

LA CLARIDAD (2020), DE MARCELO LUJÁN: UNA LECTURA COMO CICLO DE CUENTOS (*La claridad* (2020) by Marcelo Luján: a reading as a short story cycle)

Sandra Mendoza Vera*
Universidad de Murcia

Abstract: Departing from a brief review of the different theoretical and critical contributions from the 20th century around the so called *short story cycle*, we could define *La claridad*, a book of stories by Marcelo Luján published in 2020, as such. This classification is justified by the fact that this work brings together six stories that are both autonomous and interrelated thanks to a series of narrative elements. An interview, reproduced in this work, was conducted with Luján in order to understand the creative process behind his work and to know what his own conception of it is.

Keywords: Marcelo Luján; *La claridad*; Short story cycle; Interview.

Resumen: Partiendo de un somero recorrido por las distintas aportaciones teórico-críticas del siglo XX en torno al denominado *ciclo de cuentos*, se defiende tal estatuto genérico para *La claridad*, libro de cuentos de Marcelo Luján publicado en 2020. Dado que esta obra reúne seis cuentos que son autónomos y a la vez están interrelacionados gracias a una serie de elementos narrativos, cumple los requisitos para ser considerada un ciclo. Se realizó una entrevista con Luján, reproducida en este trabajo, con el propósito de entender el proceso creativo detrás de esta obra y conocer qué concepción tiene este autor de su propia obra narrativa.

Palabras clave: Marcelo Luján; *La claridad*; Ciclo de cuentos; Entrevista.

La práctica literaria de recopilar narrativa breve en un volumen unitario se ha dado de diversas formas a lo largo de la historia de la literatura hispánica. Podemos destacar

***Dirección para correspondencia:** Sandra Mendoza Vera. Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (sandra.mendoza@um.es). Este estudio ha sido realizado con el apoyo de una ayuda para la formación de profesorado universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU17/00092).

las colecciones de *exempla* medievales, las colecciones renacentistas con influencia italiana y, en concreto, boccacciana, las colecciones barrocas enmarcadas o las antologías más recientes, entre otros modelos recopilatorios. Es en el siglo XX cuando surge, según algunos estudiosos, un nuevo modelo literario vinculado a la recopilación de relatos, el que Ingram (1971) denominó *short story cycle* y que otros críticos han nombrado de diferentes formas: “cuentos integrados” (Gabriel Matelo 2010), “colección de relatos integrados” (José Sánchez Carbó 2012), “cuentario” (Francisca Noguerol 2008 y Bénédicte Vauthier 2017), etc. En cualquier caso, hay consenso entre los estudiosos de este género a la hora de considerar pionera la obra de Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Ello no exime esta cuestión de polémica crítica. En primer lugar, la variedad terminológica tras la propuesta de Ingram es imperante. Por supuesto, las ideas de este autor fueron puestas en cuestión, llegando a ser matizadas o incluso negadas por diversos críticos. Pese a ello, los estudiosos que defienden el ciclo de cuentos como modelo literario coinciden en definirlo como la práctica en la que se lleva a cabo la reunión de relatos autónomos y a la vez interrelacionados, en diferente medida. La definición que propuso Ingram del *short story cycle* es muy esclarecedora: “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (1971: 19). Esta definición, que logra establecerse como canónica en los estudios de este ámbito, pone de relieve un aspecto fundamental del ciclo de cuentos: la simultánea autonomía e interdependencia de los textos que lo componen.

Teniendo muy presente la conexión entre las distintas partes que conforman el todo en esta práctica literaria, Ingram distinguió el *short story cycle* de una simple colección de historias independientes, situándolo en un *continuum* o espectro en cuyos extremos se encuentran este tipo de colecciones, por un lado, y la novela, por otro (1971: 14). Dada tal afinidad entre el ciclo de cuentos tanto con la novela como con la colección de relatos, algunos críticos como Antonaya lo han defendido como género “muy flexible” o “género híbrido, a caballo” entre ambos (2000: 434, 440). Asimismo, Ingram ofreció una clasificación de los distintos *short story cycles*, según la intención del autor, cuyo papel en la creación de estas obras se torna fundamental para este estudioso: *composed cycle*, *completed cycle* y *arranged cycle*. El ciclo compuesto sería aquel que el escritor ha planeado como tal desde el principio, mientras que el completo se vislumbra como obra unitaria durante el proceso de creación de los relatos individuales y el arreglado se dispone de tal forma una vez que todos los relatos que lo van a componer ya han sido creados y/o publicados (1971: 17-18).

Otros críticos han ampliado la teoría de Ingram aportando comentarios a su definición del *short story cycle* o nuevas clasificaciones de los ciclos, recopilaciones y colecciones. Así, Gabriela Mora (1993) propone distinguir entre una colección de cuentos integrada y una colección de cuentos miscelánea, siendo la primera aquella cuya característica más resaltable es su efecto unificador, mientras que en la segunda no existe relación entre las narraciones que lo componen, por lo que el efecto que produce es el contrario: de separación. Francisca Noguerol, por su parte, ofrece una clasificación de

distintos tipos de *cuentarios*, como ella los denomina, siguiendo un criterio cronológico: los *modernos*, que “presentan unidad espacial, temática y de personajes para ofrecer una visión totalizadora de la realidad” (2008: 165) y los *posmodernos*, surgidos en los albores del siglo XX bajo el espíritu de las vanguardias, que albergan textos unidos por un motivo o por su adscripción genérica. Se hace evidente que este tipo de clasificación, como las demás, no ofrece compartimentos estancos, pues una misma práctica literaria puede ser calificada de *cuentario* moderno y posmoderno, si coinciden en sus páginas los personajes, el espacio y el tiempo con los motivos y el género. Dunn y Morris (1995) defendían el estatuto genérico de la que denominaron *composite novel*, frente al *short story cycle*, con características distintivas, pues la novela compuesta hace hincapié en el todo, mientras que el ciclo lo hace en las partes. La novela compuesta se establece, entonces, como otro modelo narrativo caracterizado por su naturaleza fragmentada, en el sentido de que se trata de novelas cuyos capítulos presentan autonomía estética.

En el campo filológico francés también hallamos aportaciones muy interesantes en torno a este género o modelo narrativo. Irène Langlet habla del *recueil* y lo define como “puzzle ou série, cycle ou mélange” (2003: 11). Esta estudiosa detalla los distintos criterios que pueden sustentar la recopilación de textos: “homogénéité/hétérogénéité, cohérence/discohérence, ordre/désordre” (2003: 12), si bien ella se basa en otros criterios para clasificar los distintos tipos de *recueils*: en primer lugar, según el género de los textos recopilados, con especial predominio del ensayo, la poesía y la *nouvelle*; en segundo lugar, según la forma o estructura, es decir, si los textos están reunidos con un marco o no, si tienden a la unidad o al fragmentarismo, si son coherentes o si, por el contrario, pertenecen a diferentes géneros literarios; por último, según la autoría, los *recueils* pueden ser póstumos o no, según se publiquen tras la muerte o en vida del autor, *autographes* o *allographes* en función de si responden o no a una intención determinada, y del mismo autor o del mismo editor. Es importante llamar la atención sobre el hecho de que Ingram no otorgara importancia al papel que podían cumplir los editores, por haberse centrado en el proceso creativo de los autores, si bien estudiosos como Langlet ponen el foco en la intervención de los editores, ya que pueden ser ellos quienes propongan la reunión de relatos en un volumen y darle cierta forma, o bien sugerir la reedición unitaria de relatos de un autor que ya habían sido publicados previamente, como matiza Vauthier (2017), aunque la intervención de los editores en el proceso creativo de un ciclo se torna poco determinante, pues en este modelo literario es fundamental el entrelazado de los relatos, que tiene lugar durante la escritura.

En España, la producción de ciclos de cuentos ha sido escasa en comparación con la de otros países, como señala Antonaya (2000: 433). Aunque hay ilustres obras españolas que se pueden clasificar como ciclos –como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez y *Obabakoak* de Bernardo Atxaga–, el problema reside, según Antonaya, en que tal producción limitada no se ha llegado a reconocer como ciclo de cuentos, sino como colecciones muy cohesionadas o, y esto es más frecuente, como novelas fragmentarias, dada la mayor demanda que ostenta la novela en el mundo editorial, en términos generales. El ámbito latinoamericano, en cambio, ha dado mayores frutos que el español, tanto en obras literarias catalogables de ciclos como en estudios críticos

sobre este género, como señalan Pablo Brescia y Evelia Romano (2006: 8). Según estos autores, la cantidad de ciclos latinoamericanos superan en número a los estudios críticos latinoamericanos sobre los mismos. Esta defensa de la mayor presencia de obras cíclicas en Latinoamérica responde, para Lauro Zavala, al hecho de que exista “una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas” (2004: 6). Ejemplos de ciclos latinoamericanos serían, para Mora (1993), *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Huerto cerrado* de Bryce Echenique y *Silendra* de Elizabeth Subercaseaux. Nosotros añadiríamos ejemplos contemporáneos argentinos: *La biblioteca de agua*, de Clara Obligado, y *La claridad*, de Marcelo Luján, en cuya obra nos centramos en este trabajo, dejando la de Obligado como objeto de análisis para otro estudio.

La claridad es un libro de seis relatos que poseen autonomía: “Treinta monedas de carne”, “Una mala luna”, “Espléndida noche”, “El vínculo”, “La chica de la banda de folk” y “Más oscuro que tu luz” desarrollan sendas historias autoconclusivas. Sin embargo, la lectura completa del libro permite observar una serie de elementos que se repiten en los relatos. En primer lugar, destaca la recurrencia de algunos personajes, que en ciertas ocasiones son secundarios en unos relatos y protagonistas en otros, como es el caso de Ingrid Benítez, madre de Luna que aparece en la veterinaria del cuarto cuento, o el protagonista de este cuento y su hermano, que aparecen como invitados en la casa de Ingrid en el segundo cuento. Se producen así trasvases de los personajes de unos relatos a otros, como ocurre con los adolescentes del primer cuento, que se cruzan en la carretera con el camionero del tercer cuento. También se da un espacio común en el que se desarrollan ciertas historias (sea en la misma época o en distintas), como en los cuentos primero y tercero, que tienen lugar en las inmediaciones de un valle y un pantano, y en los cuentos segundo y cuarto, que ocurren en la misma ciudad donde habitan Ingrid y los hermanos que trabajan en la veterinaria. Por otra parte, a lo largo del libro hay ciertos motivos y temáticas que son comunes a todos los cuentos, como los lazos familiares y afectivos quebradizos, las emociones negativas que conducen a los personajes a cometer actos deleznable y las dificultades que acarrea la adolescencia. Hay un elemento cuya presencia se acentúa conforme avanza el libro: lo fantástico, que se expande hasta dar lugar a la aparición de lo que podemos considerar fantasmas en los dos últimos relatos, tras la conversión de un personaje del cuarto relato en una suerte de zombi. En el ámbito paratextual, destaca la combinación de fragmentos de la Biblia y canciones de *rock* en los epígrafes de cada cuento. Asimismo, se da la particularidad de que los seis relatos están divididos en dos bloques diferenciados: uno con los relatos impares, en los que el narrador es externo a la historia y por ello puede valerse de prolepsis para adelantar hechos futuros a la historia y reflexionar sobre los motivos que conducen a los personajes a actuar de determinada forma, y otro con los relatos pares, con narradores homodiegéticos que también pueden adelantar información al narrar una historia que pertenece a su pasado. Además, en los cuentos impares se utiliza la misma estructura sintáctica para iniciar las historias. De este modo, se produce la alternancia de relatos de un bloque y de otro, dando así lugar a un orden férreo.

Dada esta simultaneidad de la autonomía y la interdependencia de los relatos que conforman *La claridad*, podemos definir esta obra como un ciclo compuesto, en términos de Ingram (1971), una colección de cuentos integrada, en términos de Mora (1993), un *cuentero* moderno o posmoderno, en términos de Noguerol (2008) –pues presenta unidad tanto de espacio, de tema y de personajes como de motivos y de género (cuento)–, y un *recueil* de cuentos, en términos de Langlet (2003), armado por Luján y con asesoramiento del editor de Páginas de Espuma, Juan Casamayor. Por ello, surgió la necesidad de entrevistar a su autor para desentrañar cómo había construido su obra y qué concepto genérico manejaba a la hora de escribir y definir *La claridad*.

1. Entrevista al autor

Marcelo Luján, argentino afincado en Madrid desde hace dos décadas, coordina actividades culturales y talleres de escritura. Autor de, entre otros géneros, novelas, como *La mala espera*, *Moravia* y *Subsuelo*, y libros de cuentos, premiados todos ellos: *Flores para Irene*, *En algún cielo* y *El desvío*. *La claridad* obtuvo el VI Premio Ribera del Duero –sin el último cuento que sí aparece en el libro publicado posteriormente porque este ya había sido premiado con el XXXV Premio Villa de Mazarrón Antonio Segado del Olmo– y fue publicado en julio de 2020 en la editorial Páginas de Espuma, que destaca en el panorama editorial español por estar especializada en cuento. Reproducimos, a continuación, la entrevista que Luján nos concedió en una llamada telefónica, en la que, amablemente y con la lucidez que caracteriza a un escritor y crítico de su propia obra, respondió a las preguntas que le planteamos.

“Escribir un libro no es lo mismo que juntar seis cuentos”: esto lo afirmó usted refiriéndose a *La claridad*, y estamos totalmente de acuerdo con que esta obra no es una mera recopilación de seis cuentos independientes. ¿En qué se diferencia para usted esta práctica recopilatoria de cuentos de aquella que usted ha llevado a cabo con su libro?

Yo tengo, como latinoamericano y rioplatense, varios libros de cuentos. El cuento es un género para nosotros muy importante, al que le tenemos muchísimo respeto. Lo consideramos uno de los géneros más complejos de ejecutar narrativamente, por lo que siempre estoy y estamos escribiendo cuentos, ya sea para antologías, para periódicos o revistas, etc. Esos cuentos quedan sueltos, como he comentado, o incluso inéditos. Es bastante normal y saludable que autores o autoras publiquen de vez en cuando un libro de cuentos en el que reúnen, compilan o aglomeran todos esos cuentos que escribieron en algún período de tiempo. Esto me parece válido, el lector de cuentos lo puede disfrutar, son historias que tienen su autonomía, y a veces se puede forzar un poco y escribir un cuento específicamente para completar el libro. Es la práctica más habitual, yo tengo tres libros así. Sin embargo, a esta altura de mi carrera y después de mi última novela, tenía muchas ganas de escribir cuentos, en concreto un libro de cuentos. Cuando digo libro de cuentos me refiero a escribir un libro desde cero, cuento a cuento, historia a historia, dedicarme únicamente desde el punto de vista del proceso creativo a la escritura de este libro y construirlo con ciertos

elementos que los escritores utilizamos a la hora de escribir una novela. Uno de los elementos inherentes al cuento es su autonomía, tiene que funcionar por sí mismo, es una unidad narrativa que tiene que funcionar en ese universo y en las páginas que se extiende. El ejercicio de escritura era complicado, me lo tomé como un reto difícil y laborioso que me iba a llevar muchísimo tiempo.

En este proyecto mío que terminó siendo *La claridad*, que tuve claro desde el primer momento que se iba a titular así, lo que me propuse es escribir unas cinco o seis historias –tenía una lista de dos líneas con lo que quería contar en cada historia– y hasta que no terminaba de escribir un cuento no me quería poner con la escritura del siguiente. Un cuento logrado nunca se sabe cuándo va a salir adelante. Pasaban los años y los editores y compañeros de profesión me preguntaban en qué estaba trabajando y yo solo podía responder que estaba escribiendo cuentos y no publicaba nada. Me preguntaban por una fecha estimada de la finalización de mi proyecto y no podía darles una respuesta. No sabía si iba a lograr un cuento, un cuento que a mí me pareciera que estaba logrado y que podía pertenecer a esta unidad. Es un proceso muy complejo y muy diferente al de compilar. Además, si uno está en un proyecto al que le dedica hasta cuatro años a escribir las historias, aunque las historias sean diferentes y autónomas, se nota, hay una pátina en el fondo de esa narración que aúna de un modo subliminal. También se puede utilizar cierta temática común.

Por otra parte, una vez que llevaba uno o dos cuentos escritos, en el cuarto incluí una señora con un transportín, que puede ser una señora misteriosa cualquiera o nos puede valer que sea esa señora secundaria del segundo cuento. Entonces la incluí, no estaba proyectado, pero la incluí y con ello se generó otra línea de conexión interna que no perjudicó a la autonomía del cuento en ningún momento. Esto es algo que yo tenía clarísimo: cada cuento era una historia. De hecho, se los di a leer a escritores amigos por separado, cuento a cuento, sin mezclarlos, para saber si funcionaban y sí, los cuentos por sí mismos funcionaban. El lector lee las historias y cuando termina de leer el libro tiene esa sensación de unión, que es el objetivo de *La claridad*. Se queda con la sensación de haber leído un libro, misma sensación que se consigue con una novela. Es un proceso muy difícil que nunca antes había hecho y prometo que no lo volveré a hacer, porque uno pierde la noción del tiempo. Además, el cuento en sí es muy complejo y en el caso de *La claridad* son extensos, digamos que la media del género la dobla. Al ser cuentos extensos, tuve que utilizar otros recursos técnicos, como el narrador anticipatorio que trabaja el futuro narrativo, un recurso muy poco explotado, por cierto, en la literatura moderna (se me ocurre Dulce Chacón, que lo utilizó en *La voz dormida*). Como digo, es un recurso que me gusta mucho, ya lo utilicé en alguna novela, y con una voz narrativa externa u omnisciente se puede trabajar muy bien. Los tres cuentos de *La claridad* que están narrados en tercera persona lo hacen; eso generaba tensión y podía extender más la historia. La extensión de los cuentos, muy superior a la media, la tenía muy presente porque lo más importante era la unidad narrativa de cada cuento, pues yo estaba escribiendo un libro de cuentos y no una novela facetada. Son estos géneros muy diferentes.

Conexiones estructurales y temáticas recorren *La claridad* (incluidos los epígrafes con referencias a canciones de *rock* y la Biblia y el tránsito de algunos personajes), pero sobre todo observamos una fuerte imbricación entre dos parejas de cuentos: “Treinta monedas de carne” y “Espléndida noche”, por un lado, que también se pueden relacionar con “La chica de la banda de folk”, y “Una mala luna” y “El vínculo”, por otro; vislumbramos, así, dos bloques constituidos por los cuentos impares y por los pares. ¿Qué le llevó a plantearse este tipo de estructura entrelazada?

Al segundo bloque de cuentos, el de los pares, también se le puede añadir el sexto y último cuento, “Más oscuro que tu luz”, que es un cuento especial que en el libro aparece como un *bonus track*, pues fue añadido *a posteriori* aunque inicialmente estaba escrito para el libro. Tenía miedo porque se trataba de cuentos largos con un riesgo narrativo alto, pues el narrador a veces ejecutaba alguna digresión, que es un recurso muy peligroso en el cuento, más propio de la novela. Entonces tenía ciertas dudas, como tenemos siempre los escritores, y por ello los cuentos los iba mandando a premios, como el Concurso de Cuentos Villa de Mazarrón. Este cuento, que pasó a ser el último de *La claridad*, ganó este premio. Entonces lo tuve que suprimir del manuscrito que mandé al Premio Ribera del Duero con el resto de cuentos, porque de lo contrario estaría incumpliendo las bases. Después, en el proceso de edición se lo comenté a mi editor, Juan Casamayor, y me dijo que lo podíamos añadir al final del libro con una nota que explicara este proceso. Lo que quiero decir es que ese cuento ya pertenecía al libro. Se trata de un cuento con una extensión menor, narrado en primera persona, y con un registro peligroso para mí como escritor varón, pues es la voz de una mujer adolescente. Por todo ello, este último cuento se podría unir al segundo bloque del libro.

El principal motivo de clasificación de los cuentos en un bloque u otro es la voz narrativa: tres cuentos tienen voces externas (narrador omnisciente) y los otros tres, una voz interna. No se trataba de un juego de ir alternando cuentos con diferente voz narrativa para que el lector se divierta. Había historias que necesitaban ser contadas con un narrador en primera persona y otras, en tercera. Como tenía historias con este primer narrador, pensé: “ahora sí, ya puedo darle estructura al libro”, una cierta estructura que combine, juegue y aporte, que se note que hay un orden tomado desde la lucidez. Entonces, lo que hice fue intercalar los cuentos a medida que los iba escribiendo. Por ejemplo, si un cuento funcionaba con la voz en tercera persona, entonces lo escribía en el momento que tocaba, convirtiéndose en el tercer cuento. Eso estaba muy planificado. Quería que las voces en primera persona mantuviesen cierto espíritu anticipatorio, pero no se puede, porque el único narrador que puede ejecutar el futuro es el omnisciente. Por lo tanto, los cuentos con voz interna quería narrarlos a través de un personaje desde una posición posterior a los hechos narrados. El narrador está en el aquí y ahora y todo lo demás son acciones pretéritas. Por ejemplo, en “Una mala luna” el narrador es un personaje de cuarenta años que cuenta lo que le sucedió cuando tenía nueve, por ello puede decir “yo en ese momento no lo sabía, pero mi madre...”. Ese movimiento anticipatorio lo podía hacer verosímil con esta voz, siempre y cuando contara hechos pertenecientes al pasado. Así, los cuentos en primera persona mantenían la armonía con los cuentos en tercera.

Los cuentos impares tienen un comienzo en el que el tiempo, el ritmo y la cadencia son idénticos, incluso las oraciones están planteadas de la misma forma. Es un pequeño detalle que aporta armonía al conjunto, igual que los epígrafes. Podría haber puesto un epígrafe de cualquier autor o autora, pero la combinación de letras de canciones de *rock* y pasajes de la Biblia me parecía fascinante. Me gusta el género negro, me gusta abordar el mal, y la Biblia tiene escenas así y con un halo literario, por lo que combinarlo con el *rock* me pareció explosivo. Decidí que todos los cuentos iban a tener esta composición desde lo paratextual, desde el epígrafe. Eso ayuda también de modo subliminal a que el lector perciba que todo en el libro es lo mismo. Al menos los cuentos están escritos con una intención de unidad. Hay pequeños detalles todo el tiempo. Luego, si podía repetir algún personaje, mejor.

De hecho, aunque al final no ocurrió porque no quería arriesgar demasiado, en el cuento tercero, “Espléndida noche”, podría haber dicho que este cuento tuvo lugar el mismo día que ocurrió la desgracia a las chicas del primer cuento. Podría haber dicho que al protagonista del tercer cuento, mientras conduce su camión, lo adelanta un coche en el que van los jóvenes que se dirigen hacia donde están las chicas del primer cuento. Lo podría haber dicho sin poner en riesgo la autonomía de los cuentos, pero no lo hice porque no quería sobrepasar esa línea. Al ser cuentos autónomos, si se introducen demasiados elementos de conexión, la autonomía puede peligrar. Eso sí, con la mera alusión, el lector es capaz de relacionar el tercer cuento con el primero, sin necesidad de hacer explícita tal relación.

En clubes de lectura me comentan este tipo de cosas y tengo cierto arrepentimiento de que Ingrid Benítez, la señora que acude con un transportín a la veterinaria en “El vínculo”, sea también la madre de Lu y el narrador de “Una mala luna”. Podría no haber sido la madre de ellos, sino simplemente una empleada de la veterinaria, porque me parece que conecta demasiado el cuarto cuento con el segundo. Quería verdaderos bloques conformados por los cuentos pares e impares, respectivamente, y no solo por estas parejas de cuentos mencionadas en la pregunta. En el bloque de los cuentos impares, el desenlace de todos ellos está ejecutado en futuro. Hay una intención técnica de generar esta armonía general en el libro, muy alevosa en el caso de *La claridad* porque era lo que me proponía, además de mostrar que este tipo de libro de cuentos, que nunca antes había escrito, se puede hacer sin cruzar la frontera de la novela facetada, donde se da una fuerte dependencia entre los textos.

Quería un libro perfecto, no quería que los cuentos primero y tercero, por un lado, y segundo y cuarto, por otro, mostraran más afinidad por esa recurrencia de personajes. Quería dos bloques diferenciados entre los pares e impares. En esa búsqueda del libro de cuentos perfecto quería demostrarle al lector, sobre todo europeo, lo que puede hacer el género. Son pequeñas historias diferentes, pero quería que el lector lograra fijarse en la potencia de composición de libro. Insisto, todo tiene que ver con lo mismo.

El orden en que están distribuidos los seis cuentos de *La claridad* nos parece fundamental. El último, “Más oscuro que tu luz”, ¿funciona como epílogo del libro, es decir, como un broche final o cierre total de la obra completa?

Sí, y esto surge después de la escritura, pues esto me es imposible planificarlo. Si lo hubiera planificado, no habría salido de una forma tan aceptable como salió. Leo ahora el libro y me doy cuenta. Si no hubiese ganado el premio de Mazarrón, tal vez esto no hubiera pasado, el tener que poner “Más oscuro que tu luz” al final, bien separado, a modo de *bonus track*. Así, se separa un poco de la unidad. Es un cuento muy corto comparado con los demás, donde por primera y única vez aparece el constructo “la claridad” como parte de la narración, cuando la niña protagonista ve esa figura recortada contra la claridad del mediodía. Entonces me parece que este cuento sí funciona como epílogo, algo que yo no planifiqué durante la escritura, pero el proceso previo a la publicación del libro me ayudó a verlo, a decidirlo y a confirmarlo. Hay muchas cosas que uno puede intentar, pero en la escritura de un libro de este tipo van surgiendo ciertos elementos, como este.

El orden está absolutamente estudiado y medido. Presenté el manuscrito al premio Ribera del Duero con los cuentos en el mismo orden en que se publicaron después, aunque sin el último. Yo tenía clarísimo cuál era el orden. Es adecuado que Ingrid Benítez aparezca en el cuarto cuento, después de que en el segundo cuento haya perdido a sus hijos. Había varios elementos que me hicieron decidirme por este orden.

Por cierto, el título original de este “Más oscuro que tu luz” era “La claridad”. La Universidad Popular de Mazarrón, tras el premio, lo publicó con este título, con el que yo mandé el cuento al premio. Luego me pareció más interesante cambiarle el título porque quería que el libro se llamara *La claridad* y no quería que ningún cuento llevase el mismo título, pues así parece que este cuento tiene más importancia que los demás. Este procedimiento, muy frecuente, de utilizar el título de uno de los cuentos para titular el libro que lo acoge, a mí no me parecía muy oportuno. En todo momento, en lo que yo pensaba era en construir un libro y eso era lo más importante.

En este sentido, ¿también el primer cuento, “Treinta monedas de carne”, funcionaría como proemio o apertura del libro?

El primer cuento es un cuento con mucha fuerza, un poco descarnado, el mismo cuento donde la variable fantástica la incluí conscientemente. Cuando pensaba historias, quería que fuesen historias que me dieran la posibilidad de incluir el elemento fantástico en mayor o menor medida. Combinar este elemento con lo *noir* o con el concepto que manejo de género negro, sin investigación policial, me parece bueno porque se potencian mucho. Esta combinación sí se puede planificar.

Este primer cuento no solo adelanta este componente fantástico que se irá acentuando en los siguientes cuentos, sino que también muestra cuál va a ser la variable técnica discursiva que va a atravesar todo el libro, y se trata del narrador que te dice “mirá, dentro de cinco minutos va a pasar esto, yo soy el narrador omnisciente y si te lo digo, va a misa, y ahora que lo sabés como lector, vamos a ver la escena”. Ese movimiento con el lector es muy interesante. Lo tengo comprobado con *Subsuelo*, mi novela anterior, que tuvo mucho recorrido. Por cierto, esta obra ocurre en el mismo espacio que aparece en *La claridad*, en concreto, la casa a la que se llevan las chicas en el primer cuento es la casa donde tiene lugar esta novela. En la piscina de esa casa mueren dos

hermanos adolescentes, por eso en el cuento la llaman “la casa de los ahogados”. Para el lector que no ha leído *Subsuelo*, este cuento funciona igual, porque se trata de un elemento externo que quise aportar a *La claridad*. Asimismo, el veterinario del cuarto cuento es un personaje secundario en esta novela. Javier, el hermano de Ramón (narrador de este mismo cuento), a quien auguran una muerte prematura, muere al comienzo de *Subsuelo*. Quería hacer un guiño a los lectores de *Subsuelo*, pero sin arriesgar la autonomía de *La claridad*. Era algo que quería trabajar con muchísimo cuidado, porque quería que los cuentos funcionaran igual para quien no hubiera leído *Subsuelo*. Por ejemplo, al decirse “vamos a la casa de los ahogados”, aunque no se conozca la referencia, se genera igualmente inquietud y al lector no le importa por qué se llama así esa casa. Es este un ejemplo concreto para ilustrar mi idea. De hecho, hay muchos lectores que me conocen por *La claridad* y después acuden a *Subsuelo*, con el que se sorprenden por estas conexiones. Tenía la oportunidad de hacerlo y me pareció oportuno.

¿Qué calificativo genérico le resulta más adecuado para definir *La claridad* y por qué? Pienso en conceptos como ciclo de cuentos, cuentario, antología, etc. El *short story cycle* o ciclo de cuentos, definido como género literario por Ingram y otros estudiosos, tiene una amplia tradición (pienso en ejemplos como los *Dublineses* de James Joyce u *Obabakoak* de Bernardo Atxaga). ¿Identifica *La claridad* con este tipo de obras, en las que los relatos reunidos son interdependientes y al mismo tiempo poseen autonomía?

El concepto de “ciclo” no lo había oído nunca, pero me resulta muy interesante que el libro *La claridad*, como objeto, sea definido como ciclo de cuentos. Me parece buenísimo y voy a utilizar este concepto a partir de ahora. Me parece una argumentación muy sólida y el concepto de ciclo de cuentos, muy ilustrativo, además de serio e inquietante. Si tuviera que elegir entre diferentes calificativos genéricos, sería este. Entiendo lo que se intenta etiquetar con este concepto y discrepo de aquellos que identifican este tipo de obras con una novela fragmentaria o facetada. *La claridad*, concretamente, es un libro de cuentos. *La claridad* no tiene ninguna intención (y de hecho lo evita) de acercarse a la obligación de tener que leer todo el libro para entender una de las historias. Este libro son seis historias, absolutamente independientes y que tienen algunas conexiones, pero como elementos agregados, como notas de color. Son historias absolutamente conclusivas, con su propio desenlace. Sigue siendo un libro de cuentos y en ningún caso tiene connotaciones propias de la novela.

¿Cuáles han sido sus modelos o referentes de escritura para su obra?

Ya hay una generación, de mi edad y más joven, de cuentistas españoles que ejecutan muy bien y de manera muy lúcida el género. Destaca la influencia latinoamericana, sobre todo de escritores latinoamericanos que escriben desde España, y la facilidad de leer desde aquí a escritores hispanoamericanos. Defiendo mucho el modelo argentino, con Cortázar y Borges sobre todo, entre otros muchísimos. Hay menos autoras, lamentablemente. Siempre que enumero mis referencias menciono a Flannery O’Connor, que para mí es una maestra del cuento, pero en los ejemplos que pongo y en la educación académica que recibí hay pocas autoras, porque había menos referentes canonizados.

Me encantaría hacer equivalente la lectura de autores y autoras y estoy seguro de que ocurrirá. Actualmente ya resuenan nombres de autoras cuentistas, como Mariana Enriquez, Mónica Ojeda o Ariadna Castellarnau.

Esta generación de la que hablo lee mucho cuento, por ello empiezan a ver las historias en función del género cuento, cuyo procedimiento es totalmente distinto al de la novela, a la hora de pensar la historia y de estructurarla. De hecho, hay historias que no funcionan en cuentos. Cada historia requiere un género determinado para poder ser contada. Nunca pongo el género por encima de la historia, que para mí es lo fundamental. Poner el género por encima de la historia es poner el género por encima de la literatura, pues eso obligaría a modificar la literatura para encajarla en ese género y esto me parece un error grave.

Tengo muchos cuentistas como referentes. A los escritores argentinos de mi generación los conozco. Todos ellos tienen libros de cuentos y son capaces de escribir para una antología un cuento alucinante, pues forma parte de su narrativa y su escritura. Pueden ejecutar una historia en un cuento brillante. Ana María Shua, para mí, es la mejor escritora de microrrelatos de habla hispana. Ella es de la generación de Ricardo Piglia, uno de los grandes escritores argentinos de una generación anterior a la mía. Tiene grandes novelas y ensayos sobre la escritura y la lectura, y un libro de cuentos extraordinario. Para mí, no es casualidad que la mayoría de mis influencias provengan del ámbito argentino.

Atendiendo a las declaraciones de Luján en esta entrevista, podemos concluir que este escritor, pese a no manejar el concepto de ciclo de cuentos, creó uno perfecto (o casi, según su propio parecer) al escribir *La claridad*. Su proyecto de escritura de un libro de cuentos muy cohesionados y, a la vez, autónomos, parte de una concepción muy lúcida que coincide con los presupuestos teóricos de los estudiosos que defienden la naturaleza genérica del ciclo de cuentos. Los seis relatos de *La claridad* funcionan de manera independiente, pero la lectura del conjunto ofrece particularidades propias de este subgénero narrativo. Así, las respuestas del escritor validan nuestra hipótesis de que *La claridad* es un modelo de ciclo de cuentos, con la particularidad de poseer una estructura entrelazada y alterna, gracias a la división de los relatos en dos bloques.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M.^a Luisa (2000): “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *RILCE*. Vol. 16, n° 3: 433-478.
- BRESCIA, Pablo; ROMANO, Evelia (2006): “Estrategias para leer textos integrados”, Pablo Brescia; Evelia Romano (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7-44.
- DUNN, Maggie; MORRIS, Ann (1995): *The Composite Novel*. New York: Twayne Publishers.
- INGRAM, Forrest L. (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris/The Hague: Mouton.

- LANGLET, Irène (2003): “Parcours du recueil”, Irène Langlet (ed.), *Le Recueil Littéraire, pratiques et théorie d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 11-18.
- LUJÁN, Marcelo (2020): *La claridad*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MATELO, Gabriel (2010): “Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo”, Américo Cristóbal; Jerónimo Ledesma; Karina Bonifatti (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: UBA, 2207-2212.
- MORA, Gabriela (1993): “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados”, *Revista Chilena de Literatura*. 42: 131-137.
- NOGUEROL, Francisca (2008): “Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”, Vicente Cervera Salinas; M.^a Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América (in honorem Victorino Polo)*. Murcia: Universidad de Murcia, 162-172.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012): “Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas”, Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Eón, 115-130.
- VAUTHIER, Bénédicte (2017): “Las teorías sobre los ‘ciclos de cuentos integrados’ a prueba de cuatro cuentarios sobre la «Destrucción del idilio de la tierra natal» de Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria y La trilogía de la Guerra Civil*)”, *Hispanófila*. 179: 41-59.
- ZAVALA, Lauro (2004): “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, *Revista de Literatura*. Vol. LXVI, n° 131: 5-22.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Sandra Mendoza Vera es contratada predoctoral en la Universidad de Murcia con una ayuda del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación del Profesorado Universitario. Graduada en Lengua y Literatura Españolas y con un Máster en Literatura Comparada Europea, su tesis doctoral se centra en los modos de recopilación de la narrativa breve a lo largo de la historia de la literatura española y, en concreto, del modelo manejado por Francisco Ayala. Ha realizado una estancia externa en Gales. Además, ha formado parte del comité organizador de congresos celebrados en la Universidad de Murcia y ha asistido a congresos de ámbito nacional (León, Vigo, Madrid, Barcelona) e internacional (Budapest). Cuenta con publicaciones de reseñas, artículos y capítulos de libros, entre los que destacan “América frente a Europa según Francisco Ayala en «The Last Supper»”, “*El rapto* de Francisco Ayala y sus trasvases literarios”, y “Francisco Ayala ante la crítica. La labor de Mariano Baquero Goyanes”.

Fecha de recepción: 19-01-2021

Fecha de aceptación: 27-02-2021