uno se sitúa como el narrador-protagonista del cuento y el otro como la destinataria. Todo esto está enmarcado en un relato dividido en tres partes: un conjunto de siete cartas iniciado y terminado por el discurso desordenado del narrador protagonista. Teniendo en cuenta todo esto, esperamos, por lo tanto, un cuento epistolar. La verdad es que no se produce comunicación sino que supone una “correspondencia en dos direcciones” en la que no existe dicha comunicación.<sup>1</sup>

Se escriben cartas Olga Macià y Ramón Vendrell. Sin embargo, no hay diálogo entre los dos; una carta no es la respuesta de otra. Debido a esto, hay un verdadero protagonista, Ramón Vendrell, que sirve de hilo conductor y de unión

del cuento. También hay que recordar que son sus palabras las que abren y cierran el cuento. Verdaderamente, es aquí donde se puede encontrar lo sorprendente en la construcción de este cuento. La estructura que nos presenta es tradicional: una historia contruida a través de la correspondencia. Al menos, es lo que nos imaginamos al comenzar a leer el relato. Sin embargo, encontramos que no es así, que la destinataria no existe y que el único que actúa y hace comentarios es el narrador-protagonista (típico estereotipo de hombre jubilado, de pueblo, sin educación y, además, catalán nacionalista), ya que la destinataria no existe como tal: es un ordenador el que hace las cartas.

Es importante enfatizar, en la construcción del cuento, el cuadro en el que están enmarcadas las cartas: el monólogo de Don Ramón. El orden de este monólogo está invertido. Al principio nos presenta los resultados, sin orden, sin nombres, con preguntas y respuestas y, al final, nos muestra el hecho: llegar a la oficina y darse cuenta de que ella lo rechaza (en ningún momento Ramón cree que ella no exista), para terminar el cuento con una pregunta: "Zorra, bruja, ¿por qué me has hecho esto, por qué?" (34).

Junto a este procedimiento se une la utilización de numerosos silencios, reiteración de las estructuras paratácticas, presencia de frases e ideas inconclusas (a través de reiteración de los puntos suspensivos) y la no existencia de linealidad en el relato de los hechos. Evidentemente, todos estos procedimientos, junto al nivel de habla coloquial que utiliza el protagonista sirven para mostrar a este personaje que tiene que estar bien caracterizado para soportar el peso de la ironía en él, o mejor, reflejarla a través de él para llegar a la ironía de la sociedad actual.

A las características señaladas hay que sumar la no utilización de nombres, pues no conocemos ningún dato concreto, ni del narrador-protagonista ni de la destinataria, hasta llegar a las cartas. Todos estos elementos están

construyendo un cuento abierto a la interpretación del lector que recuerda “le Nouveau Roman”. Robbe-Grillet dice a propósito de esta forma de escribir, en su época, y sobre todo refiriéndose al narrador que “C'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.”<sup>2</sup>

La reunión de todos estos procedimientos narrativos desarrollados por el narrador-protagonista nos hace pensar que éste no pretende en ningún momento hacer un relato lineal de los hechos acontecidos, sino que lo que le interesa es, como dice Ciplijauskaité, “atacar la estructura tradicional; no se admiten ni principio, ni fin fijos o deseables. Se renuncia a una trama lineal, clara que *contaba* los acontecimientos. El énfasis cae hoy sobre *hacer sentir* el mensaje y reaccionar frente a él”.<sup>3</sup> Después de leer detenidamente estas afirmaciones podemos comprender el porqué de la no utilización de nombres en el relato, junto a todo el discurso no lineal y desordenado que desarrolla. Su propósito principal es ceder el paso al lector y que sea él mismo el que construya al personaje, claro está, con los datos suficientes para ir por el camino correcto y enmarcar a este personaje dentro del estereotipo de hombre que se está creando en el cuento.<sup>4</sup>

Todas las características señaladas se encuentran en Ramón Vendrell. Éste crea un relato a través de pinceladas sueltas, sin orden ni coherencia, deja salir sus impresiones y sus reacciones espontáneamente. Frente a esto, están las cartas de Olga, ordenadas y con escritura formal. Sin duda, Riera ha creado a su protagonista con el fin de burlarse y de ironizar un hecho común en la actualidad, la venta directa, colocando esta burla en un personaje masculino y creando una situación absurda, en la que lo que menos importa es la narración

lineal de los hechos, frente a la importancia de la explosión de sentimientos por parte del protagonista.

El segundo cuento seleccionado con forma epistolar es "La seducción del genio" (139-44). En resumen, en el cuento hay una primera persona que escribe una carta a un personaje real, para que sirva de intermediaria en su propósito de encontrar un marido escritor y famoso.

Lo primero que leemos en el cuento es el lugar desde el que se escribe, São Paulo y, la fecha, 1 de septiembre de 1990. A continuación, conocemos el nombre y la dirección del destinatario de esta carta, una señora de Barcelona llamada Carmen Balcells.<sup>5</sup>

La carta, toda en primera persona, se puede dividir en tres partes, teniendo en cuenta los distintos tiempos verbales utilizados. La primera parte contiene una rememoración; por tanto, los verbos están en pasado. La segunda parte cuenta un estado y unos sentimientos en presente. Y la tercera parte propone el objetivo de la carta, usando para ello el futuro. Tomando esta división como base nos acercaremos al recorrido del "yo" y a los procedimientos narrativos que utiliza para la construcción del cuento.

La parte que se desarrolla en pasado es utilizada por el "yo" para traer a la memoria de Carmen Balcells el momento y el lugar en que se conocieron y contarle la historia de su vida. Ésta, la vida, avanza por diferentes estados. Su presentación comienza por recordar el nombre con el que lo conoció, Juan Chamorro. Continúa recordándole que se conocieron en casa de una escritora amiga común (Nélida Piñón, escritora brasileña de gran renombre en la actualidad) en São Paulo.<sup>6</sup>

A partir de aquí le presenta su historia: intentó ser escritor y fue rechazado; no probó con la crítica literaria pues no le interesa; pero lo que sí trató

de todas las formas fue conseguir una mujer escritora para casarse con ella. En la transmisión de estos recuerdos la primera persona desarrolla un parlamento con gran organización y claridad. El discurso es coherente, tiene progresión temporal, las estructuras frásicas son cerradas, y no hay cortes en la narración.

En esta primera parte, en la que el narrador protagonista está transmitiendo sus recuerdos y con esto utilizando el pasado, explica lo que es para él la literatura, o mejor, el mundo que rodea a la creación literaria. Lo importante para este narrador-protagonista es pertenecer a este mundo pero desde dentro. Para llegar a esta conclusión desarrolla toda una profunda reflexión sobre la posición que desea ocupar dentro del mundo literario. Para ello, intenta ser escritor y reconoce que no posee ese "don". Ante la posibilidad de hacer crítica literaria dice: "La crítica me parece un ejercicio vacío y no me interesa en absoluto" (140). Por último, el narrador-protagonista lo que sí desea es estar presente en el proceso del acto de creación, siguiéndolo paso a paso. Todo este discurso está bien razonado y fundamentado en sus propios deseos. El lector va reconociendo su forma de razonar como lógica; es decir, el parlamento del protagonista es lógico y está fundamentado.

Mientras que el discurso del narrador sigue teniendo ese tono culto que hasta ahora lo caracteriza,<sup>7</sup> se presenta el primer síntoma de la burla hacia el protagonista a través de la propia actitud de éste:

A cambio de asistir al espectáculo ofrecí mi colaboración como secretario, corrector, amanuense, mecanógrafo y hasta negro –para las páginas de relleno, claro–, además, naturalmente, de marido. De esta manera aseguraba mi escasa parcela de futura supervivencia como compañero de la escritora, quizá en forma brevísima mención en los artículos de las enciclopedias..." (140-41)

El tratamiento que la autora da a la “búsqueda” del protagonista tiene una gran carga de burla, principalmente en la descripción de sus intentos y rechazos con Nélida Piñón, Rosa Chacel, Carmen Conde, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Ana María Matute, Ana María Moix y Montserrat Roig. Todas estas escritoras pertenecientes al mundo literario actual son mencionadas aquí como posibles candidatas a esposas del narrador protagonista y todas rechazan a éste por diferentes motivos. No sabemos si todas ellas son clientes de Carmen Balcells, únicamente Rosa Chacel, pero probablemente todas estén relacionadas de alguna forma con la agente literaria.<sup>8</sup>

Estamos viendo cómo en la rememoración de estos recuerdos, que sirven de presentación al narrador-protagonista, se está empezando a formar la burla y la ironía a la que se llegará más tarde. Ya tenemos el contexto en el que dicha burla se está conformando: el mundo literario español contemporáneo y todo lo que rodea a dicho mundo. La utilización de nombres reales sirve de apoyo a la conformación de dicha burla, haciendo, al mismo tiempo, que el lector reconozca un contexto actual y veraz.

El “yo” sigue rememorando su historia y cuenta cómo a raíz de tanto rechazo, tuvo dos reacciones. La primera fue odiar a las mujeres de escritores famosos: Carmen Llera, Marina Castaño, Asunción Mateo y María Kodama (con esto sigue añadiendo nombres de mujeres actuales). La segunda fue cambiar su sexo, para intentarlo de nuevo, pero como mujer.

En este momento, el “yo” pasa a utilizar el presente: “Estoy absolutamente feliz. Me siento verdadera otra. Capaz de ejercitar todas las artimañas de los encantos femeninos (...) Por ello estoy segura de poder conseguir por fin mi propósito” (143). La manera que tiene la narradora-protagonista (pues ha cambiado en este momento de sexo) de describirse a ella

misma, nos suena a discurso femenino superficial, es decir, sigue siendo un parlamento ordenado y sin llegar a lo coloquial. Sin embargo, se observa que hay una serie de palabras o frases típicas del tipo de mujeres preocupadas principalmente por lo externo. Este elemento ayuda a la conformación de la burla: evidentemente, lo que le interesa es ser una mujer capaz de encontrar un marido escritor a través de la belleza y los “encantos femeninos”, ironizando con ello a todas las mujeres de escritores.

Inmediatamente después de esto, los verbos cambian a futuro y el “yo” expone el propósito de esta carta. A lo largo de toda ella, el narrador o narradora-protagonista desarrolla una idea con un tono obsesivo: “pasar a la historia de la literatura”, lo que ocurre es que ahora lo intentará como mujer. Este elemento obsesivo llega a su punto culminante, llegando también a la máxima burla, cuando propone una lista de posibles candidatos: José Luis Sampedro, Juan García Hortelano, Juan Marsé, Juan Benet, Manolo Vázquez y Eduardo Mendoza. Sin embargo, hay algunos que no le interesan: “Descarto a Gabriel García Márquez por Mercedes -la conozco y me sacaría los ojos-, a Sábato por él -no podría contemplar mis encantos- y ¡Hélas! a Mario Vargas Llosa” (144). Todos los escritores aquí nombrados son clientes de Carmen Balcells.

El papel dado por la narradora-protagonista a la interlocutora será el de establecer los contactos, es decir, funcionar como Celestina. Junto a esto, servirá de “destinatario interno”; es decir, el “yo” ha creado un “tú” explícito, con nombre y apellidos. Ese “tú” no actúa en el cuento, no es participante de la acción que se desarrolla. No obstante, consigue acercar al lector al cuento, ya que dicho lector se identifica también como interlocutor.

El “destinatario interno” está creado por la primera persona que dirige la carta. Como ya se ha dicho en el párrafo anterior, este “yo” lo podemos incluir en el modelo narrativo propuesto por Anderson Imbert denominado “el yo

transpuesto". Tenemos a Juan Chamorro que ha pasado a ser Juanita Chamorro: no se puede pedir más prueba de transmutación que un cambio de sexo. Es suficiente razón y justificación de la metamorfosis del "yo". Se prueba este cambio con dos ejemplos del texto. En el primero, se describe con adjetivos masculinos y en pasado: "A cambio de asistir al espectáculo ofrecí mi colaboración como secretario, corrector, amanuense, mecanógrafo y hasta negro (...), además, naturalmente, de marido" (140). Y en el segundo, se observa el cambio de género y de tiempo (usará presente): "En el espejo no resulto mal y creo que maquillada estoy a la altura de mis admiradas esposas de mis más admirados genios" (143).

En cuanto a la estructura tenemos un cuento conformado por una única carta. Dicha carta, tanto externa como internamente, tiene una clara coherencia. Es decir, existe un destinatario real y en la transmisión de hechos hay un recorrido lineal (con una secuencia temporal lógica). No hay frases incompletas, espacios, ideas apuntadas que no se desarrollan, lenguaje coloquial. En cuanto a la estructura y a los procedimientos narrativos que la narradora o narrador utiliza, están dentro de una completa lógica. Según Anderson Imbert, estamos ante "una confesión que no espera respuesta", tal vez espera la construcción de esta respuesta por parte del narrador.<sup>9</sup>

Con todo lo dicho hasta ahora, podemos ver que hay un cuento con estructura tradicional que choca con un tema que subvierte la norma. Es decir, la construcción de este cuento consta de una serie de procedimientos narrativos tradicionales: estructura epistolar, linealidad en la narración de los hechos y en la temporalidad, un narrador protagonista presente en toda la narración, una destinataria, entre otros elementos. Junto a estos procedimientos narrativos se desarrolla la historia, que desde nuestro punto de mira es sorprendente.

Así vemos, que una forma tradicional, como es la epístola, unida a un tema sorprendente, crean un tono subversivo en este cuento. Es decir, hay un desajuste entre el tratamiento irónico y satírico que se le está dando al mundo literario, y la estructura tradicional (con ello queremos decir bien delimitada) del cuento epistolar.

Para concluir, se puede decir que tanto “Letra de ángel” como “La seducción del genio” son dos cuentos con estructura epistolar. Ambos tienen rasgos muy particulares en su construcción y temas muy diferentes. Sin embargo, los dos comparten un principio fundamental: la ironía. Dicha ironía viene presentada por dos protagonistas que buscan un sueño o tienen una fantasía, que en ninguno de los dos casos se cumple, pero que va mucho más allá ya que no son estos personajes a los que se ironiza sino al contexto (en este caso la sociedad actual española) en el que están inmersos.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1991.

<sup>2</sup> Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.

<sup>3</sup> Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.

<sup>4</sup> Como precedente a este procedimiento podemos señalar a Cixous de la cual habla Ciplijauskaitė 183.

<sup>5</sup> "Carmen Balcells, alquimista del libro." *Quimera* 27 (enero 1983): 23-29. Se trata de una entrevista hecha por Riera a esta persona, perteneciente al mundo literario español actual. Concretamente Carmen Balcells es la agente literaria más importante en el mundo de habla hispana. Por mencionar algunos nombres representa a Mario Vargas Llosa, García Márquez, Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, entre otros.

<sup>6</sup> La misma Riera tiene una "Entrevista con Nélida Piñón: la vida es la literatura." *Quimera* 54-55 (1994): 44-49.

<sup>7</sup> Entiéndase la palabra culto como el opuesto a lo coloquial.

<sup>8</sup> Esta información viene dada por Riera en la entrevista mencionada en la nota cuatro.

<sup>9</sup> Anderson Imbert 146.

## 2.2. CUENTOS EN FORMA CANÓNICA

Hemos denominado tanto “Claudia en la jet” (161-68), como “Esto no es un cuento” (145-152), como cuentos con estructura canónica. Para esta afirmación nos apoyamos en la definición que Anderson Imbert da del cuento:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa, que por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (40)

“Claudia en la jet” y “Esto no es un cuento” poseen todas las características básicas del cuento sin añadir nada más, por ejemplo estar escritos en forma epistolar, o mezclar los pronombres de primera, segunda y tercera persona, como ocurre en los otros cuentos; de ahí el calificativo utilizado de cuentos canónicos.

A las razones expuestas se le suma que ninguno de los dos cuentos tiene estructuras amorfas o supone un cuento abierto; los dos se resuelven “en un desenlace estéticamente satisfactorio,” retomando las palabras de Imbert. No obstante, cada uno tiene características diferentes: el narrador, el tiempo de la narración, los temas, entre otras cosas.

Para reconocer los procedimientos narrativos que Riera utiliza en la construcción de sus cuentos, presentaremos en primer lugar un resumen de

cada uno de ellos para después, examinar los diferentes procedimientos utilizados en los textos.

“Claudia en la jet” (161-68) nos presenta la vida de la protagonista: un resumen perfecto de la trayectoria, de los sentimientos, de las actitudes y de los propósitos de una mujer. Desde el comienzo el texto nos explica que lo que vamos a encontrar son los recuerdos de una mujer y todo lo que la rodea en su vida, hasta la consecución de su sueño.

Conocemos a Claudia desde su infancia, sabemos que era “exótica”, y que no le interesaba el colegio. Estos hechos van a marcar toda la existencia de la protagonista: “... cobraba un plus por acumular suspensos, exceptuando las de urbanidad, comportamiento y modales” (161). Esta predestinación viene dada, también, por su entorno familiar y, concretamente, por su madre. Este personaje aparece en contadas ocasiones pero en momentos culminantes de la vida de la protagonista, y con una importancia excesiva en las decisiones de Claudia: “Su madre desde que nació la había programado para una buena boda”. A partir de esta frase queda claro que Claudia es una muñeca “programada” por su madre para cumplir un fin: casarse con un hombre rico y perteneciente a la clase social alta. Claudia va a vivir según dos principios: el control bajo el que se encuentra y el desinterés que siente hacia sus estudios.

Vamos a conocer la historia de una mujer regida por su madre, con una vida completamente superficial y que nunca se despertará a la realidad de ser mujer independiente. El contexto en el que se desarrolla la historia de Claudia podríamos imaginarlo en una España de hace veinte años, en la que se rechazaba la idea de mujer independiente y pensadora, incluso en la que la propia mujer no se planteaba la posibilidad de no estar sometida, primero, bajo el mando de su familia y, después, de su esposo. Este contexto está reforzado por el lugar en el que se desarrolla, Mallorca, una isla, símbolo de la

soledad de la persona y del aislamiento que en este caso una mujer sufre. El símbolo de la Isla ha sido señalado por Genaro J. Pérez a propósito de una novela de Concha Alós, escritora anterior a Carme Riera y que desarrolla su trabajo en el mismo ámbito.<sup>1</sup> En relación a una novela de Alós titulada *Las hogueras*, dice: “Es simbólico el medio ambiente en cuanto a que los personajes viven en una isla y son islas en cuanto a relaciones con otros seres humanos. Las pocas veces que tratan de establecer vínculos con otros seres fracasan estrepitosamente”. Esto es lo que ocurrirá con la protagonista de este cuento: ella vive en una isla y su propia vida es una isla.

Continúa el lector conociendo la vida de Claudia, a través del narrador omnisciente y los diferentes estilos que utiliza (se analizarán, más adelante, los procedimientos narrativos que el narrador utiliza para dar todos estos informes). El siguiente dato que conocemos es la edad con la que se casó (veinte años) y, con quién lo hizo: “...tuvo que conformarse con menos, un buen chico, empleado de banco” (163). Evidentemente, se produce el primer choque con la realidad pues no se casó con quien tenía previsto. Más tarde, nos enteramos que el motivo por el que se casó fue un embarazo, cosa que jamás hubiera entrado en los planes de su madre, pues esto – el casarse por un embarazo – pertenecería a la “clase baja”, pero jamás a su clase.

Todos los hechos y las personas que rodean a Claudia le van marcando su existencia y construyendo esa vida llena de tópicos bien conocidos por las mujeres españolas: los estudios son algo marginal, control por parte de la familia, se casa pronto con un empleado de banco, su boda es producto de un embarazo no deseado, etc. Todos estos elementos los podemos considerar como tópicos, y por lo tanto poco originales. Será más tarde, en el final del cuento, en la resolución de la historia, donde encontraremos lo original.

A pesar de esta primera ruptura de su sueño (el no casarse con el hombre deseado y, además, hacerlo por estar embarazada), Claudia se resiste a poner los pies en el suelo y sigue buscando algún asa donde agarrarse para seguir soñando y pertenecer, algún día, a esa sociedad la "jet" a la que ella admira. Y así, encontró ese asidero, en primer lugar, en unos primos ricos de su marido y, en segundo lugar, en unos marqueses también ricos, pero además, de la alta sociedad. Es este segundo parentesco el que servirá a Claudia de fuente de alimentación a su sueño.

Así continúa la vida de Claudia más cerca de la obsesión que se crea en torno a la adhesión a la burguesía, reforzándose, esta obsesión con las órdenes que la madre le da. Sin embargo, en la realidad la protagonista es excluida del círculo de "Chitín", la marquesa, y la causa es la envidia que ésta siente hacia la belleza de la protagonista, degradándola, incluso, al nivel de "sirvienta" al descubrir que tuvo a su hijo a los siete meses de casarse.

Seguimos conociendo más datos de la vida de la protagonista, por ejemplo, sobre sus sentimientos: tuvo dos hijos más y se lamentaba de sus errores. El arrepentimiento de Claudia se nos presenta a través de sus propias palabras: "más me hubiera valido estudiar" (163). Es en este comentario donde vemos la reacción de Claudia contra su propia forma de vida. En ningún momento hemos observado que la protagonista reflexionara, ni siquiera que llegase a darse cuenta de la vida monótona que llevaba y que lleva. Éste será el único destello de reflexión que encontraremos en el cuento.

La soledad en la que Claudia queda inmersa se identifica cuando los marqueses salen de la Isla. Sin embargo, Claudia no se da cuenta de la vida que lleva y sigue alentando con fantasías su sueño, siendo, por lo tanto, sus fantasías el reflejo del aburrimiento en el que vive.

El narrador nos transporta a un nuevo ámbito: la peluquería. Por supuesto, Claudia cuenta a todas sus amigas en la peluquería quiénes son sus parientes, e incluso inventa historias sobre su relación con todos ellos. Es aquí, en este ámbito, donde Claudia consigue su propósito de ser considerada un personaje de la “jet”.

Con todo lo dicho hasta ahora, se entiende que estamos conociendo a Claudia rodeada de todos los tópicos de una mujer de provincias, en este caso una mujer que vive en la Isla de Mallorca, casada por un embarazo, con un matrimonio monótono y destruido, controlada por su madre y cuya única actividad social es ir dos veces por semana a la peluquería.

La reafirmación de este hecho mencionado (el fracaso de su matrimonio) viene en el párrafo siguiente. El lector se entera de que ella, después de no recibir el apoyo deseado por parte de su marido, deja incluso de dormir con él; y él al mismo tiempo “comenzó a llamarle cielo a su secretaria” (166). Se sigue observando lo típico en una relación de este tipo; es la reacción “normal” que cualquier lector esperaría; nada fuera de lo común. Esto nos confirma algo que ya se dijo al principio del análisis del cuento: hay hechos o acontecimientos de los que Claudia no tendrá noticia pero que el lector sí conocerá.

Llegados a este punto del cuento, la protagonista encuentra la gran oportunidad que esperaba: sus parientes, los marqueses, hacen una gran fiesta en la Isla y ella decide ir. Así, Claudia prepara una estrategia para conseguir entrar en la fiesta, para ello pide ayuda a su madre y miente a su marido. Nos enteramos de este hecho a través de las palabras del narrador: “El día del cumpleaños de Chitín, el 24 de agosto, pidió a su madre que se quedara con los niños y le contó a Felipe que se iba a una cena de antiguas alumnas” (166).

En ningún momento se observa el más mínimo resquicio de duda por parte de la protagonista, y con esta seguridad en sí misma es como se presenta en la fiesta de los marqueses. Se encuentra con el primer obstáculo: se necesitan invitaciones para entrar; tampoco esto la detiene y decide saltar el muro trasero de la casa: "No gritó pese al dolor intenso que sentía en la pierna derecha, pero no pudo incorporarse. Antes de perder el conocimiento oyó que Chitín trataba de identificarla" (167). La marquesa descubrió a la protagonista intentando colarse en la fiesta y su comentario, reproducido literalmente por el narrador, está lleno de crueldad. Su crueldad viene dada no sólo porque no reconoce a su prima, sino porque además la identifica con una sirvienta (comprendiendo que esta palabra está cargada de un valor despectivo y que es la segunda vez que le atribuye esta característica). Lo último que vamos a saber de Claudia es que una ambulancia la recogió delirando los nombres de mujeres de la "jet" y, como información adicional por parte del narrador, que: "Tres días después su foto salió en el *¡Hola!*" (167).

Presentados todos los tópicos que conforman la vida de Claudia y apuntada la fantasía que la hace (sobre)vivir, pasamos al análisis de los procedimientos narrativos que construyen esta historia.

Desde las primeras líneas del cuento, queda claro que hay un personaje (sin participación activa en el cuento) que conocía desde muy cerca a Claudia y que nos va a contar toda la historia de la protagonista: desde su infancia hasta la consecución de su sueño. Es importante señalar que únicamente al principio del cuento se observa explícitamente a la primera persona, para a partir de ahí relatar en tercera persona y en pasado. Estamos, ciertamente, ante la rememoración de unos recuerdos, incluso ante la penetración en los pensamientos de la protagonista por parte de un narrador omnisciente:

No sé exactamente cuándo conocí a Claudia pero cada vez que mi memoria me lleva a volver la cabeza en la clase (...) la veo allí. (...) Debíamos tener doce años. Y si, como supongo, mis primeros recuerdos de Claudia son de entonces hace más de veinte años que la conozco. (161)

Se observa que en este fragmento el narrador se define explícitamente a través de los verbos en primera persona del singular "sé", "conocí", "veo" y "conozco", incluso, este narrador omnisciente pasa a ser parte de la historia al utilizar el verbo en primera persona del plural "debíamos". Esta presencia del narrador no se mantiene en todo el cuento sino que evoluciona, pero de forma regresiva. Es decir, el narrador según va presentando más datos de la vida de Claudia, más se separa de ella. Esto no significa que sea un relato que pase de soslayo por diferentes hechos de la vida de la protagonista, sino que, por el contrario, el narrador conoce perfectamente la trayectoria vital de Claudia, en lo exterior, compartido en el pasado con este narrador, y en lo interior a través del conocimiento propio de un narrador omnisciente.

Dicho narrador nos dará, incluso, informaciones que la misma protagonista desconocerá. Por lo tanto, el narrador es el que construye el marco del cuento, ya que toda la organización del cuento está en función de este narrador. Al principio, con su presencia, avisando que nos transmitirá unos recuerdos propios y rápidamente distanciándose para objetivizar el relato, presentándose únicamente en tercera persona.

En el momento en que la tercera persona aparece empezamos a encontrar diferentes estilos. Es decir, al principio el "yo", en presente, nos cuenta unos recuerdos que le pertenecen; pero en el momento en que ese "yo" se aleja, la manera de transmitirnos el relato va cambiando y presentándose a través de diferentes formas.

La primera forma que nos encontramos es el estilo indirecto libre, y lo utiliza para reforzar el principio fundamental que guiará y marcará la vida de Claudia: “¿Para qué estudiar si total iba a casarse en cuanto saliera del colegio?” (161). Estas palabras pueden pertenecer perfectamente a Claudia, ser un comentario suyo, pero nos son transmitidas, al lector, a través del propio narrador (de ahí el verbo en pasado “iba”), Vemos que dicho narrador se ha alejado de la narración al dejar de utilizar la primera persona.

Su propósito, en un primer momento, consiste en objetivizar la narración o, al menos, intentarlo. Para ello utiliza el estilo indirecto libre, tomando la pregunta que la protagonista se hacía, pero subordinándola a través del verbo. Con la utilización de este estilo, el narrador sigue participando de la opinión de Claudia, aunque de manera más sutil a como lo hizo en anteriores ocasiones. Es decir, el narrador deja entrar las palabras de la protagonista de forma subordinada para mostrar al lector las opiniones de ella, pero siendo él mismo el mediador.

El narrador pasa a utilizar el discurso indirecto (tenemos un verbo dicendi que lo indica) para introducir la primera “aparición” de la madre: “Este parentesco es el único aspecto positivo que la madre de Claudia le encontraba al futuro yerno que le parecía un pelagatos sin ningún porvenir” (162); seguido a esto, la orden de la madre pero en estilo directo: “Procura ser cariñosa con Chitín (...) y ya verás cómo os invita a sus fiestas” (163). Tanto el contenido como el estilo de estos dos ejemplos son muy significativos.

En el primero, el narrador transpone las palabras que la madre de Claudia utiliza (por ejemplo, “pelagatos”). Hay que subrayar la importancia de este estilo, ya que es una manera de seguir estando presente, el narrador. Es decir, a pesar de haber abandonado su narración en primer persona, sigue estando ligado a la historia de Claudia.

En el segundo ejemplo, sin embargo, vemos que el narrador utiliza directamente las palabras de la madre para dar una orden, señalando con ello la importancia y el control que dicha figura tiene sobre la protagonista y reforzando su impotencia. El narrador, en este momento, se aleja de la opinión de la madre de Claudia. Es decir, al aparecer directamente su comentario, sin estar mediatizado por el narrador, éste nos quiere hacer sentir que no tiene nada que ver con ese comentario.

De nuevo aparece el discurso indirecto, en este caso para introducir un comentario de "Chitín" (la marquesa): "Y cuando Claudia dio a luz a los siete meses de su boda, comentó, para que se lo transmitieran, que tener niños prematuros era de pésimo gusto, algo sólo disculpable en las muchachas de servicio" (163). En este caso, el narrador vuelve a distanciarse del comentario no aceptando estas palabras como suyas. Para ello utiliza el verbo dicendi "comentó que", dejando así entrar el comentario desdeñoso que la marquesa hace de la protagonista. Al igual que con el comentario de la madre de Claudia, el narrador se aleja de estas opiniones y la manera que tiene de objetivizarse es utilizar un tipo de discurso que lo deja fuera; mientras que hemos visto que sí adopta las opiniones de Claudia utilizando el estilo indirecto libre para introducir sus propias palabras. A pesar del alejamiento del narrador tanto en la opinión de la madre como en la de la marquesa, ambos comentarios producen el efecto buscado: sobresalir del resto de la narración. Evidentemente, el narrador utiliza el estilo subordinado para mostrar la importancia que estos elementos o comentarios tienen sobre la vida de la protagonista.

Vuelve el narrador al discurso indirecto libre (se subordinan las frases de la protagonista, pero no hay verbo dicendi), y al discurso directo (aparece el comentario en primera persona), el primero, para transponernos el

arrepentimiento de Claudia y, el segundo, para reforzarlo. Ya dijimos al resumir lo esencial de la historia, que Claudia en varios momentos a lo largo de ella iba a reconocer su vida, su fracaso de vida, y es en este comentario donde más claro está: "Muy a menudo al mirar a su hijo mayor pensaba con pena en el desencadenante de su boda precipitada y rechazaba la imagen que todavía solía atormentar sus insomnios: el asiento trasero del seiscientos de Felipe, en una noche lluviosa junto a la tapia del cementerio. 'Más me hubiera valido estudiar', añadía como pie a la foto retrospectiva, compadecida de sí misma" (163). Este comentario de la protagonista sobre su educación es una de las pocas reflexiones que hace en todo el cuento.

El narrador consigue, con la utilización de estos estilos, primero, compartir la postura de Claudia y, segundo, intensificar el sentido patético que tiene su vida.

Es importante reiterar que es el narrador el que nos está dando toda la información bien en discurso indirecto libre, bien en discurso directo, bien en discurso indirecto. Tenemos los tres tipos de discursos presentes, pero el que predomina es el primero, ya que, como se ha dicho anteriormente, es el narrador el que dirige toda la historia en tercera persona. Continuaremos mostrando el papel del narrador a través de la utilización de estos diferentes estilos.

Utiliza el discurso directo para incluir palabras de Claudia: "Es mucho menos sosa y tiene un estilo bárbaro, os encantaría peinarla" (165). En esta frase la protagonista se está refiriendo a una mujer muy famosa dentro del ámbito de la "jet" en España; y no sólo se refiere a ella sino que, como ya hemos visto en otros cuentos de Riera, acumula nombres de mujeres famosas (Carmen, Tita, Nati, entre otros). Hay que destacar dos funciones fundamentales en la utilización del discurso directo en este momento. La

primera es la situación en la que el narrador queda: se aleja de esta faceta de la vida de la protagonista. La superficialidad en la que Claudia está cada vez más inmersa parece no interesar al narrador y objetiviza su postura alejándose por completo y dejando a ella hacer este tipo de comentarios.

La segunda función corresponde a la verosimilitud en la que enmarca el relato. Es decir, el narrador desde el principio ha intentado mostrar un cuento con un marco creíble (utilizando la primera persona y los diferentes discursos que venimos señalando). Otro procedimiento que utiliza para ello es la introducción de nombres bien conocidos para cualquier lector español (incluso sin necesidad de dar los apellidos) e identificables con la realidad, pudiendo incluirse en dicha realidad la situación de Claudia. Tanto con una como con otra función a nivel de la historia, se está haciendo cada vez más grande la fantasía de Claudia.

En el mismo contexto de la peluquería, el narrador incluye de nuevo el discurso directo para darnos a conocer la opinión de una de las empleadas: “Que la veamos en el ¡Hola!– comentó su manicurera con un deje un tanto irónico-, porque tiene usted mala suerte señora Salom, con lo guapa que es y nunca la sacan” (166). Mientras que antes teníamos nombres de mujeres para contextualizar y dar veracidad a la historia de la protagonista, ahora tenemos el nombre de la revista del corazón más famosa y vendida en España.

El narrador mezcla el discurso indirecto libre y el discurso indirecto para mostrar el desdén que el marido de Claudia, Felipe, siente hacia ella misma y hacia su sueño/fantasía: “Pero a él los marqueses les traían al fresco y la vida social le importaba una berza y consideraba que su mujer era un plomo insoportable que sólo servía para amargarle las comidas con su cháchara sobre los chismes leídos en las revistas” (165).

A partir de este ejemplo podemos observar la mezcla de los diferentes discursos en la narración. En primer lugar, utiliza el discurso indirecto libre (tomando del personaje la palabra “berza”, y subordinando los verbos) para mostrarnos la opinión de Felipe, marcando el rechazo que éste siente hacia no sólo esa vida superficial que anhela Claudia, sino también hacia el sueño/fantasía en el que está inmersa. El narrador acepta este comentario, es decir, de la misma manera en que anteriormente utilizó el discurso directo para mostrar los comentarios superficiales de Claudia en la peluquería, alejándose de dichos comentarios, desaprobándolos con esta postura, ahora, utiliza el discurso indirecto libre para mostrar su acuerdo con respecto al rechazo que su marido siente hacia ese mismo contexto. Y en segundo lugar a través del verbo dicendi “consideraba que”, pasa a utilizar el discurso indirecto. Vemos cómo el narrador juega con su postura y con el discurso que desarrolla para aprobar y desaprobador la actitud de la protagonista, acercándose u objetivizando según sus “propias” opiniones.

Con todo esto llegamos al final del cuento y es, de nuevo, el narrador el que con el discurso indirecto libre, describe la estrategia que va a seguir Claudia para colarse en la fiesta de sus primos los marqueses. El narrador toma las palabras de la protagonista, por ejemplo: “Tenía una facha estupenda” (166), o en el siguiente párrafo comenta: “Así que se arremangó el vestido y saltó” (167). El narrador-protagonista con este discurso sigue mostrando su acuerdo con la decisión que ha tomado la protagonista, ya que está asumiendo su lenguaje.

En el final del cuento aparece la reacción de la prima en discurso directo: “Creo que es la doncella que tuvimos hace un par de años en Sotogrande. Era una loca. Habrá intentado colarse. ¡Qué desvergüenza!” (167). Con la utilización de este discurso, el narrador consigue objetivizarse ante

este comentario y al mismo tiempo, subrayar la opinión de la marquesa. La última frase del cuento nos muestra una doble intención: el carácter irónico y el sentimiento conmovedor que implica: "Tres días después salió en el *¡Hola!*" (167).

La última parte del cuento supone la resolución de la fantasía de Claudia. Dicha decisión, o mejor, el intento patético de "vivir" su fantasía, es la primera decisión que la protagonista decide tomar por ella misma sin contar con ninguna de las personas que han dirigido su vida hasta ahora. Paralelamente podemos observar que la decisión de la protagonista se sale de la "normalidad" a la que estaba inscrita, y que incluso roza lo irracional; sobre todo, teniendo en cuenta el tipo de mujer supeditada y sumisa que hemos visto a lo largo de todo el cuento. Es a partir de este momento cuando empezamos a ver lo inesperado del comportamiento de Claudia y la ruptura de todos los tópicos que se ven en ella hasta ahora.

A partir del momento en que la protagonista toma la decisión de llevar a cabo su fantasía, todos los hechos transcurren con gran rapidez. Podemos encontrar, por lo tanto, dos momentos en la actitud del narrador. Un primer momento, en el que desarrolla toda la detallada descripción de la vida de Claudia y todos los componentes que van sumándose en su fantasía hasta llegar al clímax. El discurso indirecto libre, el discurso directo y el indirecto son los utilizados según su propia postura; narrando en pasado y desde una posición privilegiada en la que conoce todo lo relacionado no sólo con lo externo sino también con los pensamientos de la protagonista.

Luego hay un segundo momento en el que todo se desarrolla con gran rapidez: se plantea la solución y se resuelve. Lo sorprendente en el desarrollo de la historia, por lo tanto, no sólo se encuentra en la actitud espontánea de la protagonista (casi rozando la locura como producto de su obsesión), sino que

además al lector le sorprende el cambio de ritmo de la lectura. Es decir, se pasa de una narración lenta y pausada a la rápida sucesión de acciones.

Son estos dos elementos los que hacen que "Claudia en la jet" nos parezca un cuento con gran originalidad y capaz de sorprender a cualquier lector. Encontramos que la ruptura de ritmo y la sorpresa final (todo reunido en tres páginas) hacen que este cuento sea bastante representativo, y al mismo tiempo original, de una mujer de provincias que, por una serie de circunstancias, es controlada durante toda su vida y, en el momento en que se sale del control (y la protección), llega a la locura.

En último término, el efecto que produce en el lector no es únicamente la sorpresa, sino que también inspira pesadumbre, después del intento patético de Claudia de pertenecer a la burguesía española actual, cosa que sólo consigue en la peluquería. Si hablábamos en las líneas anteriores de efecto en el lector, tenemos que hablar de la intención de la autora: la sátira mordaz hacia la familia de Claudia (las órdenes de la madre, el tedio en su vida matrimonial, etc) y hacia la burguesía. Se satiriza en este cuento a través de un personaje desolado, uno de los aspectos que conforman la España de hoy (vemos que en los otros cuentos se van a satirizar diferentes aspectos todos pertenecientes al mundo actual).

Los procedimientos narrativos más importantes descritos en el análisis de "Claudia en la jet" son los siguientes: el pronombre personal que predomina en el relato de hechos es la tercera persona; un narrador que nos va a mostrar sus recuerdos y para ello, canónicamente, utiliza dicha persona gramatical.<sup>2</sup> Hay que matizar igualmente que en ocasiones aparece la primera persona gramatical, principalmente al principio del cuento.

Como ya decíamos, el narrador inicia un cuento como si se tratara de un personaje más, que en primera persona nos iba a transmitir, a los lectores,

unos recuerdos que estaban muy cerca de él mismo. Sin embargo, todo esto cambia en el momento en que Claudia se va convirtiendo en el personaje central de la historia, y son sus hechos y su vida lo que vamos a encontrar en estas páginas, desapareciendo ese personaje, en primera persona, y dando paso a un narrador en tercera. Lo que el narrador hace, y consigue con esto, es participar en la historia, dando opiniones, para después dejarlas a un lado más tarde, y que sea el lector el que las dé.

Otra función que consigue con este cambio de persona – ya señalada desde el principio – es enmarcar el relato cargándolo de veracidad. La primera persona gramatical aparece en algunas ocasiones más, cuando el narrador utiliza el discurso directo, y alguno de los personajes introduce su opinión, o simplemente hace algún comentario, como ya hemos visto a propósito de la utilización de este discurso.

En palabras de Anderson Imbert, tendríamos un modelo narrativo del tipo “El *yo* enmarcador del *él*”: una narración predominantemente en tercera persona del singular, pero que para tener veracidad y acercarse al lector está enmarcada por un “*yo*” que opina en contadas ocasiones o que aparece de forma disfrazada en el cuento. Consigue con esto, no estorbar a la protagonista y servir de puente entre el lector y el cuento (entre la realidad y la ficción).

La presencia del “*yo*” del narrador al principio del cuento, incluso una de sus primeras frases: “Y si, como supongo, mis primeros recuerdos de Claudia son de entonces hace más de veinte años” (161), nos hace pensar como lectores en un narrador-testigo, que en primera persona va a contar la vida de otro personaje. Esto cambia – como se ha dicho – y la primera persona se diluye para dejar paso a una narración casi exclusivamente en tercera persona. Por lo tanto, lo que tenemos es un narrador omnisciente que lo cuenta todo, incluso datos que la propia protagonista no llegará a saber (por

ejemplo, la opinión que la marquesa tiene de ella misma o el engaño de su marido).

Vemos cómo todos los procedimientos narrativos utilizados en este cuento nos muestran la vida de la protagonista, unas veces desde la óptica de la ironía, y otras desde un punto de mira patético; todo esto nos hace ver a Claudia y al mundo que la rodea de forma subversiva, al

El otro cuento que incluimos en este apartado es "Esto no es un cuento" (145-152). Como hicimos en el primer caso se presentará un resumen de la historia para orientar al lector, para más tarde pasar al análisis de los procedimientos narrativos.

La historia que se desarrolla en este cuento está enmarcada por una presentación, es decir, una literata nos reproduce una conferencia de otra escritora. En esta conferencia la protagonista presenta una experiencia que le está causando una gran preocupación: el robo de textos literarios a través del ordenador.

El título "Esto no es un cuento" nos parece intencionadamente ambiguo por dos motivos. El primero porque su intención es demostrar que va a presentar una historia veraz, cosa que no es así, a pesar de que esta idea se reiterará a lo largo de todo el cuento. Y el segundo, porque propone una originalidad que no existe como tal ni en la conformación del cuento, ya que el truco que utiliza para su creación no es nada nuevo.

Este intento de cargar de veracidad el cuento se desarrolla ya dentro de la propia narración. Aparece una narradora en primera persona creando un marco "real" a la conferencia que va a presentar. En esta introducción descubrimos que el marco contextualizador está creado por una mujer gracias a un único indicio: "Cumpro gustosa el encargo" (145). Tan sólo tenemos este adjetivo para saber que el primer "yo" que nos encontramos en el texto es

femenino. Lo segundo que descubrimos es el resultado de la ambigüedad creada en el título: este tipo de marco es un truco tradicional y tiene una larga historia. Ya Cervantes lo utilizó y también lo hizo Machado, por señalar dos ejemplos.<sup>3</sup>

Por lo tanto vamos a ver que desde el título y la creación del marco contextualizador hay una contradicción: tenemos la propuesta de algo que no es un cuento, mientras que utiliza una forma convencional. Veremos más tarde que la función de estos dos elementos es ironizar un nuevo aspecto que forma parte de la sociedad actual, en este caso la creación literaria.

Todos los datos que el lector recibe en esta introducción son concretos: fecha, lugar, nombres propios, acontecimientos y contexto. La presentación es corta e inmediatamente después se nos reproduce la conferencia ya citada. A partir de este momento, el “yo” que va a conducir la historia cambia y es la misma Hurtado la que, a través de su conferencia, nos contará un suceso que pretende, por diversos medios, que sea verosímil. Por lo tanto, se observa que este primer procedimiento narrativo utilizado por Riera no tiene nada de nuevo; más adelante se verá el uso que en el cuento tiene esta estrategia.

La conferenciante comienza por decir directamente cuál es su propósito: hacer una “denuncia”. A pesar de lo directa que es en la revelación de su propósito, no lo es tanto en la descripción del mismo. El lector, para llegar a enterarse del contenido de esa denuncia, tendrá que esperar al final del cuento, mientras que en el recorrido del mismo, la primera persona irá sumando diversos componentes y reflexiones sobre lo que supone el acto de escribir y principalmente sobre los materiales que el escritor necesita en la actualidad para producir. Reproducimos una de las primeras frases de Hurtado para constatar la idea que acabamos de proponer: “ Insisto, por tanto: lo que voy a leer no es un cuento, sino una denuncia. La denuncia de una

situación que afecta ya a algunos de los escritores aquí presentes” (146). De esta cita se puede desprender el marco conceptual totalizador que regirá el cuento, al resaltar en ella la importancia de la situación de los escritores modernos.

La narradora-protagonista crea la primera ironía destacando el auge que el género cuento está teniendo. Como consecuencia de ello existe una gran cantidad de trabajo que todos los cuentistas tienen en ese momento, por supuesto, incluyéndose ella. Aquí, se produce un cambio temporal del presente hacia el pasado: “Como a mí también algunos periódicos me habían encargado relatos, a mitad de junio me enfrasqué en el ordenador para tratar de terminar dos viejas historias pendientes” (147). Este cambio temporal va acompañado de un cambio en el relato mismo, lo que vamos a encontrar desde este momento hasta casi al final del cuento es la presentación de unos recuerdos. La protagonista, para llegar a la denuncia que propone, hará un recorrido por las situaciones y los hechos con los que se ha encontrado por el camino.

Es en este momento cuando Hurtado comienza a dar detalles sobre los dos cuentos en los que se puso a trabajar. Podemos considerar esta descripción como procedimiento narrativo, teniendo en cuenta como se ha dicho desde el principio, que la búsqueda de la ironía en este cuento será uno de los propósitos fundamentales, utilizando para ello diferentes medios. El acercamiento a estos dos cuentos es explícito, porque incluso introduce los temas:

Comencé por la que más me interesaba, una narración sobre el tema del doble, un tópico tan viejo como manido que yo pretendía variar un punto ya que mi relato no se centraba en un desdoblamiento, sino en un *destriplamiento*: una mujer se triplicaba a lo largo, a lo ancho y a lo alto en tres seres distintos (...). Pero no lo

envié. Preferí que reposara unos días antes de publicarlo mientras me dedicaba al segundo, una fábula sobre la creación literaria y sus limitaciones materiales... (147)

Los temas sobre los que trabaja Hurtado son muy significativos. El primero está centrado en el de tema del “destriplamiento”, lo podemos identificar con la estructura misma del cuento que trabajamos el cual se divide en tres partes: la presentación del primer “yo”, la conferencia del segundo “yo” y los textos que reproducimos en esta cita. El segundo que trata de “la fábula de la creación literaria” lo podemos incluir como otro elemento que subraya la ironía a la historia del cuento. Es decir, el relato creado por Hurtado se preocupa por “(...) bolígrafos que se secan, plumas que emborronan, máquinas de escribir que se insubordinan, ordenadores que se declaran en huelga (...)” (147) es realmente la ironía del tema global de este cuento, en el que estamos viendo la preocupación de una escritora a propósito de la tecnología en la creación literaria actual.

“ A partir de aquí la protagonista desarrolla toda una auto-reflexión sobre la producción literaria, elemento éste muy postmoderno, acerca de la creación de sus textos. Todos estos metacomentarios sobre la creación están acompañados de una serie de comentarios sobre su excelente “relación” con los electrodomésticos y, por supuesto, con su ordenador (elemento que supondrá su mayor preocupación y el punto culminante de la ironía del cuento).

Hurtado nos cuenta de forma muy coloquial cómo nunca ha necesitado la ayuda de nadie para solucionar sus problemas domésticos y que, incluso, ha solucionado el de las vecinas y el de alguna colega, como por ejemplo la ayuda prestada en más de una ocasión a Aguado Neus (escritora

contemporánea). A propósito de esta buena disposición con cualquier máquina dice: “Está claro que nací con una gran disposición afectiva hacia todo tipo de máquinas, y con ciertos poderes de seducción, ya que no sobre los hombres, sobre los aparatos” (148). El tratamiento irónico de su relación con la tecnología sirve de excusa para traer su mala relación con los hombres, quedando este comentario al mismo nivel irónico.

En esta mujer independiente, trabajadora, racional, entre otras cualidades, vemos cómo es incompatible una buena relación con una pareja. Estamos viendo el caso opuesto, en cuanto a papel en la sociedad, a la protagonista del cuento anterior: bella y casada pero apartada del mundo profesional. A pesar de estar en situaciones tan claramente opuestas las dos están presentadas desde su interior de manera muy similar: ambas son mujeres solitarias, que se crean una fantasía o un sueño para (sobre)vivir y son “víctimas” de la sociedad en la que están inmersas (pues, al fin y al cabo la finalidad de estos dos cuentos es la crítica irónica de la sociedad actual, vista desde dos perspectivas distintas). Por lo tanto, podemos afirmar que las dos mujeres se complementan para ironizar la realidad actual, la cual está elaborada por las dos mujeres y vividas por ellas mismas.

Después de estas aproximaciones, la narradora-protagonista llega al núcleo de la narración:

Todo comenzó una tarde de finales de junio (...) y retomé de nuevo el primero con la intención de echarle el último vistazo. Pulsé el botón correspondiente, dispuesta a comenzar a leer (...) Pero lo que vi en pantalla no fue sólo este comienzo, algo chirriante (...) sino que también, contrapunteando el texto, insertándose entre líneas, aparecían, una serie de referencias en clave que tras

múltiples esfuerzos conseguí descifrar y que remitían a obras de José María Merino, Torrente Ballester, Borges, Pere Calders, entre otros. (149-50)

Es a partir de este momento cuando conocemos la preocupación que la protagonista tiene: a través del ordenador se recogen fragmentos de cuentos de diversos escritores para formar otros nuevos. Dicha preocupación supone lo esencial de la sátira, es decir, la pesadilla de la invasión de la tecnología en el acto de la creación, junto con el problema de la intertextualidad en los nuevos escritores. Vemos que el nivel de lenguaje cambia: en comparación al lenguaje coloquial que utilizó al hablar de su relación con los electrodomésticos, encontramos en esta cita un vocabulario y una forma de expresión más culta, teniendo en cuenta que ha cambiado también de tema.

Realmente, estos dos problemas preocupan a la protagonista y el narrador introduce numerosas señales de esta preocupación a través de diferentes caminos: la repetición de la palabra "grave" a cada momento para referirse al problema del que habla; retomar el presente para situar la acción de nuevo en su realidad (la conferencia); la vuelta al presente acompañada de una intensificación del tono de la protagonista; y el cambio de persona, utilizando la primera persona del plural con el fin de implicar a sus colegas en su preocupación ("debemos", "ofrecemos", "tenemos que").

De la última cita presentada se desprende, igualmente, el alto grado de ironización que la narradora quiere imponer a la cuestión de la intertextualidad en el escritor moderno.<sup>4</sup> Estamos observando la importancia que la protagonista le está dando al descubrimiento que ha hecho incluso, hasta llega a proponer a sus colegas ir a las "barricadas" (151). Todos los cambios que se observan en esta última parte (la persona gramatical, el tiempo de la narración y el énfasis en el discurso de la narradora) sirven para

agudizar la sátira que supone este cuento hacia la incursión de la tecnología en el acto de creación. Toda la preocupación de la narradora se centra en el proceso de la creación de los cuentos, enfocándose dicha preocupación en el problema de la intertextualidad y en la utilización de las nuevas técnicas para dicha creación literaria.

Estos dos factores vienen presentados a través de la ironía y de la sátira, poniendo en relieve dos preocupaciones que, por otra parte, hacen reflexionar mucho a cualquier escritor moderno. El primer factor, la intertextualidad, supone la reflexión sobre la voz "individual" del escritor, las influencias de los clásicos en los escritores modernos y la búsqueda de la originalidad. El segundo factor, la tecnología, no sólo es el problema de la necesaria utilización de estas nuevas técnicas para el acto de creación, sino que hay que añadir que, en este caso, el problema de las influencias viene dado por un ordenador que roba información y sustituye a los cuentistas.

Así, la narradora-protagonista presenta un tema de gran preocupación para todos los escritores actuales. Éste tema está presentado con un título que ya señalábamos como ambiguo ("Esto no es un cuento") y, además, enmarcado en una estructura tradicional. El propósito fundamental tanto del título, como del marco es objetivizar la historia para cargarla de verosimilitud. Lo que se consigue, por otra parte, es reforzar la sátira a la creación y presentar un cuento con notable originalidad.

Con todo lo dicho, se observa que el cuento tiene dos "yos" diferentes, ambos femeninos y cada uno con destinatarios diferentes. El primero se dirige a un lector implícito. Como se ha dicho, es el marco que intenta crear la verosimilitud en el cuento a través de un procedimiento tradicional y practicado desde Cervantes (dejándose ver aquí la influencia que los clásicos tienen en esta escritora, para reforzar más tarde la ironía y la sátira hacia este

mismo problema de las influencias). Y el segundo “yo” tiene como interlocutores a los escritores que están oyendo su conferencia, en este caso sí está explicitado a través, por ejemplo de la aparición de la palabra “colegas” en diferentes ocasiones: “Imagino que compartís, queridos colegas, mi preocupación” (150). Y también con el cambio a la primera persona del plural: “Por eso, por todo eso me pregunto si debemos sacrificar nuestros intereses individuales ante la máquina” (151).

Al pasar revista a los procedimientos narrativos de este cuento, es útil subrayar tres muy notables:

El primero es el cambio de ritmo en la narración. Al igual que en cuento anterior, éste marcha a un ritmo pausado, ayudando a esto las diversas reflexiones de la narradora de las que ya hemos hablado, para casi al final acelerarse y, en una página, plantearse el problema y la posible solución a éste.

El segundo procedimiento a destacar lo constituye el uso de diferentes registros por parte de la narradora-protagonista de este cuento. Utiliza un nivel culto al hablar de la creación de sus propios cuentos y en el planteamiento del núcleo del problema. Utiliza la ironía a lo largo de todo el cuento. Pasa al interior de su casa, para describir con detenimiento, el control que tiene sobre cualquier máquina y la ayuda que presta a sus vecinas y colegas, utilizando un lenguaje mucho más coloquial que anteriormente. Y es capaz de apuntar con gran sutileza su fracaso con los hombres.

Y el tercer elemento importante es que se observan numerosas conexiones entre la autora, Riera, y la narradora-protagonista, Hurtado. Con esto no se quiere decir que “Esto no es un cuento” sea una autobiografía, sino que Riera está escribiendo en o sobre un terreno en el que se mueve con soltura y conoce – de ahí que pueda hablar con tanta clase de detalle sobre la composición de cuentos –. Esto va unido al propósito que ella misma en una

entrevista en *Quimera* propone, de que exista un hilo conductor en todos los cuentos de esta colección: la escritura.<sup>5</sup>

Una vez que han sido señalados los procedimientos narrativos en cada uno de los cuentos seleccionados para esta sección, encontramos diversas características comunes a los dos relatos. La primera a destacar es la presentación de recuerdos. En "Claudia...", los recuerdos del narrador sobre la protagonista constituyen el núcleo de la historia. Se comprueba esto al observar que la mayoría de los verbos están en pasado, menos varios presentes que utiliza el narrador en la primera parte, como ya hemos dicho, para demostrar que es un narrador omnisciente, aunque luego se aleja de la narración para dejar al lector con mayor libertad y servir de puente de unión entre esos recuerdos y el propio lector.

En "Esto no es...", los recuerdos están más cercanos al presente y ocupan un lugar menos importante o, mejor dicho predominante, en el texto. Porque sí son esenciales esos recuerdos de la narradora-protagonista, pero lo son también sus comentarios en presente y sus proyectos en futuro. La importancia de éstos está en que suponen toda la reflexión de la narradora sobre el acto de creación y la conformación de toda la sátira.

El segundo elemento que une a estos dos cuentos es la verosimilitud. Para ello la estructura y los narradores son fundamentales (junto con el contenido). Tanto en un cuento como en otro observamos que al principio hay unos párrafos que se diferencian del resto. En "Claudia...", se presenta un narrador que opina y recuerda; y en "Esto no es...", una narradora que transmite un texto de una escritora ya muerta. Ambas formas tradicionales contienen un tema muy candente en la actualidad, siendo así un modo más divertido de plantear las dos historias.

Junto con los dos elementos que acabamos de señalar, hay un tercero que une, de nuevo, los dos cuentos: las dos protagonistas son mujeres. Claudia y Hurtado están situadas en polos opuestos (y al mismo tiempo complementarios): mientras que la primera rechaza los estudios, busca un buen marido y es controlada por su madre, primero, y después por éste, la segunda se presenta como mujer culta, dedicada a la escritura, independiente y activa. A pesar de estas diferencias tan marcadas, las dos mujeres tienen en común su fracaso en cuanto a las relaciones con los hombres. Para Claudia su marido es el culpable de la no consecución de sus sueños. Y para la escritora se entiende mejor con las máquinas que con ellos. Con esto, no queremos decir que lo fundamental en los cuentos sea exaltar las malas relaciones hombre-mujer, sino que es un elemento más a tener en cuenta.

Esta última característica señalada -las malas relaciones mujer-hombre- es apuntada como característica de las protagonistas de *Las Hogueras* de Concha Alós, por parte de Pérez. Al respecto dice:

Ambas mujeres, enajenadas cada una a su manera en sus relaciones sociales, han fracasado tristemente en el intento de conseguir satisfacción y felicidad en sus vidas. Ni el dinero ni la instrucción ni la belleza imparten lo necesario para que se sientan satisfechas con sus existencias. Sibila, aunque bella y rica, es ignorante, semi-analfabeta, mientras que Asunción es un poco fea, pobre pero instruida. Ambas consideran sus vidas un fracaso y las razones, a pesar de ser variadas, tienen como eje común el encontrarse en una sociedad machista que no considera a la mujer como un miembro cabal de la sociedad. (35)

Como vemos a partir de esta cita Claudia y Hurtado no suponen nada original en cuanto a la representación de la mujer en la sociedad. Las dos están enajenadas, una por el control que hay sobre ella y otra por el rol de mujer independiente que ha tomado. Lo original en ellas dos va a ser su salida, o su intento de salida. Es decir, el final de cada uno de los cuentos va a suponer la ruptura con toda esta normalidad que nos pintan las dos protagonistas. Las dos van a luchar. De la primera conocemos el resultado y de la segunda tan sólo sabemos su intención; los dos momentos rozan lo absurdo, y con ello lo subversivo en el tratamiento del papel de la mujer en la sociedad patriarcal en la que se mueven.

En Claudia la salida subversiva está muy clara, ya que rompe con todo el control bajo el que se encontraba de forma patética e inesperada; en el segundo caso, en Hurtado también se señala esto, debido principalmente a que nos parece sorprendente que sea una escritora la que adopte el papel de “luchadora” frente a toda su audiencia masculina ya que no se nombra a una sola escritora (ni aún cuando cita los textos que están siendo robados). El papel de la protagonista en este segundo cuento ocupa un lugar en el que estamos acostumbrados – los lectores – a ver a hombres.

Partiendo de este punto en común, podemos observar las diferencias de las dos protagonistas y su propia historia. Claudia es presentada por un narrador que cuenta linealmente la historia de su vida, su niñez, su adolescencia, su matrimonio fracasado y la ruptura completa de su sueño perseguido. El narrador omnisciente cuenta toda la historia conociendo y dando a conocer todos los detalles sobre ella; se presenta una narración organizada, contada con las palabras de ese narrador. A veces, con el estilo indirecto libre el narrador deja entrar las ideas de la propia protagonista; otras, con estilo reproducido, introduce frases de la madre, del esposo, e incluso, de

la marquesa. Además, el mismo narrador es el que nos presenta el sueño de la protagonista, un sueño que en realidad no es suyo sino que le viene inculcado por su madre, su padre y la presión social en la que vive pero que al final se convierte en una obsesión, constituyendo esto la dimensión satírica del texto. Como tal obsesión, llega a tener un final extremo, su osadía la lleva a actuar para conseguir su propósito. Lo consigue pero a través de una situación cargada de burla, rozando lo absurdo, como se ha dicho en el párrafo anterior.

La lectura exhaustiva de "Claudia..." nos lleva a ver que no hay digresiones, estructuras paratácticas, lenguaje fuera de tono, frases inconclusas, simultaneidad. El narrador cuenta la historia con gran cohesión, siguiendo un orden temporal lógico. El único elemento que se saldría de este orden son las intervenciones de los personajes. Por ejemplo, vemos la intervención de Claudia en la que el lenguaje cambia radicalmente: "es mucho menos sosa y tiene un estilo bárbaro, os encantaría peinarla... lo del postizo es verdad, seguro, aunque de su propio pelo" (165). Vemos un ejemplo de lo que es su vida, a través de varias frases nos damos cuenta – el lector – del tipo de mujer que se nos presenta (enajenada por la sociedad).

Como resumen hay que decir que Riera nos presenta a través de una narración regular y ordenada la vida típica que muchas mujeres llevan, una vida regida por los otros y por su propio deseo de regir su vida por el camino de la frivolidad. Todo esto es llevado por la autora hasta el plano de lo absurdo, consiguiendo que el final sea sorpresivo. Es decir, Claudia ha esperado la consecución de su sueño durante mucho tiempo, en el momento en el que decide tomar una decisión y actuar por sí misma se rompe toda su fantasía, desbordando todo en la locura, al menos se entiende esto en el final del cuento: "Luego, en la ambulancia, deliraba hablando con Tita y con Carmen y preguntaba por la niña de Isabel" (167). Esta idea queda reforzada

con el detalle elocuente de la foto en la revista: "Tres días después salió su foto en el *¡Hola!*" (167).

En "Esto no es..." tenemos a una escritora, Andrea Hurtado. Ella presenta su propia historia en la que vemos un proceso lineal, igual que ocurría en el cuento anterior y con un ritmo pausado para exponer todas sus reflexiones sobre la creación literaria. A propósito de esta idea la propia Riera da su opinión y dice: "El lenguaje de la mujer es minucioso, hay momentos en el que se observa el 'hablar por hablar', la continua repetición, lo indirecto, entre otras características. Todo esto, producto de la necesidad de ser escuchadas y, sobre todo, de crear atención en los interlocutores (debido a que las opiniones de las mujeres no son o eran tenidas en cuenta)".<sup>6</sup>

Como conclusión podemos decir que ambos cuentos presentan la vida de dos mujeres por caminos muy diferentes. Un narrador omnisciente en uno y una narradora-protagonista en otro, ambos traídos hacia la realidad a través de diferentes maneras. Construidos con una estructura similar pero conformados por elementos distintos. Ambos sostienen dos niveles de habla muy diferentes.

La reunión de todos estos elementos conforman el propósito que concilia a estos dos cuentos: la postura satírica desde la que se sitúan los dos narradores. Una sátira hacia la realidad femenina actual, las pretensiones sociales, el matrimonio en el caso de "Claudia..." y una crítica irónica hacia el problema de la creación literaria y todos los factores que la rodean (la originalidad, la tecnología, entre otros), en el caso de "Esto no es...".

Por lo tanto todos los procedimientos narrativos utilizados por Riera en estos dos cuentos, nos llevan a comprobar que la finalidad de los mismos es la sátira de dos aspectos diferentes que conforman la sociedad actual, y que

el lector descubre “esa faceta humorística, casi sarcástica” fuente que la propia Riera señala como propósito en estos cuentos.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Este libro de Pérez, Genaro J. *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto*. Madrid: Támesis, 1993, será nombrado en varias ocasiones en este capítulo, utilizando el número de página para referirnos a él.

<sup>2</sup> Entiéndase “canónico” como tradicional y teniendo en cuenta la definición que se aportó en la primera página de este capítulo al respecto.

<sup>3</sup> Machado, Antonio. *La tierra de Alvargonzález*. Barcelona: Puvill, 1986.

<sup>4</sup> A propósito de la intertextualidad en el libro titulado *Introduction à l'analyse du Roman* de Yves Reuter, publicado en París: Bordas, 1991, se recoge la siguiente información: “C. Genette réserve le terme d'intertextualité à la coprésence de deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire pour simplifier, à la présence effective d'un ou plusieurs textes dans un autre texte.” Esta cita nos sirve para apoyar la idea de que hay burla e ironía hacia la intertextualidad.

<sup>5</sup> Aguado, Neus. “Epístolas de mar y de sol. Entrevista con Carme Riera.” *Quimera* 105 (1991): 32-37.

<sup>6</sup> Riera, Carme. “La literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?” *Quimera* 18 (abril 1982): 9-12.

### 2.3. CUENTOS CON DIÁLOGO

El análisis de “La novela experimental” (89-106) y “De Eva a María: relatos de mujer” (133-38) es lo que nos ocupará en este apartado. El orden a seguir será el siguiente: en primer lugar, un resumen de cada cuento para orientar al lector; en segundo lugar, se analizarán los procedimientos narrativos de cada cuento; y, por último, se señalarán las características que unen a estos cuentos.

“La novela experimental” se resume de la siguiente forma: un escritor fracasado y pretencioso dialoga con una prostituta. Este escritor cuenta todo un nuevo proyecto sobre una novela que está escribiendo, para ello suma características y explica sus ideas. Mientras tanto, Clemencia – la prostituta – lo escucha con un total aburrimiento y sin el más mínimo interés. Junto a estos dos personajes hay un narrador omnisciente que, en ocasiones, conducirá el relato, dejando que el protagonista lo dirija en otras. Toda la historia llega a un final absurdo y abierto (para enfatizar el comportamiento absurdo del personaje principal).

“La novela experimental” (89-106) es uno de los cuentos más ricos de toda la colección que presenta Riera. Esta riqueza, como se verá, está en la unión que suponen fondo y forma. En este cuento, están presentes la primera persona (que es la que predomina), la segunda persona y un narrador en tercera. Las tres personas gramaticales, las dos primeras pertenecientes a los personajes que dialogan y la tercera al narrador, se combinan para conformar el relato.

Según la división propuesta, encontramos tres focos de información en “La novela experimental”. Por una parte, el narrador, en tercera persona, proporciona datos, aclara situaciones y retrata tanto física como psíquicamente a los dos personajes que dialogan en el cuento. Como se ha dicho en el párrafo anterior, el narrador no está presente en todo el cuento; hay momentos en los que desaparece para que el diálogo sostenido por el protagonista y la prostituta quede en primer plano.

El segundo foco de información viene de parte de la interlocutora, que aunque su aparición es limitada, tiene un papel significativo, pues toda la narración está dirigida a ella. No hay ningún otro personaje; por lo tanto, ella es la que recibe toda la información y la que “escucha” lo que el protagonista transmite.

Y el tercer foco viene de la mano del protagonista, que en primera persona va a sobrepasar en número de apariciones al narrador. Así, el protagonista se coloca en una posición bastante importante, la cual hará reaccionar al lector de forma diferente que ante las apariciones del narrador. Se comparan narrador omnisciente y protagonista porque los dos van a poseer voces narrativas, con lo que vamos a tener dos focos informativos diferentes.

Con todo lo dicho hasta ahora, comprendemos que la mejor forma de acercarnos a este cuento es seguir esta tripartición. En primer lugar, analizaremos al narrador omnisciente; en segundo lugar veremos el cuasi-monólogo que desarrolla el protagonista y, en tercer lugar, estudiaremos al personaje femenino, no sólo a través de sus apariciones – que nos muestran sus actitudes hacia el protagonista – sino los elementos y características que aportan de ella dicho narrador y dicho protagonista.

Antes de pasar al análisis de los procedimientos narrativos presentados por cada uno de los focos señalados, hay que decir que la estructura del cuento es muy significativa en la creación del mismo. Hay dos características en cuanto a la estructura que conviene señalar: la primera es que todos los elementos para construir un cuento con diálogo están presentes – dos personajes que “hablan” y un narrador que dirige el relato –; la segunda característica es la importancia del parlamento del protagonista; éste predomina cuantitativamente en el diálogo y, además, todo su discurso va a ser un intento de explicar a la interlocutora, la obra literaria que está creando. Es decir, el protagonista es uno de los personajes que construye el cuento, su importancia es sobresaliente y con su cuasi-monólogo crea un cuento dentro de otro.

Esta característica, crear un cuento dentro de otro, va a ser la forma en que se enmarcará el delirio del protagonista, el desdén y el aburrimiento de la interlocutora y la dirección del narrador omnisciente. Esta forma es muy significativa, ya que hay que sumarle, además, que el cuento termina en puntos suspensivos. Estos dos elementos pertenecientes a la estructura del cuento no están ahí gratuitamente, ya que hay una intencionalidad en ellos.

El marco de este cuento creado a través de un diálogo, en el que el protagonista desarrolla un cuasi-monólogo para hacer, al mismo tiempo, otro cuento, será una de los procedimientos narrativos que sirvan para unir este relato al siguiente estudiado en este apartado. El otro procedimiento será la estructura de cuento abierto, cuya función principal será dejar al lector participar en la historia, a nivel externo. Pero, a nivel interno, la función de dichos puntos suspensivos será enfatizar el delirio del personaje principal. Estas dos características se explicarán en el momento oportuno.

A lo largo de todo el cuento (tiene diecisiete páginas), el narrador aparece en ocho ocasiones repartidas de la siguiente forma: en cinco de ellas lo hace para construir y hablar de Clemencia (la interlocutora), una para recordar los primeros encuentros de ella con el protagonista y, las dos restantes, para traer al presente una parte de la historia del protagonista. Según Anderson Imbert a pesar de sus pocas apariciones, "el discurso del narrador es el fundamento de la narración: sobre él se apoyan los monólogos y diálogos de los personajes. Monólogos, diálogos tienen sentido porque resolvemos dar crédito al mundo que el narrador postula, por inverosímil que ese mundo sea si lo examinamos con un criterio de la verdad que es lógico, extraestético".<sup>1</sup>

Todo lo expuesto, nos lleva a afirmar que la función principal del narrador en este cuento es crear un marco verosímil que ayude al lector a verlo como tal. Al mismo tiempo, sus intervenciones nos servirán para conocer mejor al protagonista y a su interlocutora, y para servir de puente de unión entre dichos personajes (y las situaciones que los rodean) con el futuro lector.

Otro elemento importante que hay que destacar del narrador es el lenguaje culto que va a utilizar.<sup>2</sup> Reproducimos la primera intervención del narrador para estudiar el uso que hace del lenguaje, la función que tiene dicho lenguaje en el narrador y la reacción que crea ante el lector:

Ella le observa sin escucharle, acodada en la barra, pero asiente con la cabeza de vez en cuando, con cansina suavidad. El gesto perfectamente calculado la exime de prestar atención y le permite divagar a sus anchas mientras parece que atiende, hasta con solicitud, los aburrimientos conyugales de la mayoría de sus clientes. (90-91)

En esta cita, podemos ver dos elementos que, reunidos, consiguen un desajuste irónico que llama la atención al lector. El primero de estos es la descripción preciosista y el lenguaje culto (“cansina suavidad”) que utiliza el narrador para describir a la protagonista. Y el segundo es que esa protagonista es una prostituta. Es decir, no esperamos este nivel lingüístico culto combinado con la descripción de una prostituta. Con todo lo dicho, observamos que este procedimiento narrativo utilizado por el narrador sirve para empezar a crear la ironía que se desarrollará a lo largo de todo el cuento. El juego con el lenguaje, por lo tanto, resultará uno de los elementos fundamentales con los que tendremos que contar para comprender la función de los personajes y la del propio narrador.

En la siguiente intervención, el narrador reitera la actitud de ella, y desvela su nombre, Clemen. Introduce a la interlocutora a través del diminutivo de su nombre. Es significativo ver que el narrador está recogiendo ese diminutivo utilizado por el protagonista dos líneas más arriba, con la función de ironizar sobre el protagonista y destacar la importancia que la interlocutora, y su actitud, tienen en el cuento: “Acuérdate de cuando me robaron... Y no te rás: Prométeme que no se lo dirás a nadie, a nadie, Clemen, ¿eh?” (90). La interlocutora no aparece aún, pero sí tiene que quedar claro (es la intencionalidad tanto del narrador como del protagonista) que existe y que está ahí, escuchando o haciendo que escucha.

El narrador sigue demostrando su omnisciencia. Nos comunica datos concretos de la biografía de Clemencia y reitera el hastío que siente hacia lo que el protagonista le cuenta. Para ello, dicho narrador se limita a informarnos de todos estos datos con un lenguaje neutro; es decir,

simplemente informativo. Esta intervención, junto al propósito ya señalado, tiene como finalidad construir a la interlocutora. Hasta ahora no ha aparecido y es el narrador el que desde su posición conocedora nos la está mostrando; en el transcurso del cuento aparecerá dicha interlocutora para definirse como el personaje opuesto al protagonista. Es decir, todo lo que el protagonista le cuenta a Clemencia no le interesa en lo más mínimo y será ella misma la que deje clara su postura (todo esto ayudará a crear la situación absurda que rodea al protagonista y a enfatizar su delirio).

Conocemos, a continuación, una nueva reacción de Clemencia ante el diálogo que el protagonista mantiene con ella: el enfado. Junto al aburrimiento que sigue sintiendo, en este caso "bostezo", se presenta una reacción contraria por parte de la interlocutora hacia el parlamento del protagonista. Con esto, se intensifica la postura opuesta que la interlocutora mantiene en todo el cuento a lo que supone toda la fantasía del protagonista. Como veremos más adelante Clemencia representa la "realidad" de la vida cotidiana (también extremada, como se verá), frente a la postura "irrealista" que guía la vida del protagonista.

El narrador continúa en su papel de omnisciencia y las dos últimas apariciones que tiene en todo el relato las dedica al protagonista. Ya había hecho un comentario al principio del relato en el que demostraba la arrogancia y la pretensión del protagonista. En el segundo caso, nos muestra otra actitud de éste: el respeto que siente hacia la opinión de la interlocutora (lo recrimina porque nunca es capaz de terminar sus proyectos). Y en el tercer caso, mucho más informativo, nos describe todos los proyectos que el protagonista ha comenzado y no ha terminado.

El protagonista es un escritor fracasado, arrogante y que jamás conseguirá terminar nada de lo que empieza, al igual que el cuento el cual termina con puntos suspensivos. En cuanto a la última aparición del narrador en la que transmite, en forma de resumen, las distintas obras que el protagonista ha comenzado, lo señalamos como procedimiento narrativo. Esto se justifica en que la inclusión de textos dentro del relato ha sido utilizada en otros cuentos de Riera (por ejemplo en "Esto no es un cuento"), y su función – junto con la duplicación que supone del relato mismo –, en este caso es doble: caracterizar al protagonista y reforzar el carácter de inacabado que marca al escritor fracasado.

El lenguaje utilizado por el narrador en estas intervenciones sigue teniendo el mismo tono que en las ya descritas. No hay ningún elemento en especial que lo caracterice o procedimiento que utilice que sobresalga en él. Lo que tenemos es un narrador que conoce todo, cuya función principal es la de servir de puente entre esa fantasía y el lector, además de hacer el papel de informador.

La última frase de la voz narrativa omnisciente nos recuerda el principio y la actitud con la que empezó a describir a Clemencia: "Clemen acaba de acodarse nuevamente en la barra" (101). A partir de este momento, el narrador desaparece y serán el protagonista y la interlocutora los que lleven el peso de la narración.

Como hemos dicho al principio de este apartado, el segundo foco de información viene del protagonista. Es este personaje el que comienza el cuento "in media res". El parlamento comienza con "–Esta vez no será como las otras. Te lo juro" (89): un propósito y un juramento. Queda desde el comienzo marcada la presencia de la interlocutora, de la cual ya tenemos

noticias gracias al narrador; queda señalado, también, el propósito de realizar un proyecto muy importante (se especifica más adelante); y, por último, reconocemos el discurso coloquial con el que se va a expresar a lo largo de todo el cuento, aceptable al ser una conversación, pero que en el transcurso del cuento se intensificará.

Habrán tres puntos centrales en los que haremos hincapié en relación al protagonista: el primero, el cuasi-monólogo que ocupa la mayor parte del cuento y que desarrolla el argumento del relato (junto al final sorprendente al que nos lleva); el segundo, las características que da a la interlocutora (ya conocemos la visión de la voz narradora omnisciente); y el tercero, los diferentes niveles de lenguaje que es capaz de utilizar este protagonista.

Como ya se ha dicho, el protagonista, del cual no sabremos el nombre hasta bien avanzado el cuento, comienza "in media res" con el juramento de terminar un proyecto. El parlamento que dicho protagonista va a desarrollar desde las primeras líneas del cuento va a ser un verdadero delirio, a través del cual pretende esbozar lo que va a suponer su nueva obra. El protagonista tiene creada una interlocutora, también desde el principio (la prostituta); sin embargo, todo su discurso se podría interpretar como un cuasi-diálogo. Es decir, en el cuento están los elementos necesarios para conformarlo en forma de diálogo. Sin embargo, hay un personaje principal que tiene más fuerza en el desarrollo de la trama.

El parlamento que desarrolla el "yo" del protagonista sirve, principalmente, para describir su proyecto, para seguir en conexión con la interlocutora y para desarrollar su fantasía. El ritmo de dicho parlamento es lento y sin unilinealidad en la transmisión de sus ideas. Encontramos un discurso muy desordenado, con frases cortas que se superponen y con

interrupciones continuas en el hilo de la trama. Se puede encontrar un ejemplo de esto en cualquiera de las páginas del cuento, escogemos el siguiente:

–Lo que a ti te apetezca, princesa faltaría más. ¿Y todo este cambio radical para qué? Pues para mi única meta: potenciar la imaginativa del lector. Porque has de saber, Clemencia, que el lector tiene siempre la última palabra. Porque, en el fondo dime: ¿Qué es un libro sin unos ojos que lo lean? Nada. Un libro sólo cobra sentido si se lee, se dice ahora, pero yo ya lo sabía hace un siglo cuando enseñaba el ABC a mis primeros alumnos... Y a mucha honra. ¿A que tío no sabes que entre mis párvulos de entonces cuento con dos académicos?" (95-96)

Podemos considerar que todas las características que conforman el parlamento del protagonista tienen una función como procedimiento narrativo en el cuento. El estilo que predomina en el cuasi-monólogo del protagonista es el discurso directo, a través del cual fluyen las ideas sin orden ni linealidad. El texto se llena de preguntas que no encuentran respuesta y de puntos suspensivos que dejan las ideas apuntadas, pero sin llegar a ninguna parte. Junto a esto hay predominio de estructuras paratáticas, las cuales fomentan el discurso desordenado y caótico del protagonista. El habla coloquial continúa presente hasta este momento, en una medida normal, teniendo en cuenta el contexto en el que está el protagonista y con quien habla, la prostituta.

A partir de este momento el protagonista inicia la descripción de su nueva obra. El desarrollo de toda esta descripción, incluida dentro del marco

que ha construido el narrador, hay que tenerlo en cuenta como procedimiento narrativo: encontramos, por lo tanto, un cuento dentro de otro cuento. Este procedimiento lo utiliza Riera en otros relatos, aunque de manera más directa. En este cuento está suavizado el procedimiento, porque lo que se incluye no es el texto, sino todos los elementos y características que lo conformarán y con los que el protagonista está verdaderamente entusiasmado.

Conocemos, por ejemplo, su opinión sobre el género: "...además de novela, teatro, ensayo y poesía. Todos los géneros confundidos y reunidos en un solo libro, un compendio de géneros" (91). Habla también del lenguaje que utilizará, sirviendo esta característica como pretexto para introducir un cambio en su nivel de lengua. Realiza la primera comparación entre el acto de amor y la literatura (dos cuestiones pendientes para el protagonista): "¿Por qué, dime, en la cama apenas se habla? ¿Se dice poco, no es así? Apenas lo imprescindible, lo fundamental" (92). La comparación entre el amor (o el acto de amor) con la literatura será reiterada en otras ocasiones. Lo interesante de esta comparación es que él mismo no es capaz de hacerla, sino que la construye a través de preguntas a la interlocutora. Este hecho nos pone en duda acerca de la capacidad del protagonista de finalizar algo en su vida, hecho que se reafirmará más tarde.

Aparece un nuevo tono utilizado por el protagonista: el sarcasmo. Dicho tono está presente para ironizar los premios que se consiguen en el mundo de la literatura y, concretamente, los contactos personales que se necesitan para llegar a dichos premios. Para esto, el protagonista desarrolla un largo discurso en el que va incluyendo a diferentes conocidos y contactos que lo ayudarán a conseguir el premio "Planeta".

De nuevo pasa a la descripción de lo que va a ser su gran obra, volviendo a las comparaciones y con ello cambiando el tono de lengua utilizado. El protagonista pasa a utilizar un lenguaje que roza lo poético: “Una paloma surgida de la chistera del prestidigitador y la paloma arranca un murmullo de admiración entre el público. Es la PALOMA, la única, la verdadera cuya presencia arrastra la ovación” (93). El protagonista con este comentario intenta demostrar el manejo que tiene de los diferentes niveles de escritura, aumentando así el carácter arrogante con el que el narrador lo caracterizó casi al principio del cuento.

Lo cierto es que nos sorprende la facilidad de cambio de nivel lingüístico, y de manera tan extrema. Predomina el nivel coloquial al encontrarse inmerso en un diálogo, compara el acto de amor con la literatura y ahora es la paloma la que se asemeja a la creación literaria:

Y ayer conocí casualmente a un hermano de la cuñada de la mujer de Lara que me dijo que hablaría con él en cuanto yo tuviera el recibo en la mano, conforme me había presentado, porque, por si no lo sabes, en el Planeta te dan un recibo, que me lo dijo Luis Rebollo o Rebollar, no me acuerdo bien, finalista por tres veces, tú le conoces, algunas noches venía por aquí. Ahora hace tiempo que no le veo, un tipo cascado que se sentaba al fondo para hablar con Mavita ¿me sigues?(...) Pues bien, igual va a ocurrir en mi libro. De la página, como de la chistera, por obra y arte de mi magia surge la palabra paloma sin añadidos, ni blanca ni mensajera ni suave. Espíritu puro. (93)

Todo este comentario inmerso en un fluir caótico de impresiones apuntadas sin principio ni fin; podrían aceptarse estos cambios como

procedimiento narrativo, a través del cual el protagonista está siendo ironizado y burlado, ya que con ellos se está exagerando su conocimiento intelectual, el cual es inexistente, pues es un escritor fracasado.

Esta idea se refuerza a continuación. El protagonista quiere mostrar sus conocimientos literarios de cualquier manera y con su estilo desordenado y directo, incluye una reflexión sobre la palabra "pura", citando incluso a Juan Ramón Jiménez. Es el mismo protagonista el que a través de su parlamento inconexo y lleno de arrogancia se lleva al absurdo. Es decir, el narrador lo apuntó como dato informativo, pero es él mismo el que nos está demostrando la situación patética en la que se encuentra. Todo esto se construye no sólo a causa del desarrollo de los acontecimientos, sino al estilo con el que habla y la manera en que desarrolla su discurso, como estamos viendo hasta ahora.

Continúa el discurso caótico del protagonista saliendo de su cabeza sin orden, por ello cambia de nuevo y pasa a hablar de las innovaciones que su obra tendrá. Es en este momento cuando podemos asegurar que se está ridiculizando la erudición del protagonista. Es decir, él decide incluir en su obra una serie de cambios, por ejemplo, la no existencia de marcas, de límites; existirán figuras, olores, incluso sonidos. Aquí está lo verdaderamente absurdo, ya que es evidente que su creatividad no es tal, pues está proponiendo una serie de innovaciones que ya existieron a principios de siglo, en la época de la vanguardia (las innovaciones tipográficas, por ejemplo). Sin embargo, no se queda ahí, la ridiculización llega al límite cuando propone la inclusión de las voces en su nueva novela, hecho imposible y disparatado.

Llegados a este punto el parlamento delirante del protagonista nos demuestra que todos los cambios de registros y ese aparente conocimiento de la literatura es una farsa. Es un escritor fracasado, pretencioso, y es él mismo el que a través de su fluir de ideas nos lo muestra, agrandándose a cada intento de demostrar su capacidad como escritor.

Es en este momento en el que conocemos la posición patética en la que se encuentra este protagonista, cuando aprovecha para empezar a desarrollar su fantasía, que será el clímax de ese discurso que viene desarrollando desde el comienzo del cuento. A pesar de ser dos comentarios inmersos en su verborrea nos llaman mucho la atención porque aparecen dos nombres muy importantes. El protagonista habla de Shakespeare y de Cervantes como si realmente los conociera y con el nivel coloquial que lo caracteriza. Dicha fantasía se irá conformando a lo largo del texto lentamente y gracias a pinceladas sueltas que el protagonista va dando para aproximarnos a ella al final del cuento.

Como hemos dicho anteriormente, el nivel coloquial utilizado por el protagonista no tiene nada de sorprendente en el contexto en el que está enmarcado. Lo que también dijimos es que este nivel coloquial toma fuerza, en ocasiones, para llegar a ser vulgar. Aquí tenemos unos ejemplos de ello, en la supuesta entrevista que nos traspone, a una pregunta sobre “el panorama editorial” responde: “Pura mierda, como suena”; “me importa un carajo vivo todo lo que se escribe” (92).<sup>3</sup> O a propósito de la creación de su libro dice: “Formarán figuras, ideogramas o lo que me salga de las narices” (94).

El protagonista, del que aún no conocemos ningún dato, nos explica dos nuevas características de su obra. La primera es la importancia que “el

lector" tiene para su obra y la segunda, la ambigüedad que dará a sus escritos. A propósito de la primera el personaje introduce un dato biográfico; y, a través de la segunda conocemos que su obra tendrá en cuenta al público femenino, pero que "...el punto de vista dominante es el del varón. ¡Faltaría!" (97).

Señala Ciplijauskaité en relación a esto que la importancia del lector y la ambigüedad en los relatos son procedimientos narrativos que se señalan como propios de la escritura de mujeres.<sup>4</sup> Estas características están mencionadas por el protagonista, seguidas de un comentario "machista". Con esto lo que queremos decir es que se encuentra implícita la burla/crítica que el protagonista hace de lo que se denomina "lenguaje femenino".

Junto a la arrogancia que el protagonista está demostrando desde el principio (se intensifica ésta con la degradación que hace de Clemencia, principalmente repitiendo en varias ocasiones que ella nunca comprenderá de qué habla, a pesar de ser "espabilada"), está la defensa de la idea de supremacía del hombre. A esto volveremos más adelante ya que hay que ir añadiendo otras características que lo conformarán por completo; pero se puede apuntar desde ahora que este personaje se sitúa en el centro de la burla que se está creando en el cuento.

El protagonista deja por un momento su cuasi-monólogo para exigir la opinión de la interlocutora. El lenguaje utilizado para esto cambia radicalmente, parece que al dirigirse a una prostituta y no hablar de su proyecto literario el nivel de lengua tuviera que cambiar (hace esto cada vez que se sale de su campo de interés) y se dirige a ella en los siguientes términos: "—No me digas que prefieres hablar de fútbol con cualquier

pelagatos o que te cuenten desgracias de cornudos (...) Deberías estar contenta de tener un cliente escritor, un escritor de talento" (97).

La isotopía lingüística utilizada por el protagonista se agudiza hacia extremos vulgares. Esto se produce en el momento en que hace una nueva comparación de la literatura (ya la comparó con el amor y con una paloma): "Menuda puta está hecha..." (98). En este comentario vemos que el protagonista da rienda suelta a sus sentimientos y no le importa utilizar este tipo de calificativos a lo que se supone que es su profesión. Mediante esta explosión se descubre un dato más de su fantasía. Este dato no es nada aclarativo ya que está dentro del discurso caótico que sigue desarrollando. Dicho dato nos informa que tiene "un padrino" y que admira a Cervantes.

Su delirio sigue desarrollándose por diferentes caminos. Por una parte, decide que ayudará a Clemencia a salir de la prostitución; y por otra, sigue describiendo su libro.

Así nos da a conocer el título de su obra: "Porque la gracia de *Flash*, *flash*, título provisional – aunque menudo anglicismo, ¡toma castaña, Miguelito, que va por ti!" (101); de esta manera nos vamos acercando lentamente al conocimiento de su fantasía: sabemos que está relacionada con Cervantes, que Shakespeare está implicado; él mismo se llega a comparar con Galdós y que los anglicismos son importantes en la creación tanto de su obra como del contexto.

En este momento podemos reafirmar lo que dijimos al principio acerca de la estructura de este cuento. Tenemos realmente un cuento enmarcado en otro (este es un truco tradicional y como mayor ejemplo tenemos a Cervantes), incluso conocemos el título, elemento que se suma a la burla que el mismo protagonista está creando al introducir la cuestión de los

anglicismos, sirviendo esto igualmente para criticar este uso como procedimiento común de muchos escritores actuales. Así pues, el protagonista lo toma para demostrar que su conocimiento y su erudición llegan hasta ese punto. Igualmente el título tiene otro propósito paralelo y es acercarnos a la fantasía que supondrá el clímax del delirio (rozando la locura) del protagonista.

El narrador protagonista nos describe al protagonista de su novela. Es verdaderamente una parodia de él mismo con la que consigue enfatizar su carácter de escritor fracasado y pretencioso. Describe al personaje de la siguiente manera: “una apariencia normal, (...) por dentro (tiene) esa capacidad creadora del artista que puede remontarse hasta las cumbres más agrestes” (102). El lenguaje en esta descripción cambia de tono. Él habla de su capacidad de escritor con un vocabulario rebuscado y nada coloquial. Junto a esto, se justifica en su decisión de no describirlo en su obra ya que le parece una “nadería” (102). Estos dos procedimientos – el lenguaje rebuscado y la justificación de no presentarlo – sirven para enfatizar su propia vulgaridad y subrayar el papel irónico que tiene dicho protagonista (entendiéndose Matías, el escritor fracasado que dialoga en el cuento que analizamos).

Seguido a esto, el protagonista introduce la comparación de su trabajo en Correos con la prostitución. Se produce aquí el cambio en el tono de la narración, ya mencionado anteriormente. Este cambio viene dado por la nueva comparación que hace. Él verdaderamente se siente prostituido, ya que su “trabajo intelectual” (103) es lo que está por encima de todo, pero está atrapado en una oficina de “Correos”. Seguimos descubriendo a través de su lengua y de su cuasi-monólogo al protagonista y su carácter pretencioso, en este caso rechazando el trabajo que ocupa.

Se observa, también, un ápice de intimismo y de pesimismo en la actitud de Matías gracias al lenguaje que utiliza, cosa que hasta ahora no hubiera imaginado el lector que existía en él. Se muestra desengañado por la profesión que ocupa, y parece darse cuenta de la amarga realidad en la que está inmerso, así se podrían comprender las críticas tan fuertes a los diferentes organismos que rodean a la creación literaria: las editoriales y los premios por ejemplo. Este pesimismo, teniendo en cuenta la arrogancia del discurso del protagonista, sería mejor entendido desde la envidia y el resentimiento que siente hacia todo lo que rodea a la literatura; de nuevo encontramos la idea de impotencia de alcanzar algo.

Las dos últimas páginas del cuento nos presentan la fantasía/sueño a la que llega Matías, el protagonista. Del mismo modo que ha ido expresando todas sus ideas de manera desordenada y caótica, expone la más importante y la que nos hace ver claramente la locura en la que está inmerso el protagonista de este cuento.

Su "secreto" consiste en la aparición de Miguel de Cervantes. Este le dice que se reencarna cada siglo en un escritor (el siglo pasado lo hizo en Galdós) y en este momento le ha tocado a él, Matías. El delirio del protagonista parece llegar al clímax de la burla: la primera persona nos trasmite en estilo directo la conversación que tuvo con Cervantes y las cosas que él le dijo, entre ellas que vive en el "cielo" y que su compañero de cuarto es Shakespeare, de ahí su apego a los anglicismos. ¿Cómo entiende el lector esta situación? La solución más fácil, y creemos la más certera, es verlo como una fuerte burla del personaje mismo (que incluso cambia de nuevo su registro de lengua, adoptando el de Cervantes).

Se introduce en este momento un procedimiento narrativo que no es utilizado en ninguno de los otros cuentos estudiados, el “pastiche”, es decir, la imitación exagerada de un estilo para llegar a la parodia.<sup>5</sup> Mientras que el lenguaje de Cervantes se carga de anglicismos, el del “yo” reproduce el estilo que encontramos en *El Quijote* :

– ¿Cómo ha de ser eso? – le pregunté ya que no podía dar crédito a lo que veía y me frotaba los ojos para librarlos del sueño –. ¿De qué manera podré hacerlo? Vos sabéis que, en puridad, nunca he podido terminar nada. ¿No podríais vos, ya que os habéis dignado apareceros, darme el pie? (...)

– (...) Yo viviré en ti, triunfaré en ti y con mi aliento te daré vida y ser (...). En éste (siglo) has sido tú, Matías Daviu. Dime, ¿no estás contento?

Con mi ayuda llegarás a ser el *number one del ranking*. (105)

En conclusión, hay que destacar la formación de un cuento gracias a la primera persona que ocupa la mayor parte de éste. Se trata de un personaje que crea a una interlocutora que casi no aparece, que critica y se burla del contexto literario y llega a ser, él mismo, una parodia del escritor masculino deseoso de triunfar. Esta parodia se fundamenta en la elaboración de su fantasía y en el hecho de que no ha escrito nunca nada.

En el final del cuento hay dos características que merece la pena señalar. La primera es que la visión desde la que nos muestra a un escritor se enmarca en la parodia y en la burla, causando en el lector la risa. Y la segunda es el final abierto, con lo que se intensifica la característica que ha marcado al protagonista desde el principio del cuento (nunca ha conseguido terminar

ninguno de sus proyectos). Es decir, el estatuto del escritor masculino es parodiado, subvirtiendo así el papel que normalmente se le asigna a un escritor.

Por último, nos queda el personaje femenino, Clemencia, la prostituta. Sus intervenciones (seis en todo el cuento) son cortas, pero a pesar de esto es un personaje fundamental en el cuento. Primero, porque es la destinataria de todo el cuasi-monólogo de Matías y segundo, porque el narrador le dedica demasiado tiempo como para no tenerla en cuenta. Podríamos entender a este personaje como el contrapunto al mundo fantástico de Matías. A pesar de ser una prostituta tiene los pies en el suelo y no llega a la locura como parece que sí lo hace él.

Las apariciones de Clemencia se pueden resumir en tres momentos. El primero, en el que critica la novela que Matías le cuenta, insistiendo que la novela que empezó sobre su vida (la de ella) es mejor; incluso le propone nuevos argumentos. El segundo, la advertencia que le hace sobre las fantasías que el protagonista está teniendo. Y el tercero, la descripción que hace del primer encuentro de ellos dos.

Es significativo que, a pesar de ocupar tan poco espacio en el cuento, observamos en ella una gran capacidad de cambio en su lenguaje. Veamos dos ejemplos, el primero perteneciente a las sugerencias a nuevos proyectos para Matías: “-Yo que tú escribiría la historia de la dulce Neus, que ésta sí que tuvo cojones, la mala bestia, aunque me gusta más la del Lute, pero llegas tarde. Ya la echaron por la tele. Y qué bueno estaba Imanol Arias” (102). Y, el segundo, en relación a su encuentro amoroso: “-Contigo no – susurra Clemencia casi al oído -. Contigo siempre ha sido diferente, Matías. Y pensar que te hice hombre” (103). Vemos claramente el cambio de tono, vulgar en

uno y sensible en otro. En cuanto a Clemencia, hay que subrayar que sus funciones principales son la de “escuchar” y contraponer su pragmatismo frente a los sueños y fantasías del protagonista, lo cual contribuye a aumentar el aspecto paródico del retrato de éste.

Como conclusión tenemos que destacar que este cuento se conforma a través de un diálogo en el que hay un protagonista que sobresale, en el diálogo, de la interlocutora. Un narrador que se aleja para dar paso a sus personajes y a la fantasía que crea la cabeza delirante de Matías, un escritor fracasado, fantasioso y, para colmo, machista, enfatizándose toda la parodia con la interlocutora, una prostituta que representa el pragmatismo y el realismo versus la fantasía de Matías. Todo esto enmarcado en una estructura bastante tradicional: un cuento dentro de un cuento.

El segundo cuento que vamos a analizar en este apartado se titula “De Eva a María: relatos de mujer” (133-38). En este cuento, una escritora se dedica a criticar una colección de cuentos de autoras italianas. La crítica de la protagonista no es nada constructiva sino todo lo contrario, hace toda una serie de observaciones negativas sobre estas escritoras. Toda esta crítica negativa se centra en una de las escritoras que, aparentemente, parece plagiarla. Para terminar con un final abierto en el que el lector llega a pensar que dicha escritora es hija de la protagonista del cuento.

El segundo elemento que hay que clarificar en relación a este cuento es el motivo de su incursión en este apartado denominado “Cuentos con diálogo”. Aparentemente no existe un diálogo real, al menos no tenemos a ningún interlocutor explícito en el texto como ocurría en el cuento anterior. Sin embargo, después de una lectura detenida y analítica hay que decir que sí

hay un diálogo, pero entre la protagonista y el narrador omnisciente. Esta afirmación se basa en la utilización continua del discurso indirecto libre por parte del narrador. Es decir, el narrador omnisciente, principalmente en la primera parte del cuento, introduce los comentarios de la protagonista dejando que ella aparezca también. Este juego con los discursos, el indirecto libre y el directo, nos da la sensación de tener a dos personajes que dialogan y no a un narrador-omnisciente y una protagonista. Corroboramos esta impresión con un ejemplo del texto:

Francesca Rimini, su paisana: 'Las islas avizoradas en el horizonte refulgían como torsos marmóreos llenos de sol...'. '¡ Soberbio! – musitó –. Está más pasada que el miriñaque. Se la comerán las polillas cualquier día'. Y soltó una carcajada. En el fondo era mucho más viperina e iconoclasta que Eva Guarini y, por supuesto, más cínica. (134)

La narración de este cuento la lleva a cabo un narrador omnisciente en tercera persona que, en ocasiones, desaparece para dejar paso a la primera persona, perteneciente a la protagonista y en torno a la cual se construye toda la historia. El discurso indirecto libre es el que va a predominar en toda la narración, junto con la utilización de los verbos en pasado para traernos los recuerdos de la protagonista. Junto a esto estará el presente, utilizado por la primera persona cuando el narrador deja entrar el discurso directo. Hay que añadir otro procedimiento narrativo ya utilizado por la autora en otros cuentos, pero que aquí se agudiza: la presencia de diferentes textos dentro del relato.

Una vez orientado el lector en el contenido del cuento y enumeradas las características que nos encontraremos, podemos proceder a reconocer, a través de ejemplos, lo que se ha propuesto.

El cuento comienza con el discurso indirecto libre y en pasado del narrador, el cual transpone en el texto una serie de ideas que no sabemos a quien pertenecen, pero vemos que es una crítica poco académica de un libro titulado: "De Eva a María. Siete relatos de mujer" (133). En medio de este párrafo aparece por primera vez la primera persona, esta aparición es completamente inesperada, ya que el comentario lo podría haber hecho el mismo narrador, como lo estaba haciendo hasta ahora, sin embargo deja entrar al "yo" de la protagonista: "Los voy a denunciar" (133). Por lo tanto, el inicio del cuento se realiza "in media res", igual que ocurría en el relato anterior, con un discurso desordenado que el narrador omnisciente transmite pero que pertenece a la protagonista.

Inmediatamente después, hay una entrevista con la protagonista. Dicha entrevista es corta y está truncada por el narrador omnisciente. Desde el primer momento vemos que el nivel lingüístico que utiliza la protagonista, del cual tenemos noticias a través del narrador, no es el propio de una escritora. Todo lo contrario, presenta un nivel de lengua coloquial, a veces rozando con lo vulgar. Este nivel léxico nos demuestra que la protagonista está desarrollando un discurso oral, en el que apunta sus sentimientos y los deja fluir sin ningún tipo de reflexión y que el narrador se sitúa en la misma postura de ella al transmitir con discurso indirecto libre sus palabras.

Conocemos las dos primera críticas, que van dirigidas hacia Laura Marconi y Francesca Rimini (nombres ficticios). El narrador introduce las primeras líneas de los cuentos de cada una y deja opinar a la primera persona

a través del discurso directo. Del primer cuento dice: “¡Dios mío – se dijo satisfecha –, vaya comienzo! Nunca me decepciona. Es una maravilla. Escribe como si rebuznara, con toda naturalidad” (134). Y, del segundo: “¡Soberbio! – musitó –. Está más pasada que el miriñaque. Se la comerán las polillas cualquier día” (134).

Es importante apuntar después de estas citas dos elementos importantes. El primero es la utilización de nombres de escritoras en el cuento para llenar de verosimilitud lo que se cuenta, a pesar de que estas autoras no existen fuera de la realidad del cuento. Este procedimiento narrativo ha sido utilizado en otras ocasiones por Riera. El segundo es la incursión en el relato de otros textos. Esta idea, fundamental como procedimiento narrativo, se ampliará más tarde.

Como se puede observar, el lenguaje utilizado por la protagonista se aleja mucho de lo que podríamos llamar lenguaje culto, acercándose, por otro lado, a un lenguaje coloquial, con exclamaciones, exageraciones e insultos. Este lenguaje es fiel reflejo de la reacción espontánea y personal del personaje. Todos estos insultos, que siguen transmitidos por el narrador en discurso indirecto libre, se intensifican a continuación al hablar de otra escritora: “Durante casi diez años aquella bruja (Mariani) le impidió levantar cabeza. Jamás consiguió ningún premio en la que ella estuviera de jurado o tuviera influencias” (135).

Junto al lenguaje coloquial que utiliza la protagonista está la utilización de numerosas estructuras paratácticas. Este hecho sorprende porque la protagonista es otra escritora; sin embargo, habla con frases cortadas, sin orden, y saltando de una idea a otra.<sup>6</sup> Evidentemente, el narrador, el cual transmite las ideas de la protagonista, tiene la intención de transponer todas

las impresiones espontáneas que la protagonista presenta, sin modificar el nivel de lengua que utiliza ni organizar la narración de forma lineal. Este procedimiento narrativo es digno de destacar porque el narrador con el discurso indirecto libre muestra lo que el protagonista piensa.

El siguiente cuento que introduce es el de Eva Guarini. Su título es "Nuestras primeras noches", del cual dice, antes de leerlo: "Un título banal. Será malo, estoy segura" (135), especificando inmediatamente que "no pudo resistir la curiosidad y empezó (a leerlo)" (135). En este momento desaparece el narrador omnisciente y es la protagonista la que toma la palabra para introducir el tercer texto. La protagonista siente cierta obsesión hacia esta escritora; primero, le molestó que su nombre estuviera en el título del libro; más tarde realiza contra ella una amenaza y ahora introduce el cuento entero.

Es en este momento cuando podemos desarrollar una idea apuntada en párrafos anteriores. Se introduce otro texto dentro del relato, en este caso completo. Con esto estamos viendo que el cuento que estudiamos tiene la misma estructura que el anterior: un cuento dentro de un cuento. Este procedimiento narrativo, bastante tradicional como ya se ha dicho, tiene de nuevo y sorprendente el tratamiento que se le da a la protagonista, la cual se sale de los cánones establecidos para una escritora, presentando principalmente sus ideas sueltas y apuntando sus opiniones.

El cuento incluido en el relato que estudiamos es de Eva Guarini. Ella escribe un cuento con una protagonista en primera persona que trasmite unos recuerdos y que, al final, hace un propósito de cambio. Dichos recuerdos son sobre una relación no permitida, con un final abrupto por parte de la protagonista, por causa de la muerte de su hermana (dejando entrever que su amante tuvo la culpa); para, al final, arrepentirse de esa ruptura y suplicar la

vuelta del amante, proponiéndole lo siguiente: “Mi cuerpo volverá a ser tu templo y te recibiré como a mi único Señor. Seré para ti la más fiel y devota de las amantes” (136-37).

La protagonista que se crea en el cuento de Eva Guarini utiliza la primera persona y el pasado, ya que lo que nos transmite son sus recuerdos. El tono utilizado por la primera persona dista mucho del que utiliza la protagonista “real” del cuento enmarcador: la sumisión frente a la “expresión agresiva” (219), según términos de la propia Ciplijauskaitė.

La reacción por parte de la protagonista no se hace esperar, y es transmitida, de nuevo, por el narrador en estilo indirecto libre. La literata aclara rápidamente que ha sido plagiada; busca en sus archivos y encuentra un cuento escrito por ella en 1950 pero no publicado, donde trataba el mismo argumento. ¿Cuál es la explicación? A sus archivos no ha podido acceder, porque ni su hija tiene permiso para hacerlo, y con esto introduce su opinión sobre ella – su hija –: “Claro que a su hija le importaba muy poco su obra. Nunca demostró el menor interés por sus escritos” (137).

La solución la encuentra en una fotografía de Eva Guarini “que era exactamente igual a la de Amalia (su hija)” (138). El final del cuento con puntos suspensivos permite al lector imaginar que, tal vez, Eva era su hija. Ésta sería la posibilidad más lógica pero siempre queda abierto a otras interpretaciones. Lo más importante a destacar con este final abierto es que se busca la ambigüedad como procedimiento narrativo deliberado.

Lo que verdaderamente choca es el final, acercándose éste al de cualquier película lacrimógena. O tal vez no sea ésta la intención de Riera, sino todo lo contrario, sorprender al lector con un final fácil, buscando la ironía y la burla por este camino. Probablemente estemos, de nuevo, ante una

reflexión irónica y burlona de la figura de la escritora y el mundo literario que la rodea.

En resumen, los procedimientos narrativos utilizados en este cuento son: el discurso indirecto libre, el discurso directo, la presencia de un narrador omnisciente, una protagonista que critica una colección de cuentos y la alternancia de pasado y presente. Todo esto para crear un marco y construir dentro otros textos. Así pues, lo original del cuento reside en la crítica generalizada al mundo literario, a través de una escritora, pero al mismo tiempo enmarcada, la crítica, en un cuento construido de forma tradicional y con gran importancia en nuestros clásicos.

Como conclusión al análisis de los dos cuentos incluidos en este apartado, hay que destacar como procedimiento narrativo la utilización del recurso tradicional de enmarcar un cuento dentro de otro. Un procedimiento tradicional utilizado para ironizar y burlar el estatuto del escritor y la escritora, junto con todo lo que rodea al mundo de la literatura. Es decir, temas contemporáneos, personajes que dejan fluir sus opiniones sin unilinealidad en un marco tradicional. Además de esto, los dos cuentos con finales abiertos, en el primer caso, (Matías) para demostrar el carácter de inacabado que caracteriza al protagonista y en el segundo, para que el lector pueda suponer diversas interpretaciones.

Como conclusión, hay que decir que la estructura global de los dos cuentos es bastante similar, después del análisis de los procedimientos narrativos utilizados por la autora.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica...*, 45.

<sup>2</sup> Entiéndase el término “lenguaje culto” en oposición a la utilización de “lenguaje coloquial.”

<sup>3</sup> A propósito del “panorama editorial” podemos pensar en el cuento “La seducción del genio”, en el que se satirizaba el mundo editorial a partir de la transformación de sexo del protagonista. Recordando que éste a quién se dirige en su carta es a Carmen Balcells, mujer que controla la gran mayoría de las publicaciones que se realizan en España. Podríamos encontrar en esta reiteración de la crítica hacia las editoriales una protesta que la propia Riera hace.

<sup>4</sup> Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994. Esta obra será nombrada en diferentes ocasiones a lo largo de este capítulo.

<sup>5</sup> Genette, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

<sup>6</sup> Probablemente Riera ha escogido este tipo de lenguaje para la protagonista con el fin de demostrar una idea que defiende: el estilo femenino es una opción, no existe como tal sino que es la autora la que elige el tipo de personaje que quiere (si recordamos al protagonista de “Letra de ángel”, encontramos características similares en su lenguaje, y era un protagonista masculino). También podemos entender que la protagonista con su lenguaje coloquial sorprende mucho más al lector, que no espera esto de una escritora.

### III. CONCLUSIÓN

El propósito de esta tesis ha sido el estudio de los procedimientos narrativos en los cuentos de Riera. Para llegar a dicho propósito se comenzó, en la introducción, por discutir diferentes estudios teóricos que sientan las bases para el posterior análisis de los textos. De dichos trabajos, unos son de carácter teórico, como por ejemplo el estudio de Anderson Imbert y el de Ciplijauskaitė, y otros, como los estudios realizados por las norteamericanas Nichols y Pérez, nos han servido para ubicar a Riera en su contexto histórico y literario.

El análisis de los cuentos seleccionados nos ocupó la segunda parte de esta tesis. En ésta se ha trabajado, teniendo en cuenta las subdivisiones, a partir de los textos de Riera, identificando los procedimientos narrativos que conforman los cuentos y destacando los que se consideran más importantes y originales.

A modo de conclusión, hemos querido resumir a continuación, lo más sistemáticamente posible, los procedimientos narrativos que caracterizan los cuentos estudiados de Riera.

El procedimiento narrativo más importante en la construcción de un cuento es el punto de vista que adopta el narrador. En los seis relatos analizados se utiliza la primera persona. En tres de ellos, el "yo" es la voz narrativa principal, a través de la cual se nos da a conocer la historia; éstos son "Letra...", "La seducción..." y "Esto no es..." En los tres restantes, la primera persona pertenece a los diferentes protagonistas, combinándose esta primera persona con un narrador omnisciente. En el cuento "Claudia...", la narración empieza por parte de lo que parece un protagonista en primera persona. Sin embargo, éste desaparece para dejar al narrador omnisciente continuar el relato. En "La novela...", el protagonista dialoga con una interlocutora. Esta conversación está mediatizada por un narrador omnisciente que

aparece en contadas ocasiones. Y en “De Eva a María...”, la primera persona, perteneciente a la protagonista, se deja ver en estilo directo y mediatizada por el narrador. Junto a esto, el texto que se reproduce dentro de este relato tiene como protagonista a una mujer que narra unos recuerdos en primera persona.

Dado el uso predominante de la primera persona en los relatos de Riera, podríamos decir que los cuentos de esta colección se relacionan en cierta medida con lo que se denomina escritura femenina, ya que se ha señalado como propio de la escritura de mujeres la utilización de la primera persona para mostrar las diferentes historias y los distintos personajes desde un punto de vista más subjetivo. Ciplijauskaitė subraya la importancia de este fenómeno en el estudio que hace sobre los procedimientos narrativos utilizados por las escritoras contemporáneas diciendo: “El uso del ‘yo’ permite gran variedad de enfoques; concentrarse en transmitir una visión inmediata de lo que está ocurriendo – intención que predomina en la novela actual – o crear una relación retrospectiva, que implica superposición temporal y acumulación intensificada del significado.”<sup>1</sup> Ciertamente, esto nos quiere decir que la escritora actual tiene tendencia a escribir en primera persona, pero no por ello su escritura tiene un tono feminista, sino que el “yo” le permite a una mujer mostrar su propio enfoque sobre lo que escribe, siendo esto una elección consciente e intencionada (teniendo en cuenta, además, que la utilización de la primera persona no es exclusiva de la mujer escritora).

Paralelo a esto, se sitúa la postura frásica del narrador ante el discurso del personaje en los cuentos. En los tres relatos donde hemos señalado un narrador-protagonista (primera persona), el discurso es directo y coloquial. En los tres restantes, el narrador omnisciente (tercera persona) utiliza el discurso indirecto libre y el discurso indirecto. De esta forma, en “Claudia...”, el narrador utiliza el discurso indirecto libre para reproducir toda la historia de la protagonista, y el discurso

indirecto para introducir frases de los personajes secundarios. En "La novela...", el narrador presenta una postura bastante tradicional, funcionando principalmente como un informador. Sin embargo, también adopta el discurso indirecto libre, tomando palabras del protagonista con la finalidad de ironizarlo. Y en "De Eva a María...", el discurso que predomina es el indirecto libre combinado con el indirecto. La presencia de ambos discursos en total conjunción es lo que crea la ilusión de diálogo en este cuento.

La utilización del discurso indirecto libre por parte de los narradores, en estos tres cuentos, nos muestra su implicación con los protagonistas. En el primer caso, el narrador apoya la actitud de Claudia al aceptar sus palabras y no se implica en las opiniones del resto de los personajes al introducir dichas opiniones con discurso indirecto; en el segundo, el narrador utiliza el discurso indirecto libre para burlarse de la vulgaridad del protagonista; y en el tercero, la implicación del narrador en la opinión y postura de la protagonista es total, ya que es este discurso (se entiende el discurso indirecto libre) con el que aparece siempre.

Otro de los procedimientos narrativos fundamentales en los cuentos de Riera es la estructura de dichos cuentos. Tres de ellos utilizan el recurso tradicional de la inclusión de un cuento dentro de otro. Estos son: "Esto no es...", "La novela..." y "De Eva a María...". Por otra parte, "La seducción..." tiene la forma de epístola convencional, "Claudia..." supone la narración lineal de unos acontecimientos pasados y "Letra..." presenta el monólogo del protagonista e intercala una correspondencia epistolar.

Junto a estos elementos comunes, cada uno de los cuentos tiene unos procedimientos específicos que los caracterizan. Pasamos a ver lo fundamental en cada uno de ellos:

– “Letra de ángel” comienza y termina con la expresión de unos sentimientos, situando siete cartas en medio de esta divagación. Al principio nos enteramos de los resultados de un hecho que ha acontecido y la explicación se da al final. Por otra parte, las cartas, que no suponen una correspondencia “real” porque la destinataria no existe (es una computadora), nos van describiendo lo que aconteció para llegar a la reacción que se nos muestra al principio del cuento. Por lo tanto, podemos decir que ni hay un principio ni un final fijados. Conocemos ideas sueltas y reacciones a través del discurso del protagonista, en el que no existe linealidad, para terminar con un cuestionamiento que da pie a diversas interpretaciones.

– “La seducción del genio” presenta una estructura cerrada. Es una carta con todas las características convencionales de éstas. Lo original en ella es que encontramos el modelo narrativo del “yo transpuesto”, ya que el narrador-protagonista pasa de ser un hombre a una mujer. Se combinan así un procedimiento tradicional, la carta, con un modelo narrativo utilizado para transminirnos el cambio de sexo del protagonista.

– “Claudia en la Jet” tiene una estructura canónica. A través de un narrador-omnisciente se cuentan todas las peripecias de la vida de Claudia, siguiendo para ello un proceso lineal en la narración de hechos.

– “Esto no es un cuento” nos presenta una conferencia que en el relato es introducida por una escritora. Este procedimiento narrativo (introducir un texto a partir de una presentación) llega a Riera de la lectura de los clásicos y lo utiliza con el fin de subrayar un problema que se relaciona con los escritores actuales. Un procedimiento clásico frente a un tema de máxima actualidad es lo que caracteriza, pues, este cuento.

– “La novela experimental” es un cuento dialogado. Empieza con una explosión de ideas por parte del protagonista dirigida en todo momento a una interlocutora. El

cuasi-monólogo del protagonista ocupará la mayor parte del cuento. A pesar de este predominio, el papel de la interlocutora es imprescindible, ya que Clemencia –la prostituta– supondrá el contrapunto al protagonista; toda la historia está controlada por un narrador omnisciente. El relato termina con puntos suspensivos, es decir, estamos ante un cuento abierto. Estos puntos suspensivos tienen un doble significado: por una parte, dejan abierta la interpretación al lector; y por otra, reiteran la burla del escritor fracasado incapaz de terminar ninguno de sus proyectos.

– “De Eva a María: relatos de mujer” empieza y termina igual que el anterior. El discurso de la protagonista, sin ningún orden, se presenta desde el principio bien en estilo directo bien mediatizado por el narrador. El cuento termina con el mismo discurso desordenado, con la presencia de los mismos estilos y con puntos suspensivos que colocan al lector en un papel importante. Este cuento se interrumpe en tres ocasiones para introducir otros textos.

La utilización de diferentes registros de lengua es otro de los procedimientos narrativos más importantes en los cuentos estudiados de Riera. Al hablar de diferentes registros de lengua lo que queremos decir es que encontramos en los personajes de estos cuentos tanto el registro culto como el coloquial, e incluso, a veces, el registro poético. Es importante la manera de “expresarse” de cada uno de los personajes, pues de esta manera es cómo se caracterizan. Así, cada uno de los diferentes registros de lengua tendrá en los personajes diversas funciones. Por ejemplo en Matías, el protagonista de “La novela...”, el nivel coloquial es el que lo caracteriza, pero hay veces en las que utiliza un lenguaje poético; esto sirve para enfatizar sus pretensiones y aumentar la burla. En “De Eva a María...”, el lenguaje coloquial, rozando lo vulgar, de la protagonista – una escritora – nos causa mayor impresión ya que no es lo que se podría esperar de ella.

Hay toda una serie de procedimientos narrativos que se sitúan en un nivel secundario en relación a los vistos hasta ahora, pero que son importantes en la creación de los cuentos. Son los siguientes: el ritmo en la narración; utilización de nombres propios; combinación de la linealidad y la no linealidad en la narración de los hechos; y como consecuencia de la no linealidad, la reiteración de las estructuras paratácticas, el predominio de las frases sueltas y la aparición de numerosos puntos suspensivos en la narración.

En cuanto al ritmo, tenemos que decir que es pausado en la mayoría de los cuentos, aunque al final de los mismos, dicho ritmo se acelera. Es decir, la narración avanza con lentitud gracias a las explicaciones y a los rodeos que aparecen, para, en los últimos párrafos del cuento, presentarse todos los acontecimientos de forma acelerada. Esto ocurre, por ejemplo, en "Esto no es..." y en "Claudia...".

La utilización de los nombres propios en los cuentos tiene una función significativa: dotar de verosimilitud a la historia que se está creando. Hay ocasiones en las que se reproducen nombres de personajes ficticios ("De Eva a María...") y otras donde estos nombres son los de personajes reales ("Claudia..." y "La novela..."), pero tanto en un caso como en otro la función sigue siendo la misma.

El resto de los procedimientos mencionados tienen gran importancia para fomentar una narración en la que la linealidad en la sucesión de los hechos se pierde, y lo que se pretende con ello es apuntar las reacciones sin reflexión. Para crear esta sensación se utilizan las estructuras paratácticas, los puntos suspensivos, etc.

Junto con los procedimientos narrativos que Riera utiliza en la construcción de sus cuentos, hay que destacar el elemento sorprendente que incluye en todos ellos, el cual, a pesar de no ser un procedimiento formal, sí llega a ser característica de su escritura por su importancia. Con todo esto, queremos decir que cada uno de

los cuentos presenta o bien un sueño que conseguir o bien una fantasía por la que se vive, a través de los cuales se conformará la sorpresa de la que hablamos.

Todos estos sueños/fantasías tienen un efecto de sorpresa (entendemos con ello que los procedimientos narrativos ayudan a su creación) en cada uno de los cuentos y diferente en cada uno de los personajes. En los relatos, vemos la ironía, la burla, la sátira e incluso la parodia de los diferentes personajes: un escritor que nunca termina ningún proyecto; una escritora que representa a la mujer independiente; una mujer inmersa en una sociedad superficial; un anciano sin educación; y una segunda escritora que se dedica a criticar, a un nivel no académico, a otras mujeres escritoras. Todos los personajes se salen de la “normalidad”, rompiendo de una forma o de otra con lo que se entendería por convencional.

Podría decirse que el objetivo principal propuesto en esta tesis, y señalado en la introducción, se ha cumplido. Hemos conseguido mostrar, a través de nuestra lectura de algunos textos de Riera, cuáles son los procedimientos narrativos que conforman su estilo de escritura. Se trata de un estilo que busca principalmente la sorpresa, y que, para conseguirlo, se sirve de diferentes técnicas narrativas (tradicionales unas veces, y clásicas otras), y del tratamiento irónico y subversivo de temas relacionados con la actualidad española.

Para finalizar, queremos dejar aclarado que las conclusiones a las que hemos llegado no tienen un carácter definitivo. Sería interesante no sólo profundizar en el estudio de los procedimientos narrativos en un corpus más amplio de la obra de esta joven autora, sino también analizar el humorismo en su obra, o la orientación femenina/feminista que se ha apuntado en algunos de los cuentos estudiados en esta tesis. Con esto, lo que queremos es dejar una propuesta hecha a próximos trabajos donde todos estos aspectos formales y no formales se estudien con mayor detenimiento.

---

**NOTAS**

<sup>1</sup> Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina...*, 18.

## IV. BIBLIOGRAFÍA

### 1. OBRAS DE RIERA

- Riera, Carme. *Contra el amor en compañía y otros relatos*. Colección Áncora y Delfín, 673. Barcelona: Destino, 1991.
- . *Palabra de mujer*. Barcelona: Laia, 1980.
- . *Cuestión de amor propio*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- . *Epitelis tendrissims*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- . *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- . *Una primavera para Doménico Guarini*. Trad. de Luisa Cotoner. Barcelona: Montesinos, 1981.
- . "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos: Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma." *Revista de Occidente* 110-111 (1990): 57-72.
- . "Punto de vista en azul: José María Merino." *Quimera* 82 (1988): 34-9.
- . "La escuela de Barcelona, un habla expresiva fruto de la amistad." *Ínsula* 43 (1988): 12-3.
- . "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?" *Quimera* 50 (1982): 46-50.
- . "Entrevista con Nélida Piñón: la vida es la literatura." *Quimera* 54-55 (1982): 44-9.
- . "Carmen Balcells, alquimista del libro." *Quimera* 57 (1983): 23-29.

## 2. SOBRE LA AUTORA Y SU OBRA

Aguado, Neus. "Epístolas de mar y de sol. Entrevista con Carme Riera."

*Quimera* 105 (1991): 32-37.

Mayoral, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.

Pérez, Janet. *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa, 1983.

———. "New Novelists in the Vernacular Languages." *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: TWAS 789, 1988. 176-79.

Racionero, Luis. "Entrevista con Carme Riera: 'Cada vez tenemos menos imaginación'". *Quimera* 9-10 (1981): 12-13.

## 3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Anaya, 1971.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.

———. *La crítica literaria y sus métodos*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1979.

Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Québec: Hurtubise, 1979.

———. *Théorie littéraire problèmes et perspectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Ayala, Francisco. *Los ensayos: teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar, 1972.

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits."

*Communications* 8. Paris: Seuil, 1966. 1-27.

- Berchenco, Pablo. "Narradoras hispánicas actuales: elementos para un índice bibliográfico." *Ventanal* 14 (1988): 213-53.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1973.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Díaz Arenas, Ángel. *Las perspectivas narrativas. Teoría y metodología*. Kassel: Reichenberger, 1988.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Grillet-Robbe, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: De Minuit, 1973.
- Lancelotti, Mario. *La teoría del cuento*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- Lanser, Susan S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Machado, Antonio. *La tierra de Alvar González*. Ed. Josep-María Solà-Solé. Barcelona: Puvill, 1986.
- Makaryk, Irena., ed. general y compiladora. *Encyclopedia of Contemporary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Manteiga R., C. Galerstein y Kathleen McNerney, eds. *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Maryland: Scripta Humanistica, 1988.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- Nichols, Geraldine. *Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1992.

Pérez, Genaro J. *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto*. Madrid: Támesis, 1993.

Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

Tacca, Oscar. *Instancias de la novela*. Buenos Aires: Marymar, 1980.

Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello, 1977.