

ANDRÉS NEUMAN Y SU TEORÍA DE LA NARRATIVA BREVE (EL MICRORRELATO Y EL CUENTO)

Francisco Álamo Felices
Universidad de Almería

I. La obra narrativa de Andrés Neuman¹, tanto en lo que se refiere a su propia práctica de escritor como a la reflexión paralela que realiza de la estructura técnica y ficcional de los cuentos, se ha convertido en una de las aportaciones más interesantes y destacadas acerca de la narrativa breve en estos últimos años.

Precisemos, ya de entrada, que cualquier aproximación al discurso literario estamos convencidos de que conlleva el planteamiento de una problemática teórica global. Efectivamente, situar en su contexto preciso las concepciones architextuales de Neuman y el consiguiente resultado que, en su obra, podría emanarse de lo anterior, nos conduce, en primer lugar, a enmarcar, de manera somera, cómo se ha concebido el cuento –su escritura y su crítica– al menos desde los años ochenta hasta la actualidad en nuestro país, para poder así hacer un ejercicio mínimo, pero necesario, de análisis de las reflexiones y de la escritura de este autor.

1.- Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), licenciado en Filología Hispánica, está nacionalizado como español y tiene su residencia habitual en Granada. Como narrador fue uno de los ganadores del certamen “Los Nuevos de Alfaguara” con el cuento “Vidas con posdata”, incluyéndose su relato en el volumen *Otras voces* (Alfaguara, 1995), publicando, con posterioridad, el libro de cuentos *Pertenecí* (Sureste Narrativa, 1977). Su primera novela *Bariloche* (Anagrama, 1999), finalista del XVII Premio Herralde, fue acogida y valorada con gran aceptación por la crítica. Dentro de este campo de la narrativa, ha visto la luz otro texto de narraciones breves *El que espera* (Anagrama, 2000) y, ya recientemente, un nuevo volumen de relatos titulado *El último minuto* (Espasa, 2001). En su faceta poética, consigue el I Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal con *Métodos de la noche* (Hiperión, 1998) y el Premio Federico García Lorca de 1999 (en colaboración con Ramón Repiso). Aparece incluido por J. L. García Martín en su antología *La generación del 99* sobre la joven poesía española. Su última producción poética se titula *El jugador de billar* (Pre-Textos, 2000). Entre 1996 y 1999 codirigió la revista de la Facultad de Letras de Granada *Letra Clara* y coordinó, además, la de *Extramuros*.

ANDRÉS NEUMAN Y SU TEORÍA DE LA NARRATIVA BREVE

Será a partir de los años sesenta, y en especial en los setenta, tras el fracaso de los postulados social-realistas y la pérdida del apoyo editorialista que los sustentó, junto con la irrupción y éxito comercial del denominado *boom* de la literatura hispanoamericana, cuando se configure, digámoslo así, en España, una concepción moderna del cuento. El relato breve se convierte en el género por excelencia de la experimentación narrativa y de la fantasía e irrealidad como componentes imprescindibles de la fabulación, produciéndose un uso especial del lenguaje (desde el mero juego técnico hasta la más osada alteración sintáctica) y del tono y estructuras discursivas (la descomposición o ruptura de la linealidad temporal, el cambio en el *punto de vista* u óptica a partir de la cual son presentados los hechos y la difuminación de la concepción del personaje tradicional, por poner unos ejemplos significativos) que transforman, absolutamente, la manera de tratar y reflejar la realidad predominante hasta entonces.

Fernando Valls sitúa el año 1980 como la fecha de inicio de esta novedosa concepción de la escritura cuentística, apoyándose en la aparición de dos libros de relatos *Mi hermana*, de Cristina Fernández Cubas, y *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga, resaltando el crítico lo que supuso, sobremanera, el texto de la catalana en la reinauguración de la tradición Poe-Cortázar y en el impulso de volver a escribir en este género, por entonces un tanto denostado por los editores y la prensa especializada y con, además, poca recepción lectora (Valls, 1996: 12-19).

Esta primera hornada de cuentistas construirán ahora la *historia* y el *discurso* (esto es, lo que se cuenta y cómo se cuenta) de esos relatos, según Valls, de acuerdo con una serie de premisas, más o menos comunes o practicadas, —no se trató, en absoluto, de un devocionario a cumplir—, entre las que destaca la construcción del relato sobre un argumento preciso y neto que suele culminar de forma inesperada; muestrario de un estado de ánimo o de personalidades ora extrañas ora patológicas (a lo que puede unirse la inclinación a tratar lo inexplicable y misterioso de la existencia humana); confirmación del anti-héroe como el protagonista idóneo de las historias narradas y la justificación de lo contado para introducir la reflexión metaliteraria, concluyendo que

en los últimos años [...] hallamos a menudo cuentos formando parte de novelas o novelas compuestas por unidades narrativas menores, que podrían funcionar como cuentos independientes, trastocándose así las fronteras de los géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad (Valls, 1996: 56-65).

Sin embargo, a partir de los años noventa, se empieza a observar cierto retroceso en el uso del experimentalismo anterior, recuperándose, de alguna manera, los cánones tradicionales del cuento, si por ello entendemos el gusto por la narración (lo narrativo vuelve a situarse como el eje operativo del género, sea en forma de historia fantástica, de evocación memorial o de crónica urbana), la trama bien delimitada y los personajes perfilados con claridad.

No obstante, la tendencia mayoritaria de los autores de narraciones breves, a pesar de que, en algunos casos, se compagine con la práctica anterior debida, no se olvide, a un persistente regusto por los esquemas realistas en gran número de lectores, sigue utilizando fórmulas más cercanas a la hibridación y a la experimentación en un destacado esfuerzo por confeccionar una forma narrativa abierta, receptora y novedosa que Martín Nogales resume de la siguiente manera:

Y es obligado, en este sentido, referirse a la existencia de cuentos teóricos, líricos y dramáticos escritos por los escritores actuales, en los que destacan esos aspectos por encima del elemento narrativo: unas veces mediante la reducción del cuento a una digresión, es decir, reforzando el elemento ensayístico; otras veces profundizando en fórmulas de síntesis argumental y condensación narrativa, para exaltar la capacidad de sugerencia y evocación del cuento, tan propio de la forma poemática; o manteniendo por parte del narrador una actitud lírica ante la materialidad del relato. Así podemos referirnos a la presencia en la literatura española actual de cuentos líricos, cuentos dramáticos y cuentos teóricos (Martín Nogales, 1994: 43-68).

FRANCISCO ÁLAMO FELICES

A modo de síntesis, podemos señalar que la trayectoria del cuento español desde los años ochenta está marcada por la diversidad –hibridación– de formas, recursos, técnicas y lenguajes y por el cosmopolitismo temático (cuentos psicológicos, de terror, criminales, eróticos, amorosos, metaliterarios, etc.).

Pero sería falaz un acercamiento a cualquier visión de lo literario sin una obligada parada en el aparato editorialista y mercantil que sustenta cualquier producción artística y, en especial, la literaria. La irrupción y el auge del cuento en la historia de nuestra literatura reciente va íntimamente unida y ligada a la profusión de antologías, al respaldo crítico² que se realiza desde determinadas revistas especializadas y a la fundamental creación de colecciones de cuentos por parte de las editoriales más “mediáticas” que son las que, en definitiva, mantienen a los autores de este género permitiendo, por tanto, su existencia en el mercado.

Dentro de las antologías destacan, por citar algunas de mayor difusión, la de Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra* (Cátedra, 1986, 1994), Óscar Barrero, *El cuento español, 1940-1980* (Castalia, 1989), J. Luis González y Pedro de Miguel, *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española* (Hierbaola, 1993), Fernando Valls, *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993* (Espasa-Calpe, Austral, 1993) y la de Ángeles Encinar y A. Percival, *Cuento español contemporáneo* (Cátedra, 1993).

Por otra parte, las editoriales han promocionado una serie de volúmenes colectivos en los que colaboran la nómina más destacada de narradores del momento y que, junto a la diversidad y atractivo de las temáticas ofrecidas, pretende granjearse el éxito editorial y, por ende, el económico, pues no otro, está claro, es su objetivo. El título de algunos de ellos da fe de lo expuesto: *Cuentos eróticos* (Grijalbo, 1988), *Cuentos de terror* (Grijalbo, 1989), *Relatos eróticos escritos por mujeres* (Castalia, 1990), *Siete narraciones extraordinarias* (Planeta, 1989), *El fin del milenio* (Planeta, 1990) o, para no ser más prolijo, *Doce relatos de mujeres* (Alianza, 1982), a lo que habría que sumar una cantidad respetable de libros de cuentos publicados por una amplia pléyade de novelistas consagrados, al calor de este ventajoso proteccionismo editorialista, con nombres como José María Merino, Enrique Vila-Matas, Cristina Fernández Cubas, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Cercas, Juan Manuel de Prada, Álvaro Pombo, Juan José Millás, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, etc.

Como acabamos de señalar, las editoriales no sólo han colaborado decisivamente en la expansión de este género con esa multiplicación de libros por encargo, sino que, y esto es decisivo, han creado sus propias colecciones de cuentos³: así, pueden citarse, Edhasa, en 1991, inició la colección *Relatos*, dirigida por Marina Mayoral; Ediciones Hierbaola, también en 1991, abre la suya titulada *La letra pequeña*; Plaza y Janés, edita en 1995 diez volúmenes de cuentos (amor, ciencia-ficción, detectives, eróticos, fantásticos, el mar, de mujeres, de terror y suspense y de viajes), sin obviar las de Anagrama y Alfaguara con su recuperación de clásicos del cuento y de la narrativa breve.

Por último, revistas paradigmáticas de la crítica literaria nacional como *Ínsula* han dedicado amplios apartados y monografías para el estudio del cuento (“El cuento español de hoy”, nº 568,

2.- Vid. Ortega, Antonio (1995), “La crítica literaria en la prensa escrita: notas para un análisis”, en *Ínsula*, nº 587-588, noviembre-diciembre de 1995, págs. 31-33.

3.- Vid., para un acercamiento a esta política de mercado, Acín Ramón (1996), *En cuarentena. Literatura y mercado*, Zaragoza, Mira; Amell, Samuel (ed.) (1992), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura; Bértolo, Constantino (1996), “Novela y público”, en Tyras, G. (ed.) (1986), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, págs. 33-48; Reig, Ramón (1999), *Medios de comunicación y poder en España. Prensa, radio, televisión y mundo editorial*, Barcelona, Paidós.

1994; "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo de silencio", n° 589-590, enero-febrero de 1996), o bien aparecen otras dedicadas exclusivamente a su tratamiento desde todas las perspectivas como *Lucanor* ("El cuento en España, 1975-1990", n° 6, septiembre de 1991).

En fin, una rápida y sucinta aproximación histórica a la evolución técnica y formal del cuento en el último cuarto de siglo en España y a su ubicación dentro del mercado libresco, la realizada, necesaria en tanto que parámetros orientadores e iniciáticos y que cerramos desde la perspectiva analítica que la teoría crítico-literaria, según Alicia Valverde, ha realizado sobre el cuento actual:

a) Existe una total dependencia de las nociones establecidas por E. A. Poe sobre la brevedad e intensidad desde un punto de vista externo a la obra cuentística sin indagar en lo que deriva y provoca desde un punto de vista intraliterario cada una de ellas, respectivamente; b) El contenido del relato, dada su variedad, ha de estar supeditado a la técnica del escritor, aunque escasean los trabajos que han abordado el estudio de las categorías narrativas con que se construye el cuento literario' (Valverde, 2000: 56).

II. Expuesta, por tanto, la semiosfera que engloba, influye y determina la producción, promoción y publicación del cuento en nuestra literatura reciente, es cuando puede intentarse un acercamiento más certero al proyecto narrativo —de escritura y de reflexión teórica— que sobre el mismo plantea y efectúa Andrés Neuman.

Siguiendo ese ejercicio comprometedor, pero provechoso y clarificador, que significa especular y argumentar de y sobre la/su literatura, labor que, además, han acometido destacados novelistas⁴, el cuento en Neuman es inabordable sin su propia concepción teórico-técnica que él, sintomáticamente, orquesta y confecciona, a manera de complemento, como colofón a sus dos libros de relatos, el denominado "Epílogo-manifiesto: Las mínimas palabras (acerca del microcuento)" en *El que espera* (2000, págs. 137-149), y el que cierra *El último minuto* (2001, págs. 157-175) que titula "Apéndice para curiosos: Variaciones sobre el cuento" y que no deja de ser, insistimos, significativo que aparezcan en un lugar tan poco común como es el propio espacio textual de la narración para sorpresa del lector "poco informado", si es que podemos invertir el concepto de Stanley Fish.

En el "Epílogo-manifiesto..." del libro *El que espera*, Neuman desarrolla toda una teoría constructiva acerca del *microcuento* o *microrrelato* cuya radical actualidad ya había definido, en otro lugar, cuando afirmaba que el *microrrelato* viene a ser el género del siglo XXI, pues: "Dada su naturaleza radicalmente contemporánea (su velocidad de transmisión, su construcción fragmentaria, su parentesco con el flash), la comprensión y valoración de la micronarrativa habrá de crecer pronto"⁵. Siendo, pensamos, más discutible la actualización y, sobre todo, la valoración, de una forma narrativa de acuerdo con las circunstancias acelerativas o desacelerativas del universo vital actual, lo que es realmente interesante es la conformación estructural o de construcción del que él denomina "auténtico subgénero", pues es de donde parte el armazón que Neuman intenta llevar al grupo de piezas cortas titulado "Miniaturas" que abre este volumen.

Arranquemos, pues, desde una aproximación al *microrrelato*, más o menos tipificada, para poder ir agregando, a continuación, las aportaciones del autor en su intento de acotarlo lo más

4.- Vid. en este sentido, el exhaustivo panorama que expone Romera Castillo en "Panorama del análisis semiótico del cuento en España", en Romera Castillo, J. (1998), *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, Madrid, UNED, págs. 283-305.

5.- Por ejemplo, Riera, Carme (1980), "Grandeza y miseria de la epístola", en M. Mayoral (ed.) (1990), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, págs. 154-158; Mateo Díez, Luis (1990), "La novela y la vida", en *El porvenir de la ficción* (1992), Madrid, Caballo Griego para la Poesía, págs. 21-23; Muñoz Molina, A. (1993), *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento.

6.- Entrevista en el periódico *El cultural*, 14 de noviembre de 2001.

FRANCISCO ÁLAMO FELICES

efectivamente posible: El *microrrelato* se construye en torno a dos ejes, la fuerza evocadora y el poder de sugerencia, radicalizando, desde el punto de vista técnico, componentes básicos de la narrativa breve y del cuento, tales como la síntesis, la intensidad, la condensación y la capacidad evocadora, situándose en una zona fronteriza con la lírica. Las aportaciones de Neuman se condensan y despliegan, como ya apuntábamos, en torno a su arquitectura compositiva para distanciarse así, en primer lugar, y como punto de partida, de la consideración clásica del cuento⁷, lo cual plantea casi al inicio del “Epílogo-manifiesto...”, cuando declara lo siguiente:

[...] concibo el relato breve como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo. La escritura comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones, que son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos. El cuento, en este sentido, aspira a una sencillez hermética: es el género que mejor sabe guardar un secreto (Neuman, 2000: 138-139).

Como decíamos, Neuman, a continuación, articula las siguientes bases sustentadoras del *microrrelato*⁸:

a) Desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace), en el sentido de que el propio ocurrir narrativo se ve desenfocado y no queda claro qué es presentación, cuál es el nudo y si llega a existir un desenlace. Esta ruptura se aprecia, como ahora ejemplificaremos, en la manera en que el autor dispone la figura del narrador que en la obra breve de Neuman abarca, en su totalidad, las funciones básicas que a aquél le atribuye Genette, a saber: narrativa, organizativa, comunicativa, testimonial e ideológica.

Utilizando Neuman, en sus cuentos y microrrelatos, los tres tipos de narradores genettianos (*Figures III*, 1972), el *heterodiegético*, *homodiegético* y el *autodiegético*⁹, será con este último con el que logre, además de una mayor y mejor emotividad, efectividad e intensidad –*cfr.* los casos tratados en las narraciones tituladas “La convocatoria” de *Miniaturas*, y “Hospital”, “Madeja” y “Almíbar de cactus” de *Brevidades*–, una más clara disolución del esquema progresivo clásico al que se refería Neuman al principio.

Presentemos, como demostración, el comienzo (presentación) y finalización (desenlace) de un relato en el que, con claridad, se disipa la linealidad de lo contado:

“La convocatoria” (*Miniaturas*, págs. 22-23):

Comienzo	“Esta mañana, muy temprano, he conocido a mi futuro hijo” (pág. 22)
Finalización	“Poco antes de la luz, al despertar, vi cómo el día iba a posarse sobre la ciudad con calma y respeto por los tiempos” (pág. 23)

b) El microcuento entra en mestizaje con el poema en prosa, con la reflexión breve, con el diario íntimo o el apunte, sin dejar a la vez de arrojar un nuevo subgénero, si bien híbrido, identificable. Es el caso del titulado “Despecho” (*Miniaturas*, pág. 21):

7.- “El cuento es [...] una narración sencilla, de corta extensión y de desarrollo generalmente lineal, progresiva o regresivamente, que suele desarrollar una anécdota, cuyo final suele ser sorprendente y, a veces, fuera de la línea narrativa que se ha seguido en el discurso. Tomachevski lo caracteriza frente a la novela por el final inesperado [...]. El cuento suele tener pocos personajes y estos asumen, generalmente, un carácter funcional, por lo que no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico” (Bobes, 1993: 40-41).

8.- *Cfr.*, en su desarrollo, *El que espera* (2000), págs. 140-141.

9.- “Por su situación con respecto a la historia contada, el relator puede ser heterodiegético u homodiegético, según intervengan o no en la historia que cuenta, denominándose autodiegético cuando, además de intervenir, es el personaje principal” (Valles, 1994: 131).

ANDRÉS NEUMAN Y SU TEORÍA DE LA NARRATIVA BREVE

A Violeta le sobran esos dos kilos que yo necesito para enamorarme de su cuerpo. A mí, en cambio, me sobran siempre esas dos palabras que ella necesitaría dejar de oír para empezar a quererme.

c) Será valorado en el futuro, pues contiene los ingredientes de nuestro tiempo: velocidad, condensación y fragmentariedad.

d) Su lectura se asemeja a la de un poema en intensidad y concisión, en su carácter cíclico y su sentido abierto, más un cierto efecto de sorpresa vinculado al de los relatos clásicos, desde Poe (cf: "El caso de Arístides", *Miniaturas*, pág. 11).

e) Neuman emparenta y enlaza a este microrrelato con la tradición hispanoamericana contemporánea de Virgilio Piñera, Juan José Arreola o Augusto Monterroso, y con la catalana de Juan Perucho o Quim Monzó.

Por nuestra parte, desde el punto de vista técnico, destacamos los siguientes recursos que sobresalen en el libro:

- Perfecto manejo del *tempo* narrativo para la consecución de finales rasgados, inesperados o sorprendentes, sobresaliendo el tratamiento preciso que se hace de la *deceleración* o disminución de la rapidez en el *ritmo* o en el avance del *tiempo* de la historia, que se alcanza con el uso de *digresiones* ("Olga", en *Brevidades*, págs. 78-81), o técnicas temporales retrospectivas como la *analepsis* en el cuento, ya citado, titulado "Madeja".

- Personajes extraños que sirven para reconsiderar la realidad o rehacerla desde lo inverosímil, creándose una alarmante alteración/inversión de lo cotidiano, bien, entre otros casos, recurriendo a una especie de metamorfosis de los seres que nos rodean ("Los otros", en *Brevidades*, págs. 88-92), a la arbitrariedad de nuestro destino y existencia cuando parece no depender de nosotros mismos ("La noticia", en *Brevidades*, págs. 60-64) o, incluso, con una fantástica y descarnada figuración del doble en "Abstracto, paisaje" (*Brevidades*, págs. 123-129):

"[...] Me presento: soy Julio Fresnedo.

El individuo se enderezó la corbata y me miró.

Yo también.

Entonces volví a observar su rostro y comprendí:

me era familiar porque tenía los ojos como yo, una

nariz igual a la mía, el pelo de mi mismo color.

Él sonrió: mis dientes" (pág. 126)".

- No abunda la utilización de la *escena*, o estructura dialogada, que se reduce a los cuentos "Su majestad se consterna" (*Brevidades*, págs. 117-119) y el anterior "Abstracto, paisaje", practicándose el estilo indirecto en ese relato desquiciador que es "Tomasol" (*Brevidades*, págs. 53-59) y en "Despecho" (*Miniaturas*, pág. 21).

En conclusión, estos cuentos despliegan una inteligente galería de casos y situaciones que despiertan y arraigan la inquietud en el lector, que sumada al perfeccionismo de los instrumentos técnicos con la que se construye hace de *El que espera* un libro necesario, frente a la candidez, para la comprensión del desmantelamiento de la ficticia arquitectura de la vida que se recorre en las "esperas" de sus páginas.

La interesante perspectiva teórica de Neuman vuelve a aparecer en el denominado "*Apéndice para curiosos: Variaciones sobre el cuento*" (págs. 157-175) que abrocha su, hasta ahora, último libro de relatos, *El último minuto* (2001), que, en este caso, estructura en cuatro apartados: I. Dodecalogo de un cuentista (págs. 157-159); II. El cuento de los géneros (págs. 159-164); III. Técnica del minuto y otros procedimientos (págs. 164-170) y IV. Homenaje al secreto (págs. 170-175).

Tras realizar como una "poética" del cuento en esas doce variaciones iniciales que se constituyen como una síntesis personal del mismo, pasa en el apartado II a una reconsideración del relato breve en cuanto género, de la que desgranamos este resumen:

FRANCISCO ÁLAMO FELICES

a) Inexistencia del género puro y tendencia, más que a la hibridación de estos, hacia la disolución de esos géneros en tanto que objetos definidos.

b) Permanencia de los procedimientos.

c) Emparenta lo lírico (su *esencia*) con el cuento (transvase de la lírica a la narrativa y viceversa) o la narratividad, que defiende con una serie de ejemplos.

d) Teoriza y ejemplifica sobre la vigencia actual de un “multigénero”, la micronarrativa, las misceláneas, el minimalismo, la llamada *ficción-zoom*, etc.

De nuevo, subrayamos el apartado III, dedicado a las técnicas y procedimientos, pues continúa siendo, para este volumen de relatos –y como en el libro anterior–, el armazón o esqueleto de su escritura¹⁰. Neuman ofrece, por su parte, una serie de variantes procedimentales que considera necesarias conjugar para obtener de la narración corta un resultado lo más efectivo y preciso posible. Aborda, en primera instancia, la cuestión del *tiempo narrativo* que él lo ajusta como el tipo de secuencia temporal que tendrán los cuentos, así como su particular concepción de la técnica temporalizadora del *ralentí*, señalando lo siguiente: “Simplificando, en muchas ocasiones me interesa contar el *último minuto* de mis cuentos (o, como variante, contarlos *hasta* su último minuto. Congelar, retener, explicarme ese momento de crisis antes del abismo” (pág. 166).

De manera habitual, un elevado número de sus cuentos es fiel al siguiente esquema tripartito temporal que detallamos a continuación, y cuyas tres partes Neuman maneja con virtuosismo, consiguiendo los efectos, por él buscados, de menor velocidad (e, incluso, la tendencia a una total *deceleración* recurriendo a los movimientos que regulan el ritmo narrativo: *elipsis*, *sumario*, *escena*, *pausa* y *digresión reflexiva*) en las dos primeras partes, y *aceleración* en la tercera con final inesperado o abierto que no siempre resuelve la situación planteada/desarrollada.

Sírvanos, de ejemplo, el relato titulado “La bañera” (págs. 31-33):

COMIENZO/INICIO	DESARROLLO TRAMA	FINAL
<i>Ritmo variable</i>	<i>Deceleración</i>	<i>Aceleración</i>
“Mi abuelo se quitaba prenda a prenda hasta quedar desnudo. [...] Se detuvo un momento, con las zapatillas de lana colgando de los dedos índices, y luego decidió sacarlas al pasillo. Entonces trabó por dentro la puerta.	Acudían a su memoria episodios lejanos: un niño en pantalones cortos sobre una bicicleta, repartiendo el pan; [...] la pequeña biblioteca que un erguido muchacho consultaba día y noche [...]; un funeral desierto [...]; una casa distinta [...]; una boda; otra boda; el consultorio de una clínica [...] un sobre rectangular escrito a mano, en tinta azul, sobre la mesa de la sala [...]	Entonces sí, apretó de nuevo los labios y los párpados, se reclinó de espaldas hasta sentir el mármol y mi abuelo dejó de ser mi abuelo.

10.- Recordemos, como elemento comparativo y de manera esquemática, los aspectos formales que, para K. Spang (2000: 111) caracterizan al cuento:

- Condensación y síntesis. Espacio y tiempo narrado único.
- Preferencia por la trama y el argumento y no por la psicología.
- Se evitan las extensas descripciones, la detallada ambientación y la caracterización de las figuras.
- Narrador distanciado, no siempre omnisciente.
- Desarrollo de la historia en escenas. Se prescinde de diálogos extensos.
- Tendencia a la simbolización.
- Gran importancia de los títulos y de los principios y finales.

Más adelante, remarca la suavidad del *montaje* de cualquier relato y su reafirmación de que “el cuento contemporáneo es, muchas veces, una metáfora concreta en la que se conjugan visibilidad y simbolismo” (pág. 167), tal y como se refleja en “El último poema de Piotr Czerny” (págs. 57-61).

Otros elementos que considera pertinentes son el *punto de vista* y el *personaje*, del primero señala que “la elección del punto de vista narrativo nos lleva directamente a la selección de la información, y al recurso de la elipsis” (pág. 167), en tanto que el muestrario de personajes, que recorren estos treinta relatos, sólo alcanzan su comprensión, alcance, intencionalidad y el prurito de desconcierto que nos embarga al final cuando se realiza la operación lectora, dado que la quiebra argumental y el final abierto son algunas de sus características con lo que es poco aconsejable sancionarlos por lo que tienen de participación del lector (*cf.*: de modo paradigmático, el juego de equivocaciones a lo Monzó de “Tú no eres quién”, págs. 63-70). Considera, a continuación, a los *finales* como el arte mayor de un cuentista, los cuales deben basarse “atendiendo al pulso, la frecuencia y la velocidad de sus últimas líneas” (pág. 169), más el efecto que produce su no resolución y de lo que Neuman hace una extraordinaria demostración en “Primera luz” (págs. 35-37), “Mi otro nombre” (págs. 77-80) o “*Pas de deux*” (págs. 81-82). Por último, en el apartado IV, vuelve a resaltar las diversas estrategias que hacen del cuento la forma narrativa más adecuada para experimentar acerca de lo no visible del argumento y sobre la demora o la interrupción en la fábula que lo cuenta.

En resumidas cuentas, la aportación teórica que realiza Andrés Neuman del cuento y del microrrelato y su vigorosa y paralela plasmación textual como fabulador, nos conduce a un encuentro inexcusado y necesario con su obra, para poder tener acceso a la invitación que ofrecen estos relatos de una pasmosa y desequilibradora disección de la anormalidad que subyace en nuestra supuesta equilibrada e inalterable cotidianidad.

BIBLIOGRAFÍA.

- BOBES NAVES, M. C. (1993). *La novela*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, G. (1972). *Figures, III*, París, Seuil.
- MARTÍN NOGALES, J. L. (1994). “El cuento español actual. Autores y tendencias”, en *Lucanor*, nº 11, mayo de 1994, págs. 43-68.
- NEUMAN, Andrés (2000), *El que espera*, Barcelona, Anagrama.
- (2001). *El último minuto*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SPANG, K. (2000). *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- VALLES CALATRAVA, J. (1994), *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- VALLS, Fernando (1996). *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral.
- VALVERDE VELASCO, A. (2000). *Introducción al estudio del cuento literario en España desde la posguerra*, Almería, La Isleta/Grupo de Investigación “Teoría de la Literatura y Literatura Comparada” de la Universidad de Almería.