

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 3: Fascículo español. El cuento español en los albores del siglo XXI

Artikel: Brevísimas consideraciones sobre el cuento español en el siglo XXI, y una nueva voz : Marina Perezagua

Autor: Valls, Fernando

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-587533>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Brevísimas consideraciones sobre el cuento español en el siglo XXI, y una nueva voz: Marina Perezagua

La literatura del presente suele andar en continuo movimiento, no se deja fotografiar. La instantánea que podamos realizar será sin remedio distinta de la de pasado mañana, dada la cantidad de libros que se publican, a los que no siempre se tiene fácil acceso, y la velocidad a la que el sistema literario se compone y recompone constantemente. Por tanto, en lo que llevamos de siglo XXI, no resulta fácil para el lector hacerse una idea precisa de lo que pueda ser hoy el nuevo cuento español, quiénes son los distintos nombres y obras que están empezando a destacar. Tampoco resulta fácil para el estudioso. El caso es que quien pretenda trazar un determinado panorama representativo, todo lo provisional que se quiera, debería tener en cuenta los libros, la red (aunque en ella el cuento ocupe menos espacio que el microrrelato, la poesía o el aforismo), los relatos que se publican sueltos en diversos medios, las impresiones de los autores, las antologías y los distintos reconocimientos, bien sea a través de premios de prestigio, bien mediante el dictamen de la crítica y los historiadores de la literatura del presente. Cuando creíamos haber logrado fijar un período determinado, nuevas publicaciones nos alertan de que la foto ha vuelto a modificarse. El problema de las antologías, referencia imprescindible cuando están bien armadas, es que en ocasiones a sus responsables los pierde el exceso de benevolencia (me sitúo el primero de la lista), el cumplimiento de cuotas o, incluso, el desconocimiento de la materia y la carencia de criterio en los peores casos. Otras veces, en cambio, puede confundir el hecho de que no haya nada más precedido entre los narradores que el fervor que muestran por la lectura o el cultivo del cuento¹.

Sea como fuere, para entender la nueva cuentística que ahora nos ocupa, parece cuando menos necesario partir, si no de un período anterior,

¹ Resulta significativa, al respecto, la contundente confesión de Esther García Llovet, autora de *Submáquina* (2009), un buen libro de cuentos: «Apenas leo relatos ya, cada vez me interesan más las novelas largas, cuanto más largas mejor» (en A. Encinar (ed.), *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 239).

sí al menos de la última década del pasado siglo, de los años noventa, de libros y antologías existentes, de autores de cuentos que hoy nos siguen sirviendo de referencia, desde los ya consagrados José María Merino, Cristina Fernández Cubas o Javier Marías², hasta nuevos nombres de finales del siglo XX, como puedan ser Luis Magrinyà, Gonzalo Calcedo, Eloy Tizón, Javier González (el desaparecido autor de *Frigoríficos en Alaska*), Carlos Castán o Juan Bonilla, por solo citar a unos pocos narradores representativos³.

Y si nos plantamos ya en el nuevo siglo habría que empezar destacando las antologías de Andrés Neuman y Ángeles Encinar⁴, junto a un puñado de buenos libros –o ciclos– de cuentos, como son los de Juan Eduardo Zúñiga, *Capital de la gloria* (2003); Pablo Andrés Escapa, *Las elipsis del cronista* (2003); Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos* (2004); Hipólito G. Navarro, *Los últimos percances* (2005); Fernando Aramburu, *Los peces de la amargura* (2006); Eloy Tizón, *Parpadeos* (2006); Ángel Zapata, *La vida ausente* (2006); Elvira Navarro, *La ciudad en invierno* (2007); José María Merino, *El libro de las horas contadas* (2011); Gonzalo Calcedo, *Temporada de huracanes* (2007); Ricardo Menéndez Salmon, *Gritar* (2007); Cristina Fernández Cubas, *Todos los cuentos* (2008); Javier Sáez de Ibarra, *Mirar el agua* (2009), Andrés Neuman, *Hacerse el muerto* (2011); Javier Marías, *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables* (2012); Ignacio Ferrando, *La piel de los extraños* (2012), y Juan Bonilla, *Una manada de ñus* (2013).

En los últimos años, además, y pienso ahora en la segunda década de este siglo XXI, mientras empiezan a consolidarse otros autores que no figuraban en algunas de las recopilaciones citadas con anterioridad (Sonia García Soubriet, Manuel Moyano, Fernando Clemot, Pilar Galán e Ignacio Ferrando), han aparecido nuevos nombres de interés que habría que sumar a los ya conocidos: entre ellos, Marina Perezagua, Javier Sagarna y Sergi Bellver. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que los grandes editores apenas publican ya libros de cuentos, a menos que se trate de un autor de

² Me gustaría añadir a dos autores más, Juan José Millas y Enrique Vila-Matas, quienes sorprendentemente no suelen tenerse en cuenta como cultivadores del género, aun cuando hayan desarrollado un estilo singular y atractivo.

³ Quizá no esté de más recordar, al respecto, que en 1999 deja de publicarse la importante revista *Lucanor*; que en 1996 se crea el Premio NH, el cual no se convoca desde la llegada de la crisis económica, o bien que en el 2004 se falla por primera vez el Setenil y en el 2008, el Ribera de Duero.

⁴ Ángeles Encinar (ed.), *op. cit.*, y Andrés Neuman (ed.), *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, prólogo de E. Tizón, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.

la casa, ya consagrado, como Fernández Cubas o Marías, pero en cambio han ido surgiendo otros sellos, de pequeño tonelaje, donde han venido apareciendo libros de relatos de nuevos narradores, en los que han encontrado acogida escritores de calidad, aunque me temo que todavía con un público reducido. De todas formas, los libros de cuentos se venden menos que las novelas⁵, tienen una presencia menor en los medios y la crítica les presta escasa atención, aunque una excepción encomiable podría ser la sección que mantiene José María Merino en la revista *Leer*, donde suele ocuparse de escritores jóvenes, o nuevos, lo que supone una rareza en la patente desconexión que se ha producido entre las distintas generaciones de narradores españoles. No se trata de una queja, sino de una constatación casi científica. Así, por ejemplo, la concesión de los tres premios más importantes (el NH, el Setenil y el Ribera de Duero) apenas se refleja en la prensa de alcance nacional. El caso es que ni la crítica, ni los premios, ni las antologías han logrado crear una jerarquía medianamente convincente, aunque hayan contribuido a llamar la atención sobre diversos nombres, en un panorama que se muestra por lo general confuso.

En suma, resulta imposible hacerse una idea precisa de cómo es la literatura actual, siempre en construcción, con constantes nuevas incorporaciones e infinitos libros de vida percedera. Pero, además, la situación del cuento dentro del sistema literario se ha visto alterada desde el momento en que cada vez resulta más frecuente que los cuentos se presenten acompañados por microrrelatos (Merino, Julia Otxoa, Ángel Olgoso, Andrés Ibáñez, Neuman o Carmen Peire) o poemas (Pilar Adón y Mercedes Cebrián). Y lo más importante de todo, si aceptamos que el microrrelato es un género literario independiente, con sus características propias, *el cuarto género narrativo* lo ha llamado Irene Andres-Suárez⁶, el lugar del cuento en el sistema literario no puede seguir siendo el mismo, al haber dejado de representar la narrativa breve por excelencia, la más precisa y por tanto la más concisa, aquella que exige una mayor tensión en la prosa, en favor del microrrelato. Sí comparten ambos géneros el haberse convertido en un

⁵ Hay un caso excepcional que merece ser recordado. De *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, se han agotado 35 ediciones y, hasta el 1 de octubre del 2014, según cifras que me proporciona la editorial, se habían vendido 341.230 ejemplares.

⁶ Irene Andres-Suárez (ed.), *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012.

territorio idóneo para la experimentación literaria en prosa, como apunta Mercedes Cebrián⁷, aunque ella solo se refiera al cuento; pero solo hay que pensar en los *articuentos* de Millás para aludir al microrrelato.

A pesar de todo ello, la opinión casi unánime entre escritores y críticos es que, por fortuna, no existe hoy en día una tendencia clara dominante en el cuento español y que la preponderancia de la narrativa fantástica (Poe, Cortázar) o realista (Chéjov, Hemingway, Cheever y Carver), más de esta que de aquella, ha acabado cediendo protagonismo a diversas variantes que pasan por el simbolismo o el expresionismo, o bien por cierto cultivo de un experimentalismo de tradición surrealista, de lo bufonesco o del absurdo⁸. El propio Neuman apuesta por «cierta revitalización del cuento político, me temo que en su variante más radical y desolada»⁹. En suma, existe una mayor libertad e independencia, pero también un preocupante desapego de las corrientes narrativas que se gestan dentro de la lengua propia, en beneficio de un impostado *estilo internacional* (en la expresión del escritor José Ovejero, en un trabajo que luego citaré), y una apuesta por la singularidad de determinados nombres propios¹⁰. La añeja idea del *ciclo de cuentos*, su renovación en estas últimas décadas, le ha proporcionado al concepto de libro como unidad y variedad una nueva dimensión enriquecedora. La distinta dimensión de los relatos, que puede oscilar entre unas pocas páginas y 40 o 50, bordeando los límites del microrrelato, por un lado, y de la novela corta, por otro, ambos géneros distintos del cuento, como ya parece que empieza a estar claro, adecuando la estructura y los procedimientos narrativos a las exigencias propias de la historia, ha supuesto también una variedad mayor de las hechuras cultivadas, lo cual se ha visto favorecido por una creciente

⁷ Mercedes Cebrián, en A. Neuman (ed.), *op. cit.*, p. 448.

⁸ Si bien es cierto que en las dos últimas décadas el cuento fantástico se ha cultivado con especial intensidad, sorprenden algunos comentarios recogidos en la encuesta de parte de los escritores, tanto en la antología de Andrés Neuman (*op. cit.*) como en la de Ángeles Encinar (*op. cit.*), por su insistencia en destacar la novedad que supone la irrupción de lo fantástico en la narrativa breve española, cosa que formulada sin matices resulta chocante, pues a partir de la segunda mitad del siglo XX, por no remontarnos al Romanticismo, existe una continuidad en la práctica de lo fantástico que pasa por escritores como Miguel Mihura, Rosa Chacel, Max Aub, Alfonso Sastre, Segundo Serrano Poncela, Álvaro Cunqueiro, Francisco García Pavón, Alonso Zamora Vicente, Carlos Edmundo de Ory, Juan Perucho, Juan Benet, Antonio F. Molina, Ricardo Doménech, Javier Tomeo, Antonio Beneyto, José María Merino, Cristina Fernández Cubas y Juan José Millás.

⁹ Andrés Neuman, en A. Encinar (ed.), *op. cit.*, p. 398.

¹⁰ *Vid.* el comentario de Felipe Benítez Reyes, en A. Encinar (ed.), *op. cit.*, pp. 117 y 118.

libertad dentro del mundo editorial¹¹. Pero cuando la literatura pesa menos en la formación cultural de los escritores que el cine, la radio, la televisión, el cómic o internet, ocurre que nos encontramos ante un nuevo tipo de narrador, el cual hasta el presente –por lo que yo sé– no parece haber generado ninguna obra realmente singular y valiosa. Con todo, no hay escritor que no se haya visto influido por estos medios de manera benéfica, especialmente en relación con las imágenes y las técnicas narrativas. Ya veremos qué nos depara un futuro que toma cuerpo a marchas forzadas. De lo que sí creo que son todos ellos plenamente conscientes es de que en adelante no van a poder vivir de la literatura, de la literatura –digamos– *literaria*, ni siquiera de sus alrededores. Caso distinto es el de aquellos que empezaron su trayectoria como prometedores cuentistas y han acabado decantándose por la narrativa meramente comercial. A comienzos del nuevo siglo, Ovejero publicó unas reflexiones sobre el cuento, con más perplejidades que certezas, como debe ser, en las que proponía un ambicioso programa, que si bien no se ha cumplido, en algo se ha avanzado, pues se trataba nada menos que de «llevar las fronteras del género hasta el límite, para explotar al máximo todos sus recursos»¹².

El resto de mi comentario voy a centrarlo en los cuentos de una escritora que no aparece recogida en ninguna de las antologías recientes, quizá porque su primer libro date del 2012, y las recopilaciones de Alberto Olmos y Juan Gómez Bárcena no sean precisamente un buen ejemplo a seguir¹³. Se trata de Marina Perezagua, nacida en 1978, nombre literario de Marina Carrasco Perezagua. De ella sabemos lo poco que se dice en la solapa de sus libros y lo que ha contado en entrevistas: su condición de sevillana, ciudad donde se licenció en Historia del Arte; que trabaja desde los 14 años; que ha sido profesora de español en el Instituto Cervantes de Lyon y en Stony Brook, en la Universidad Estatal de Nueva York, ciudad

¹¹ Sobre la queja de Marcos Giral Torrente (*ibid.*, p. 251) de que gran parte de los cuentos suelen tener alrededor de quince páginas, evitando a menudo una dimensión mayor que obliga a otras exigencias narrativas pero que tiene también potencialidades diferentes, diría que siendo cierta no ha evitado –por fortuna– que aparezcan numerosas excepciones.

¹² Vid. José Ovejero, «Quejas, lamentos y reflexiones de un cuentista español», *Los universitarios*, 28, 2003 (enero), p. 11.

¹³ Vid. Fernando Valls, «Hervores y verduras», *El País. Babelia*, 2013 (30 de noviembre), p. 9, donde me ocupo de Alberto Olmos (ed.), *Última temporada. Nuevos narradores españoles. 1980-1989*, Madrid, Lengua de Trapo, 2013; y Juan Gómez Barcena (ed.), *Bajo treinta. Antología de nueva narrativa española*, Madrid, Salto de Página, 2013.

en la que ahora reside; y que está preparando una novela y concluyendo su tesis doctoral sobre las huellas que ha dejado la *intersexualidad* en la literatura. La autora ha desvelado, además, que practica la apnea o buceo libre en piscina o en el mar como método de relajación. Se trata de contener la respiración dentro del agua, en su caso con los ojos cerrados, el mayor tiempo posible. Esta afición aparece reflejada, por ejemplo, en el cuento «El alga». Por lo demás, quien lea sus narraciones, donde biografía y ficción se entremezclan a menudo, según acostumbra a suceder en la literatura, entenderá por qué ha prescindido la autora de su primer apellido¹⁴.

Hasta el presente ha publicado dos libros de relatos, *Criaturas abisales* (2011) y *Leche* (2013)¹⁵, en una pequeña editorial regentada por un prestigioso editor, Enrique Murillo. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Perezagua ha apostado por la fabulación, por mundos y personajes insólitos cuya conducta desasosegante genera una tensión permanente, al salirse de las normas sociales para conmovernos e inquietarnos. De hecho, ha declarado:

Valoro más una obra con mayor densidad ficticia que real, por su capacidad de creación en el sentido más literal de la palabra, pero esto no tiene tanto que ver con el género fantástico, que no me interesa particularmente, sino con intentar rehuir el dato que nos ha sido dado, la noticia, el testimonio¹⁶.

Esta poética de la extrañeza, de la perversión, de la violencia, me parece que podría entroncar con la *crueldad* artaudiana, punto de partida de las ideas de Bataille. Además, sus cuentos –afirma– se gestan a la manera de piezas estrictamente individuales, no como partes de un libro, aunque con ciertas peculiaridades, según veremos a propósito de *Leche*.

Ambos volúmenes están compuestos por catorce narraciones. En el primero, algunas de las historias resultan rebuscadas, siendo frecuente además la presencia del sexo. En «Fredo y la máquina», narrado en primera

¹⁴ Para completar esa información puede verse la breve autobiografía publicada en la red, en Marina Perezagua, «Bio. Marina Perezagua», blog de Willy Uribe *Tengo sitio libre*, 10 de noviembre del 2013 [<https://willyuribe.wordpress.com/2013/11/10/bio-marina-perezagua>], muchas de cuyas impresiones aparecen en sus cuentos.

¹⁵ Marina Perezagua, *Criaturas abisales*, Barcelona, Los libros del lince, 2011; y *Leche*, Barcelona, Los libros del lince, 2013.

¹⁶ Vid. la entrevista de Pedro M. Domene, «Marina Perezagua», *Diario Córdoba. Cuaderno del Sur*, 18 de octubre del 2014 [http://www.diariocordoba.com/noticias/cuadernos-del-sur/marina-perezagua_914241.html].

persona por Inés, una mujer se encuentra en coma, aunque no desea ser desenchufada de la máquina que le permite seguir con vida, y acaba encontrando en Fredo, con quien comparte estado y habitación, un interlocutor mental del que se enamora. En «El rendido», con un excelente arranque, lo que parecía la historia de una bella y celosa mujer, Rita, la narradora, fascinada por el ensimismado Bernhard, acaba convirtiéndose en una tragedia, pues ella resulta ser una loca obsesiva y peligrosa capaz de empujar al hombre que quiere, un ser marcado por la desdicha, primero a la cárcel y finalmente al suicidio, llevando a la práctica dos frases hechas: *ni contigo ni sin ti tienen mis penas remedio... y hay amores que matan*¹⁷.

«Iluminaria» hubiera hecho las delicias de Gómez de la Serna, Jardiel y Mihura. Se trata de uno de esos relatos disparatados o inverosímiles que tanto apreciaban y que ellos mismos cultivaron, siendo la protagonista lo que llamaron con sorna una *inventora de inventos*, acaso una variante de aquellos célebres inventos del TBO del profesor Franz de Copenhague. Debe leerse, por tanto, como un cuento de humor, y lo mismo podría decirse de «De la mar el tiburón y de la tierra el varón», del que pronto nos ocuparemos. En «Nuevo Reino», tras ser expulsados de la tierra por inadaptados, debido a la limpieza humana que se está realizando en el mundo, la pareja formada por Gilda y Jacques inauguran en el fondo del mar un Nuevo Reino, dando a luz a Valentina, el primero de una nueva raza de niños fabulosos, mientras su vida transcurre en un iglú acuático, lo que se cuenta en tercera persona, incluyendo cuatro cartas que Gilda escribe a sus allegados. En esta estrambótica narración destaca sobre todo una serie de paradojas de corte fantástico. Así, por ejemplo, Gilda le escribe una carta a su exnovio, pero no la echa por no saber cómo hacerlo, si bien espera que le llegue, animándole a que la visite, aunque tampoco sabría indicarle dónde vive, y preguntándole si la tierra ha desaparecido definitivamente y él con ella, como viene rumoreándose en el fondo del océano. Por su parte, en «Bodas de oro» se cuenta los cincuenta años de atípica relación amorosa entre dos ancianos: la excéntrica Dolores y el innominado narrador de la historia, los cuales han tenido hijos y una elefanta de mascota, aunque —frente a lo que suele ocurrir— sea ella quien esté casada y

¹⁷ Para la autora «la tragedia es lo que de antemano te advierte que lo terrible es inevitable. La tragedia se huele desde el principio. Lo terrible puede ser un fotograma. La tragedia es una película entera», según le confiesa a Pedro M. Domene (*op. cit.*).

siga con su marido, aun cuando una vez más le prometa que va a dejarlo. «De la mar el tiburón y de la tierra el varón», poco disimulado remedo de un dicho célebre en donde *tiburón* y *varón* sustituyen a *mero* y *carnero*, ¡y ojo a cómo iguala *tiburón* y *varón*!, es una historia de canibalismo sexual en la que una mujer disfruta con la carne masculina. Tras confesar su secreto y sus cuitas en una libreta, consigue encontrar por fin su media naranja. En «La loba», cuento que peca en mi opinión de rebuscado, un samaritano acompañado por una muchacha recorre el mundo, ahora en ruinas, una vez «la ciudad se vino abajo», dándole de mamar tanto a niños como a cachorros de animales, e incluso alimentándose él mismo de sus propios pechos¹⁸.



Alonso Cano, «San Bernardo y la Virgen»
© Madrid, Museo Nacional del Prado

¹⁸ Podría leerse también como otra posible variante de esa curiosa imagen en la que se mezcla la caridad y el fetichismo erótico: pienso en los numerosos cuadros dedicados a la Virgen de la Leche, pero sobre todo en aquellos en que la Virgen alimenta con la leche de su pecho a San Bernardo, como aquel de Alonso Cano que se guarda en el Museo del Prado, o el episodio de *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, en el que Rose of Charon alimenta a un anciano agonizante con la leche destinada a amamantar al hijo que nació muerto.

Párrafo aparte merece el análisis de «Gabrielle», un relato donde se entrelazan dos historias que oscilan entre la tragedia y el humor: una más obvia y anecdótica, compuesta por los reproches que Camilo le hace a su hermano Arturo, cuyo carácter al parecer los diferencia, con el objeto de deshacerse de su anciana madre. Si bien esta señora alicaída vuelve a salir a flote tras identificarse con el personaje de un cuadro cuya reproducción ha regalado a quienes ahora la acogen en su casa. Y otra historia más interesante que va emergiendo conforme progresa la trama, el lesbianismo latente de la progenitora. El relato adopta la forma epistolar y se compone de los mensajes y cartas, hasta un total de diecinueve, que Camilo y Silvia, su esposa, le remiten a Arturo sin obtener nunca respuesta, insistiéndole, cada vez de forma más perentoria, en que se lleve consigo a la anciana, ya que no pueden soportar su atrabiliaria conducta. La madre ha decidido identificarse con una de las jóvenes que aparecen semidesnudas en el célebre cuadro de la Escuela de Fontainebleau, depositado en el Louvre, titulado «Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas»¹⁹. Escandalizados del extraño comportamiento de su madre, quien se muestra fascinada por una representación que les parece escandalosa, junto con las confesiones que les hace (sobre su originario lesbianismo o la insatisfactoria relación sexual que mantuvo con su marido), acaban abandonándola en los servicios de una gasolinera... El caso es que la anciana se identifica en la trama con el personaje que en el cuadro parece pellizcarle el pezón a Gabrielle, la duquesa de Villars, su hermana, junto a quien se muestra en el baño desnuda de cintura para arriba, hasta el punto de que decide peinarse como ella. Sin embargo, los lectores curiosos se preguntarán por qué busca desesperadamente a Gabrielle, o decide exhibirse desnuda en la ventana, como si de una *performance* de Esther Ferrer se tratara²⁰. E incluso por qué diantres necesita recomponer el cuadro completo, identificando a Silvia, su nuera, con la mujer que parece coser al fondo. Quizá se trate, en fin, de una manifestación del subconsciente para mostrar de manera

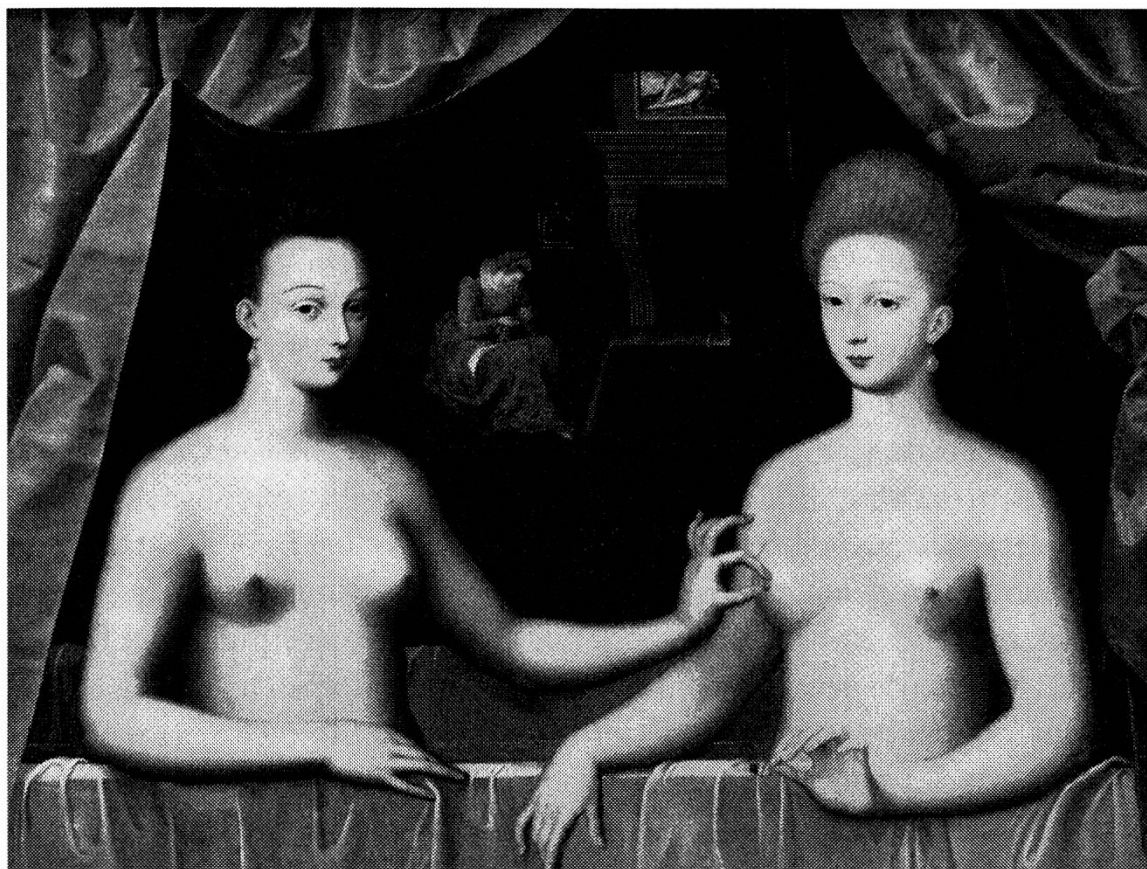
¹⁹ Se trata de un óleo sobre madera (96 x 125 cm) pintado hacia 1594. Gabrielle, la protagonista, fue la favorita de Enrique IV, rey de Francia y marido de la reina Margot. Con aquella tuvo tres hijos, aunque murió embarazada del cuarto unos días antes de que se celebrara la ansiada boda con el rey. Parece ser que su hermana, la duquesa de Villars, con quien comparte la tabla, también fue amante del monarca.

²⁰ *Vid.* el relato de Javier Sáez de Ibarra, «Una ventana en Via Speranzella», *Mirar al agua*, Páginas de Espuma, Madrid, 2009, pp. 51-65, con el que guarda ciertas similitudes.

simbólica y delirante su larvado lesbianismo, su manera de confesarle a la familia sus auténticas inclinaciones sexuales, y de paso convertir a su nuera en sirvienta, llevando a cabo, tanto el personaje como la autora del cuento, una lectura diferente de la pintura de la realizada por los historiadores del arte, aun sabiendo que probablemente no respondiera a las intenciones del pintor. Pero ya saben que a Borges le gustaba repetir que nada resultaba más extraño a las obras de arte que los propósitos del autor²¹.

²¹ Vid. las reseñas de Jorge Luis Borges en *Sur*, X, 78, 1941 (marzo), y XIV, 111, 1944 (enero); recogidas en S. L. del Carril & M. Rubio de Socchi (eds.), *Jorge Luis Borges en Sur. 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 242 y 269. Gabrielle d'Estrées, hija del marqués de Cœuvres, conoció al rey Enrique IV (1553-1610) en 1590 o 1591, cuando ella tenía 17 años y el monarca 37, convirtiéndose pronto en su favorita. Y aunque en 1592 se casó con Nicolás Amerval, el matrimonio parece ser que nunca llegó a consumarse, por lo que se anuló en 1596. El rey, con quien Gabrielle tuvo tres hijos, le concedió el título de duquesa de Beaufort, pero cuando estaban a punto de contraer matrimonio murió, no se sabe si envenenada o por una dolencia propia del embarazo, naciendo el feto muerto. Parece ser que la favorita no gozó de simpatías en la corte, ni tampoco entre el pueblo, a diferencia del rey que ha pasado a la historia como uno de los mejores que ha tenido Francia, por su preocupación por los más desfavorecidos, de ahí quizá su monumento en el centro de París, en el Pont Neuf. En aquellos años llegaron incluso a circular rumores sobre un pacto de la favorita con el diablo. En el cuadro, inspirado quizás en «La dama del baño», de Francois Clouet (Museo Condé, de Chantilly, Francia), aparecen tres mujeres. Las dos que se sitúan en primer plano son Gabrielle y su hermana, quizá la duquesa de Villars. Ambas se muestran desnudas de cintura para arriba, metidas en una tina de baño y enmarcadas por unos cortinajes rojos, como si acabara de ser corrido el telón para que empezara la función. Gabrielle, situada a la derecha, nos enseña el anillo de prometida que le ha regalado el rey al quedarse embarazada, el mismo sello que lució el monarca en su investidura, y luce además en la oreja una perla en forma de pera, que había costado 1.500 escudos, mientras que su hermana parece pellizcarle el pezón con dos dedos. Frente a lo que pudiera parecer, la ostentación que hace Gabrielle en el cuadro del halagüeño futuro que le espera como consorte del rey, su falta de discreción y prudencia, virtudes propias de una auténtica reina, proporcionaban a los espectadores del cuadro una imagen negativa del personaje. Por su parte, la figura que aparece al fondo del cuadro ha sido interpretada en alguna ocasión no como una simple sirvienta que cose, sino como la bruja que desteje la vida de Gabrielle, simbología que parece ratificada por el espejo colgado en la pared, carente de reflejo, representación de la muerte y atributo de brujas y demonios.

Por lo demás, el futuro rey se casó en primeras nupcias, en 1572 (las llamadas «bodas rojas», al coincidir con la matanza de los protestantes), con la no menos célebre reina Margot (Margarita de Valois, 1553-1615), de mítica belleza y múltiples amoríos, cuya historia se cuenta en una novela de Alejandro Dumas padre (*La reina Margot*, 1854) y, entre otras, en una reciente película (1994) de Patrice Chereau, protagonizada por Isabelle Adjani. Se separaron en 1589, sin tener descendencia, y el matrimonio quedó anulado en 1599, precisamente para que el rey pudiera casarse con Gabrielle. Recuérdese, además, que durante ese mismo año de 1572 se produjo la sangrienta noche de San Bartolomé, con la matanza de los hugonotes, religión a la que se había convertido Enrique, por influencia de su madre, aunque para poder obtener la corona tuvo que volver al catolicismo, pronunciando aquella legendaria frase: «París bien vale una misa...». Finalmente, el rey fue asesinado en 1610 por un fanático católico que lo apuñaló en la calle. Enrique, antes de ser rey de Francia lo fue de Navarra y en su corte ilustrada se inspiró Shakespeare para componer su comedia *Trabajos de amor perdidos*, escrita probablemente entre 1595 y 1596, convertida en el año 2000 en un musical por el actor y director Kenneth Brannagh.



Escuela de Fontainebleau, «Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs»
© Paris, Musée du Louvre

«Caza de muñecas», cuyo título remeda la célebre obra de teatro de Ibsen, es otro de los cuentos ramonianos del libro que se cierra con un enigmático final. En él se narra la historia de una caza de brujas, de un «prodigio» que se centra en las muñecas, tras considerarse las causantes de haber incitado a sus infantiles dueñas a la promiscuidad sexual. Y es que, «cuando jugaban a dar[les] de comer, apartaban los biberones fingidos y escurrían en los pechos de sus Barbies o en los suyos propios leche que sacaban del frigorífico, para que un amiguito chupara sus pezones inmaduros», y más adelante «las crías jugaban con sus muñecas a imitar situaciones que nunca habían presenciado, situaciones eróticas [...], [y ya luego] superaron el concepto de imitación para convertirse en unas verdaderas creadoras del arte sexual»²². Llegados a este punto, los padres,

²² Marina Perezagua, *Criaturas abisales*, op. cit., p. 104.

culpando a las muñecas, deciden quemarlas, aunque entonces –en el desenlace del relato– se produce un misterioso fenómeno: los niños de la ciudad se quedan de repente petrificados tras sufrir el proceso inverso de los juguetes. Así, parece producirse entre ellos una especie de transubstanciación de las almas o los seres, pues mientras las muñecas se vivifican, los niños se paralizan.

«La Impenetrable» resulta una especie de ‘más difícil todavía...’, pues en este cuento una joven de 17 años, Violeta, se exhibe en un circo que tiene algo de *Wunderkammer* (gabinete de curiosidades), demostrando la imposibilidad de que alguien pudiera penetrarla sexualmente, hasta que un día, sin saber cómo, se queda embarazada... Entonces, para poder continuar trabajando en el espectáculo, se le ocurre un número más sorprendente aún, en el que el público puede intentar desvirgar a la embarazada [*sic*], con el que obtiene un gran éxito, pues incluso un primate parece dispuesto a conseguir semejante hazaña.

Habría que destacar, por último, «El testamento», el cual tiene las hechuras de las narraciones clásicas de terror. Su acción transcurre en Tennessee y se cuentan en tercera persona las insólitas relaciones que se tejen entre los miembros de la familia Jacobs, dos madres y sus correspondientes hijos, de muy distintas edades, sustentadas en la irracionalidad y en una locura que va contagiándolos a todos, como se anticipa ya en la primera línea de la narración.

Los cuentos de Marina Perezagua acostumbran a ser muy visuales, pues reconoce que parte de imágenes, tal como lo hace Juan Marsé («Para mí, el acto de mirar es esto: leer lo que voy a escribir», le confiesa a Domene)²³, y en ellos tiende a proporcionarles voz a seres de los que apenas nada sabemos. En algunos se plantea responder a ciertos retos: ¿qué pasaría si...; o qué sentiría si...? Pero acaso lo más llamativo sea que la autora, desde su primer libro publicado, nos muestre un mundo diferente valiéndose de un conjunto de perspectivas y voces singulares. Sus personajes tienen algo de frikis que se hallan a menudo en situaciones apocalípticas, sin que sea extraña la presencia de la sexualidad en ancianos o niños, ni descartable tampoco el bestialismo. Según ha confesado, para ella el sexo es «comunión y redención», siendo en las relaciones sexuales,

²³ Pedro M. Domene, *op. cit.*

no exentas a veces de terror, donde los personajes se muestran más porosos y absorbentes, y por tanto vulnerables, desde el momento en que deciden abrirse al otro²⁴.

A pesar del interés que despertara el primer libro de Marina Perezagua, tanto los periodistas culturales como la crítica le han prestado una mayor atención a *Leche*, el segundo, dedicado por la autora a su madre. Encabeza el volumen una novela corta, pronto ponderada²⁵, que lleva por título «Little Boy», y que supone una nueva versión de los efectos que produjo el bombardeo de Hiroshima, contada por una española residente en Japón junto a Hiroo, su pareja, al tiempo que se dedica a recoger el testimonio de una vecina, víctima de la tragedia, a la que llama H., de 13 años en 1945, al cual se añaden otros tres casos. En esta ocasión, lo singular es que H. es hermafrodita, aunque su condición, más allá de la biología, sea femenina, por lo que a los padecimientos habituales de cuantos sufrieron la tragedia haya que sumar su heterodoxa sexualidad, poco conocida y peor entendida²⁶. La narración se divide en trece capítulos, perfectamente diferenciados por los blancos y el salto de página. El primer problema que se plantea la narradora estriba en cómo relatar aquello que por su propia naturaleza se resiste a ser dicho, situación que incluso resulta difícil de imaginar, si no es a través de lo que denomina el «idioma del horror»²⁷, una inquietud compartida con quienes escribieron sobre el Holocausto. También coincide con el sentimiento de marginación social de los supervivientes y su sentido de culpa por haberse salvado. Así, para contarnos el singular caso, refresca datos históricos conocidos (la fecha y la hora precisa, el capitán que pilotaba el avión, el nombre del aparato y el de la bomba que le proporciona título a

²⁴ Vid. las entrevistas de Isabel M. Martínez, *AMUN*, 13 de febrero del 2014 [<http://asociacionnamum.blogspot.ch/2011/06/que-es-la-asociacion-de-mujeres.html>], y Pedro M. Domene, *op. cit.*

²⁵ En el 2014, un jurado formado por críticos, librerías y escritores, hasta alcanzar un total de nada menos que 53 miembros, le concedió a «Little Boy», de Marina Perezagua, el segundo puesto en el I Premio Nacional de Cuento Micro-revista, con un número de votos muy cercano a los que obtuvo el ganador, el relato de Juan Bonilla «Cuidados paliativos», incluido en su libro *Una manada de ñus* (Pre-textos, Valencia, 2013).

²⁶ Se lee en el texto: «H. siempre había tenido una conciencia muy clara de niña, pero había sido educada como niño debido a que nació con un pene que, más aliado con su conciencia que con su entorno, no llegaría a crecer. H. había nacido con un *trastorno de diferenciación sexual*. Pertenecía, pues, a lo que más tarde se generalizó como un *tercer sexo*» (Marina Perezagua, *Leche*, *op. cit.*, p. 32).

²⁷ Marina Perezagua, *Leche*, *op. cit.*, pp. 15 y 18.

la narración), valiéndose además de cierta documentación, desde artículos, como los de John Hersey para el *New Yorker*, hasta diversos documentales, una película o un manga, donde la protagonista descubre a Hiromi, un personaje que se convierte en su modelo tras decidir, ella también, operarse.

Para ello se centra en una historia concreta, si bien la contrasta con la de otras víctimas que forman parte de la asociación Little Boy, fundada por H., compuesta asimismo por las llamadas J., S., K., hasta un total de diez mujeres que habían perdido a sus hijos en el bombardeo. Una de las peculiaridades principales del relato, sin embargo, estriba en que el drama privado, individual, acaba por imponerse a la tragedia pública, siendo esta tan terrible, pues el dolor de H. y su lucha por transformarse en quien realmente desea ser, junto con la exploración de su propio cuerpo, multiplica la tragedia del resto de las víctimas. Quizá constituya el relato de Marina Perezagua una de las formas posibles de volver a ocuparse de un tema que podría estar agotado. La otra peculiaridad consiste en que H. cree que la bomba había generado en ella unos cambios positivos, pues no solo perdió el pene durante el bombardeo, sino que años después empezó a sentir el anhelo de tener un hijo, con la dificultad que ello entraña para una mujer que solo cuenta con media vagina²⁸. Sea como fuere, a lo largo de todo el relato se tiene la sensación de lo difícil que resulta comprender ese mundo, pues en un momento dado la narradora confiesa no entender ni a H., ni tampoco a su propio novio²⁹.

Destacaría, asimismo, cuentos como «Las islas» y «El piloto». El primero, cuyo origen remite a unos hechos sucedidos en Marbella que le contaron a la autora, podría interpretarse a la manera de un cuento de terror que transcurre en la playa, adonde el protagonista y narrador lleva a sus dos hijos. Pero lo que debería haber supuesto una grata jornada a caballo entre el mar y la arena, se frustra a raíz de la obsesión del padre por una supuesta mujer que, lejos de la orilla, toma el sol en

²⁸ *Ibid.*, pp. 27 y 44.

²⁹ En la entrevista de Margot Molina («Una criatura que presta su voz a los que siempre callaron», *El País. Andalucía*, 6 de junio del 2013 [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/06/andalucia/1370543306_412018.html]), la autora confiesa que esta narración parte de una historia real, pues durante los siete años que mantuvo relaciones con un japonés vivió de manera intermitente en el país asiático, en Utsunomiya, un pueblo cercano a Tokio.

una colchoneta. «El piloto», por su parte, constituye una extraña historia sobre la intuición de la culpa. Narrada por un camionero convertido en samaritano, primero sospecha y finalmente acaba descubriendo que es él, y nadie más, el responsable de varios accidentes de tráfico acaecidos en la ruta por la que transita, a cuyas víctimas, tanto hombres como animales, ha estado cuidando de manera altruista antes de conocer la verdad. Siendo un buen relato, me parece que en algún momento fuerza innecesariamente la trama, con lo que resulta efectista, como cuando narra las atenciones que le presta al accidentado Thomas, a petición de la esposa de este.

Del resto de los cuentos, en «El alga» se vale del motivo del desconocido que asiste a un funeral³⁰, aunque en esta ocasión la muerte sea fingida. Lo sorprendente es que la narradora, la supuesta difunta, lo destaque de entre el conjunto de los miembros de su familia (el tío, el abuelo, la prima Miriam, la abuela paterna, el padre y la hermana mayor), quienes al acercarse al cadáver de Alba son objeto de halago o bien de vilipendio a través de su crítica despiadada, como si de un escrutinio de libros se tratara. Se supone que Alba ha fallecido buceando («lo que me gustaba era buscar la presión a profundidades cada vez mayores»)³¹, afición que comparte con la autora. De nuevo destaca en el relato la ausencia de la madre, de quien se dice que salió huyendo del marido («La quiero más que a nada porque eligió vivir. Pienso en su fortaleza [...], trabaja en un mundo de hombres», afirma la narradora)³², junto a la insistencia por parte del extraño en acercarse en reiteradas ocasiones, para finalmente cogerle la mano y ponerle un anillo en el dedo, lo que aviva los recuerdos de Alba sobre lo ocurrido la noche anterior en la playa con un desconocido, mientras la barca en la que reposaba el falso cadáver se adentraba en el mar, como en los antiguos rituales funerarios, en compañía del apreciado intruso.

³⁰ Otra variante del mismo consiste en colarse en un banquete de boda, como ocurre en «Boda en el hotel Colón» (*Aeropuerto de Funchal*, Seix Barral, Barcelona, 2009), un cuento de Ignacio Martínez de Pisón.

³¹ Marina Perezagua, *Leche*, *op. cit.*, p. 61.

³² *Ibid.*, pp. 63-64. Téngase en cuenta que la dedicatoria del libro reza: «A mi madre, brava imaginata». Pero si en la dedicatoria habla la autora, en el cuento, obviamente, oímos la voz de la narradora protagonista.

«Él» tiene algo de tragicomedia, pues en este cuento una mujer se afana en cuidar el cuerpo deformado y gravemente malherido de su esposo hasta que en las líneas finales, al no poder encajarle la dentadura postiza, descubre que no se trata de su marido, como había creído. Así comienza de nuevo la búsqueda de quien –por otra parte– apenas nada sabemos: ni qué le ha pasado, ni cuándo, ni siquiera dónde. Sin embargo, el grotesco detalle que propicia la solución del entuerto proporciona a la narración una dimensión inesperada, una vuelta de tuerca final. En «*Homo coitus ocularis*», la última pareja de habitantes del planeta reflexiona sobre la extinción de la especie, acaso finalmente salvada por una inesperada relación sexual. «Mio Tauro» es un cuento compuesto por catorce cartas que la narradora, una mujer que ha copulado con un minotauro (el macho por excelencia, siguiendo el legendario motivo picassiano), conocida como Ternera, o Teticiega, envía a este y al hijo de ambos, una de ellas –la última– escrita de forma conjunta. Sin embargo, me parece que el relato –con sus lamentos, el toreo en la plaza y las sucesivas cópulas– no acaba de funcionar, pues, además de disparatada, la historia resulta algo forzada y prolija³³. «Blanquita» podría ser el remedo de un cuento folklórico clásico en torno a la crueldad, a la manera de los Grimm, mecanismo del que se había valido, por ejemplo, Ana María Matute, en el cual una familia se come la oca que había comprado como mascota de Benjamín, el hijo, para estimularlo, sin llegar a cumplir las funciones para las que había sido adquirida. Pero a pesar del retraso mental del chico y de que los padres quieran ocultárselo, se da cuenta de lo que ocurre, aunque no le conceda por lo demás importancia alguna... En «Trasplante», un profesor de matemáticas, al tiempo que narra la operación de corazón que va a sufrir Anaís, una de sus alumnas, de 14 años, a quien acompaña en el trance, cuenta cómo durante las clases particulares que le había dado en su casa, la inició en el placer sexual con sus caricias, cuyo recuerdo y culminación alientan a la joven a pasar ahora por el quirófano. En «Aurática», una narradora de 15 años que habita en soledad en un mundo despojado y extraño que parece pertenecer a un

³³ Aunque el motivo del laberinto resulta muy frecuente en la historia literaria, puede verse una muestra de su tratamiento actual en «Origen del mito», de Manuel Moyano, en A. Serrano Cueto (ed.), *Después de Troya. Microrrelatos hispánicos de tradición clásica*, Menoscuarto, Palencia, 2015, p. 89, donde se ficcionaliza el posible origen de la leyenda del Minotauro.

tiempo pasado, imposible de concretar, dialoga con su hermana mayor, que luego sabremos que no existe, con quien comparte un secreto que tampoco se desvelará, y con un joven maestro Akash, el cual la aconseja y le transmite diversas sentencias. En «Un solo hombre solo», el narrador nos cuenta en tercera persona las últimas horas de vida de Cédric, un tipo de 34 años a punto de ser ejecutado, alternándolo con diversos episodios de la Historia, que van desde el Paleolítico hasta la tragedia de los Andes. A lo largo de esos 32.000 años, los humanos, personificados en Cédric, han conservado intactas dos características: la lucha por la supervivencia y una mano con solo cuatro dedos, tal y como se cuenta en la narración.

Por último, en «Leche», junto a la novela corta inicial, la pieza más impactante del libro, se cuentan dos historias estrechamente relacionadas entre sí. En la primera, que transcurre en 1967, una madre se desespera porque no consigue darle de mamar a su hijo, mientras que el padre recuerda cómo, treinta años atrás, en 1937, durante la matanza de Nanking, cuando las tropas japonesas conquistaron la entonces capital china, a su propia madre le ocurrió otro tanto, si bien en aquella ocasión un soldado enemigo logró que no muriera de hambre alimentándolo con su semen, operación que repite ahora con su propio hijo, aunque sin las malévolas intenciones del entonces invasor³⁴. En el trasfondo del cuento, desde las primeras líneas, aparece la violencia que desató el Ejército Imperial japonés durante la matanza de Nanking, entre diciembre de 1937 y febrero de 1938, algunos de cuyos episodios más crueles se recuerdan en el relato, como la apuesta para ver quién conseguía cortar con una catana más cabezas de prisioneros chinos, o el juego que practicaban los soldados invasores lanzando a los bebés por los aires, los unos a los otros, hasta ensartarlos con sus bayonetas...

Así, los relatos que inician y cierran el libro completan un ciclo, pues la violencia que sufrieron los japoneses de mano de los estadounidenses, tras el bombardeo de Hiroshima en 1945, la habían provocado ellos en China pocos años antes, en 1937, durante la Segunda Guerra Chino-Japonesa, en la cual murieron sumando civiles y militares entre 100.000 y

³⁴ «El tema de la pederastia [apunta la autora en la entrevista de Isabel M. Martínez, *op. cit.*], en la escena en que está enmarcado no es gratuito, sino que se salva a alguien de un destino horroroso, es una forma de hacer bello lo que a priori es imposible construir como un relato salvífico. Se trata de, a través de unas experiencias atroces, salvar a alguien querido».

300.000 mil personas, muchas de ellas torturadas, violadas u obligadas a cometer incesto, así como mutiladas, decapitadas, quemadas vivas o enterradas, con la cabeza fuera de la tierra³⁵.

Si observamos el conjunto de sus cuentos, dieciocho aparecen narrados en primera persona, mientras que el resto, los otros diez, utilizan la segunda, adoptando siempre la autora el punto de vista más adecuado, conforme a una serie de mecanismos narrativos clásicos. En ocasiones el espacio se halla deslocalizado³⁶, el tiempo en que transcurren los sucesos no se precisa e incluso el mundo parece a punto de sucumbir. Pero quizá lo más novedoso –lo ha apuntado con sagacidad Javier Fernández de Castro (2014)³⁷– estribe en cómo cuenta las historias y, sobre todo, en dónde decide poner el énfasis de la emoción narrativa, en las fibras que remueve, lo cual no remite a ninguna tradición narrativa obvia, ni a aquellas que acostumbran a seguir algunos narradores españoles demasiado miméticos, ya se trate de Carver, Bolaño o de Foster Wallace, como si formaran parte de una manada de bisontes³⁸.

Marina Perezagua cuestiona, en general, una identidad sexual unívoca, yendo incluso más allá de la aceptación de gays y lesbianas, junto con los vínculos familiares tradicionales, como ha apuntado Eva Díaz Pérez en su reseña de *Leche*³⁹. En dos cuentos, uno de cada libro, «Desraíceme, por favor» y «Aniversario», aparece el motivo de la carta al padre, si bien tratado de manera heterodoxa. En el primero, la misiva la escribe la hija, quien ha creado una «clínica de cirugía estética desgeneracional», a la que los vástagos llevan a sus padres para distinguirse de ellos tras ser operados. En el segundo relato, por su parte, una mujer de 28 años, la narradora de la historia, visita a su progenitor después de sufrir este un derrame cerebral, y ajusta cuentas con él, de cuando a los 13 años la echó de casa,

³⁵ Existe una abundante bibliografía sobre esta masacre, pero puede verse al respecto el libro de Joshua Fogel (ed.), *The Nanjing Massacre in History and Historiography*, Berkeley, University of California Press, 2000; la novela de Geling Yan, *Las flores de la guerra*, Madrid, Alfaguara, 2012, o la película basada en ella, de Zhang Yimou, que conserva el mismo título.

³⁶ Creo que no es lo mismo que *internacionalizado*, como sugiere Eloy Tizón (en A. Neuman (ed.), *op. cit.*, p. 14), en el caso de que se trate de una decisión gratuita, como a veces tiene uno la impresión leyendo a ciertos autores.

³⁷ Javier Fernández de Castro, *El Boomeran(g)*, 26 de enero del 2014 [<http://www.elboomeran.com/blog-post/189/14565/javier-fernandez-de-castro/leche/>].

³⁸ Una de las excepciones podría ser Hipólito G. Navarro, quien reconoce: «[M]e aburre el Foster Wallace cuentista [...]» (A. Encinar (ed.), *op. cit.*, p. 276).

³⁹ Eva Díaz Pérez, «La literatura de la extrañeza», *Mercurio*, 154, 2013 (octubre), p. 20.

momento que ella considera como el de su auténtico nacimiento. Luego el padre, «el domador de pulgas» lo llama, se casó de nuevo con una «mona estéril», como denomina a su madrastra. Sin embargo, lo perdona, pues «no hay mejor padre que un mal padre alejando de sí a su hija»⁴⁰, sentencia. La autora ha contado, al respecto, lo siguiente:

[Y]o rompí la relación con mi padre hace muchos años y eso fue muy importante, porque no todos los hijos tienen modelos que no seguir, para hacer justo lo contrario de lo que harían sus padres. De ahí también el tema de la resistencia⁴¹.

Para titular los libros ha utilizado procedimientos distintos. Si la denominación del primero –*Criaturas abisales*– define a sus personajes (*abisales*, no *abismales*, de las profundidades marinas; para la autora *lo profundo* por excelencia), quizá representados por esa hija delgada que encontramos en la cubierta (en realidad anoréxica), una cazadora de conejos que parece recién salida de *Alicia*; por el contrario, el título del segundo libro –*Leche*– está tomado de la pieza que cierra el volumen. En este caso se trata de una palabra de uso cotidiano, de un alimento básico, aunque en el desarrollo de la trama, sin perder su significado más corriente, acabe adquiriendo un simbolismo complejo y cambiante. Por lo demás, la práctica de una lactancia –digamos– heterodoxa aparece en tres cuentos: «La loba», «Caza de muñecas» y «Leche». Algunos de los títulos, siempre cargados de intensidad, se aclaran en los correspondientes relatos. Así sucede en «El alga», la cual no es más que el cuerpo de la protagonista, oscilando liviana, ligera y gelatinosa en el mar⁴²; en «Mio Tauro», apelativo que la protagonista susurra o grita, en espera de la presencia del animal⁴³; o en «Little Boy», un título cargado de ironía, que desempeña al menos una doble función dentro de la historia, al designar a la bomba atómica, inadecuado donde los haya, y a la asociación de víctimas que funda la protagonista, con ese mismo nombre, a modo de réplica.

Marina Perezagua se ha declarado cultivadora militante del cuento y admiradora de los relatos de Borges y Juan Rulfo. Considera que se trata del género más perfecto, ya que su tensión permanente solo admite la

⁴⁰ Marina Perezagua, *Leche*, *op. cit.*, p. 93.

⁴¹ *Vid.* Marina Perezagua en la entrevista de Isabel M. Martínez, *op. cit.*

⁴² Marina Perezagua, *Leche*, *op. cit.*, pp. 64 y 65.

⁴³ *Ibid.*, p. 113.

perfección, si bien para el escritor resulte asimismo una dimensión muy sacrificada que no permite salirse de la historia hasta culminarla; al no conceder, a diferencia de la novela, libertad alguna⁴⁴. Su objetivo, confiesa la autora, es que las narraciones toquen alguna fibra sensible del lector y lo incomoden, para que algo en ellos cambie tras su lectura, tal como exigía Artaud a los espectadores de su Teatro de la Crueldad. El procedimiento de que se vale para ello consiste en desviarse de las normas, recalando en los márgenes y en temas orillados para tratar una situación insólita como si fuera un suceso habitual. En fin, el cultivo del relato, o de la novela corta, se ha revelado como la distancia concisa idónea para contar sus historias, las cuales tampoco suelen carecer de cierto lirismo contenido, llegando a generar en el caso de su segundo libro un puñado de aforismos⁴⁵. Por último, la acuarela de Walton Ford, que se extiende a lo largo de la cubierta y de la contracubierta de *Leche*, añade a su propia belleza un punto más de misterio e inquietud; no en vano las historias de Marina Perezagua transcurren a menudo sobre el filo de la navaja, al borde de un abismo, pues como ella ha afirmado en alguna ocasión: «*Il faut connaître la nuit*».

Fernando VALLS
Universidad Autónoma de Barcelona

⁴⁴ Vid. Marina Perezagua en la entrevista de Isabel M. Martínez, *op. cit.*

⁴⁵ Vid. las entrevistas de Isabel M. Martínez (*op. cit.*), Pedro M. Domene (*op. cit.*) y Francisco Camero (*Diario de Sevilla.es*, 9 de junio del 2013 [<http://www.europasur.es/article/ocio/1540932/me/gusta/subvertir/lo/terrible/convertirlo/acto/amor.html>]). Vid. también la entrada de mi blog, «Aforismos de Marina Perezagua», *La nave de los locos*, 17 de marzo del 2015 [<http://nalocos.blogspot.de/2015/03/aforismos-de-marina-perezagua.html>].