

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 16 (2006)

Artikel: PrólogoRoger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
Autor: López Merino, Juan Miguel
Kapitel: 3.2.: Relato
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840906>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

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

III.2. RELATO

Entre el cuento y el bosquejo

En la literatura anglosajona, durante el siglo XIX, los términos “sketch” («esbozo» o «bosquejo») y “tale” («cuento» o «historia») gozaron de mucho éxito a la hora de referirse a este género. Sólo en los Estados Unidos se publicaron cientos de libros que afirmaban ser colecciones de bosquejos (*Sketch Book* de Washington Irving o *Suburban Sketches* de William Dean Howell) o colecciones de cuentos (*Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe o *Piazza Tales* de Herman Melville). Estos dos términos establecen los dos polos del ámbito social del cual surge el relato corto moderno.

El cuento es mucho más antiguo que el bosquejo. Por decirlo en pocas palabras, el cuento es la manifestación que hace una cultura de un deseo atemporal de nombrar y conceptualizar su lugar en el cosmos. El cuento proporciona a una cultura el marco narrativo para que pueda verse a sí misma y para que exprese el concepto que tiene de sus dioses y ancestros. Normalmente llenos de motivos crípticos y específicos, de personajes y de símbolos, los cuentos muy a menudo sólo los entienden del todo los miembros de la cultura a la que pertenecen. Los cuentos son, sencillamente, intraculturales. Rara vez creado para dirigirse a otra cultura, un cuento es un medio a través del cual una cultura se habla a sí misma y, por eso, perpetúa sus propios valores y estabiliza su propia identidad. Los viejos hablan a los jóvenes por medio de cuentos.

El bosquejo, por el contrario, es intercultural y retrata algún fenómeno de una cultura para que otra cultura se beneficie o disfrute de él. Basado en los hechos, *periodístico*, en esencia el bosquejo es por lo general más analítico o descriptivo y menos narrativo o dramático que un cuento. Además el bosquejo es por naturaleza *sugerente*, incompleto, en tanto que el cuento es casi siempre hiperbólico, *exagerado*.

La forma principal del bosquejo es escrita; la del cuento, oral. Esta diferencia explica por sí sola sus distintos efectos. El escritor de bosquejos puede tener o simular tener delante aquello de lo que escribe. El cuento, contado en la corte o junto a una hoguera, –o en

algún otro lugar igualmente alejado en el tiempo del acontecimiento—es casi siempre una recreación del pasado. El contador de cuentos es un agente del *tiempo* que une el pasado y el presente de una cultura. El escritor de bosquejos es más un agente del *espacio* que destaca un aspecto de una cultura para que otra cultura le preste atención.

El cuento era el único tipo de ficción corta hasta el siglo XVI, momento a partir del cual el interés de la pujante clase media por el realismo social, a la vez que por tierras exóticas, hizo que cobraran gran importancia los bosquejos de subculturas y de territorios foráneos. En el siglo XIX algunos escritores —a los que suele llamarse los padres del relato moderno: Gogol, Chéjov, Hawthorne, E.T.A. Hoffman, Heinrich von Kleist, Mérimée o Poe— combinaron elementos del cuento con elementos del bosquejo. Cada uno lo hizo a su manera, pero el efecto conjunto mitigó un tanto la tendencia a lo fantasioso y a lo convencional del cuento, a la vez que liberó al bosquejo de la obligación de atenerse con estricta fidelidad a los hechos. Debido a esto el relato corto moderno oscila entre el cuento extremadamente imaginativo y el bosquejo fotográfico, y en algunos casos se sirve de ambos.

Los relatos cortos de Hemingway, por ejemplo, a menudo obtienen su fuerza del uso de los símbolos míticos tradicionales (agua, pez), pero están más estrechamente relacionados con el bosquejo que con el cuento. De hecho, en ocasiones Hemingway utilizó sus historias aparentemente basadas en hechos reales como material periodístico. Por el contrario, los relatos de Faulkner —coetáneo de Hemingway— recuerdan más al cuento. Faulkner pocas veces parece sintetizar, y sus relatos cuentan con un fuerte sabor a pasado. Tanto su lenguaje como sus temas son ricos en materiales tradicionales. Un estadounidense del sur bien podría pensar que sólo un lector con un amplio conocimiento del tradicional Sur estaría en disposición de entender completamente a Faulkner. Faulkner, a veces, da la impresión de ser un sureño hablando de y para sureños. Pero al igual que las narraciones de Hemingway —gracias a su capacidad imaginativa y simbólica— son algo más que bosquejos periodísticos, las de Faulkner —gracias a su capacidad analítica y de experimentación— son algo más que cuentos sureños.

Tal vez sea discutible que el relato moderno en español pueda considerarse una fusión de cuento y bosquejo, pero lo que es innegable es que los relatos de Roger Wolfe proceden de la tradición

anglosajona, y que dentro de ella están más cerca del modelo de Hemingway –que a su vez procede de Chéjov– que del modelo de Faulkner. La visión de mundo de Wolfe tenía que llevarle, indefectiblemente, a este modelo, y no a su opuesto.

En resumen, la línea de ascendencia de Wolfe, en lo que al relato corto se refiere, sería ésta: Chéjov, Hemingway, William Saroyan, Charles Bukowski y Raymond Carver. Un ruso y cuatro norteamericanos. Al igual que en Chéjov, los cuentos de Wolfe son tensos, dramáticos, ágiles y escuetos. Al igual que en Hemingway, sus relatos en ocasiones parecen crónicas y algunos también han sido publicados en primer lugar como colaboraciones en prensa (véase el apartado «Colaboraciones en prensa» de la bibliografía), y otros han sido incluidos en sus libros de ensayo-ficción en lugar de en sus colecciones de relatos; y en cuanto al ya citado elemento simbólico que los relatos de Hemingway tienen, veremos que también está presente en los de Wolfe (la luz, el alimento). Al igual que en Saroyan, los relatos de Wolfe en ocasiones parecen situarse en las fronteras del género. Al igual que en Bukowski, predomina en ellos el tono autobiográfico, no censuran la aparición en sus páginas del llamado *cuarto mundo*, es decir, el bastión de pobreza que existe en los países occidentales, y hacen uso de la lengua viva urbana. Y al igual que en Carver, su prosa aplica su lente a los pequeños aspectos cotidianos. A estos nombres tal vez haya que añadir los del brasileño Rubem Fonseca y el español Andreu Martín, con quienes Wolfe comparte la pulsión violenta de muchas de sus composiciones.

El relato como *fragmento*

Como ocurría al ocuparnos de sus poemas, las propias declaraciones de Wolfe sobre su labor como cuentista son numerosas y acertadas. En la excelente antología *Los cuentos que cuentan*³⁵¹ incluye Wolfe el siguiente texto –que titula «Casi todo lo que quieras y algo más»– a modo de poética:

³⁵¹ Roger Wolfe, «Casi todo lo que quieras y algo más», *Los cuentos que cuentan*, ed. J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 336.

Un buen cuento es una escena apenas entrevista, un retazo, un jirón, una instantánea de la vida misma.

El cuento no requiere un planteamiento, ni un nudo, ni un desenlace, ni una «anécdota», aunque puede tenerlos y muchos buenos cuentos los tienen. Sin embargo, el cuento es primo hermano del poema y –como tal– exige al menos un buen arranque, un sólido remate y, sobre todo, una muy particular tensión.

Dos de mis cuentistas favoritos son Chéjov y Ernest Hemingway.
[...]

A veces el cuento se solapa con otros géneros, como ocurre en las piezas autobiográficas/ensayísticas de William Saroyan o de ese otro genio, hoy un tanto olvidado, que fue James Thurber. En ocasiones cede también prestados sus atributos; muchas de las mejores muestras de reportaje periodístico están en deuda con él.

El cuento, como todo género literario, puede ser casi cualquier cosa. Pero en ese casi, que depende del talento del autor, está el quid.

Cuando un cuento es bueno no hay nada mejor.

En estas líneas quedan apuntadas las características principales: fragmentación, falta de reglas fijas, tensión, vecindad con el poema, hibridez, especial intensidad. Si a todo esto añadimos esta otra cita, todo queda mucho más claro:

Concibo el cuento como crónica. Soy incapaz –miento: no me sale de las narices, sería mejor decir– desarrollar ficciones puras en forma de relato corto. El terreno de la ficción pura es la novela (que por eso mismo es un género básicamente falso). El cuento es crónica, mezcla de esto y de lo otro, fragmento apenas entrevisto. Pienso en Saroyan, que creó una especie de género nuevo. Muchas de sus mejores piezas, de la primera juventud o de su última etapa, no se sabe muy bien qué son. ¿Cuentos? ¿Artículos? ¿Miniensayos? ¿Memorias? ¿Necrológicas? ¿Declaraciones de intenciones? Algo de todo eso y exactamente ninguna de esas cosas. Son fragmentos. El cuento es fragmento, comentario, exabrupto a veces, diario de bitácora, pincelada plasmada al vuelo. El cuento es el rey de los géneros literarios y en él no me interesa que me den personajes ni historias. Yo en el cuento quiero al autor. Más exactamente: quiero al autor cogido por los huevos de sus propias obsesiones. (HG: 47)

En la ya mencionada antología, Juan Antonio Masoliver Ródenas³⁵² hace un repaso de las características comunes a los relatos allí reunidos. Apoyándonos en sus palabras, hagamos aquí un recuento de aquellas características que todavía no han sido apuntadas y que pueden aplicarse sin discusión a los relatos de Wolfe.

No reflejan la crisis de fin de siglo y de milenio, sino «la del individuo desamparado, humillado o ninguneado»; son un buen «testimonio de un siglo que ha vivido simultáneamente las realidades más brutales [...] y la más profunda sensación de irrealdad»; en ellos «la obsesión, el rencor, la ansiedad, el desasosiego y el terror son los estados de ánimo dominantes»; «si algo tienen en común [...] es el humor» y «la clara voluntad de contar, lo que explica, en la mayoría de ellos, una notable ausencia de recursos retóricos»; su «narrador no se oculta»; y, finalmente, «no tratan de hacernos pasar la invención por realidad sino, por el contrario, de hacernos ver la realidad a través de la ficción.»

A esto habría que añadir aspectos como la fuerte sensación de ansiedad y desasosiego³⁵³ que por lo general transmiten, su dominio y perfecto uso del lenguaje coloquial (no sólo en los diálogos) y, por último, la preeminencia –no total– del narrador en primera persona.

³⁵² Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Las voces escritas», epílogo a *Los cuentos que cuentan*, ed. J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 352-356.

³⁵³ Estas palabras de Wolfe sobre «su maestro» Chéjov son perfectamente aplicables al propio Wolfe: «Hay una cualidad que casi llamaría “existencialista” en Chejov. Sus cuentos capturan la angustia del instante que desaparece para no volver. Hay una soterrada ansiedad, un desasosiego, en sus relatos, que te deja inquieto, profundamente abatido, nerviosamente triste, tras su lectura. Ahí está el punto de contacto con Carver, por ejemplo. Un cuento bien escrito es una instantánea, un a veces angustioso reflejo pasajero que nos habla de la fugacidad de la vida, de la profunda tristeza de nuestra condición. Ninguna novela puede capturar eso, excepto pasajes sueltos (es decir: en “cuentos” dentro del relato principal)». (HG: 57)

III.2.1. *Quién no necesita algo en que apoyarse*

«Tengo un libro de cuentos recién acabado, que se llama *Quién no necesita algo en que apoyarse*»³⁵⁴, declaraba Wolfe a principios de 1992. El prólogo del volumen, firmado por David C. Hall, está fechado en mayo de ese mismo año, que es cuando debería haber sido distribuido³⁵⁵. Finalmente fue publicado en septiembre de 1993. Cuatro³⁵⁶ de sus diecisiete relatos habían sido publicados antes en periódicos entre septiembre de 1990 y agosto de 1993.

La contraportada del volumen fue redactada, sobre un texto original de Jesús Castellano –escritor canario residente en Gijón, amigo de Wolfe–, por Luis T. Bonmatí, propietario y director de la editorial que publicó el libro. Esas líneas nos hablan de la eficacia y precisión de su estilo, en la línea de los ya mencionados antecedentes anglosajones; de los bastiones temáticos en torno a los cuales gira su mundo narrativo: el sexo y la muerte; de la suma importancia del componente humorístico: «la gran broma que encierran» cada uno de los textos y el conjunto; y finalmente de la absoluta desconfianza que de ellos se desprende hacia «la perfección, la bondad, la belleza y la verdad como vienen siendo entendidas».

En el ya mencionado prólogo de David C. Hall, hay un puñado de apreciaciones de gran interés. Wolfe se esfuerza por esconder su arte: «es uno de esos trabajadores de las palabras que desconfían de ellas. Sobre todo [...] de aquellas “grandes” palabras (como “patria”, “honor”, “libertad”, o ahora “Europa” [...]). En opinión de Hall, «posiblemente esta desconfianza sea uno de los pocos valores éticos que quedan en las letras del siglo veinte, haciendo contrastar la

³⁵⁴ Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: “En este país hay demasiados escritores”», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

³⁵⁵ «Espera la salida de un libro de cuentos “paralizado” en una editorial del sur de España hace más o menos nueve meses». Entrevista de Mariano Antuña, «Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36.

³⁵⁶ «Quién no necesita algo en que apoyarse» (*La Nueva España*, 14-IX-1990, p. 44.), «Si te cuento lo que pasa» (*La Nueva España*, 1-II-1991, p. 43), «Insomnio» (*La Nueva España*, 2-X-1992, p. 46) y «Me voy a comprar una pipa» (El Mundo, suplemento «UVE», 31-VIII-1993, p. 8).

gravedad de las palabras con la diarrea verbal de la modernidad». Wolfe es uno de esos autores que «se limitan a hablar de lo que ven, lo que sienten, lo que oyen [...]», actitud que se remonta al Hemingway de los relatos [...], y que se encuentra casi químicamente pura en Raymond Carver».

[...] en la mayoría de estos relatos el protagonista es el propio autor. Es un tipo grande, que dice que pesa más de cien kilos, noctámbulo, fumador, gran consumidor de café, de patatas fritas, sobre todo de cerveza [es más: al igual que el autor durante los años ochenta y la primera mitad de los noventa, se trata de un alcohólico]. Sus angustias –tiene muchas– no son producto, al parecer, de la soledad del hombre en mundo sin Dios, del anunciado fin de la historia o la muerte de las ideologías, sino de las malas pasadas de su vida cotidiana, sobre todo, quizás, de sus propios apetitos desbordantes y de los dolores –de cabeza, de tripas y de alma– que le ocasionan. En los relatos en que no figura el autor, el personaje principal es, por lo general, un ser recién salido de una pesadilla, un monstruo poseído por un sexo endemoniado. En cambio, los pocos momentos de una cierta paz que se encuentran en estas historias casi siempre coinciden con la preparación o el consumo de comida [véanse «Un sitio bien lejos de éste y bajo el sol» y «Si te cuento lo que pasa»].

Si en el realismo decimonónico el *cronótopo de salón* ofrecía la imagen suprema del realismo (en los salones del París de la Restauración y de la Monarquía de Julio que aparecen en las novelas de Stendhal y Balzac se entrecruzaban las aspiraciones vitales individuales y los designios de la política y de la vida nacional), en los relatos de esta primera colección de Wolfe, el *cronótopo de bar nocturno* viene a cumplir parecida función, aunque sin el elemento político, ya que los personajes de Wolfe tienen un siglo más de edad y, como era de esperar, descreen de él. El *pub* o bar de copas es el escenario donde queda al desnudo la condición solitaria y frustrada de gran parte de los habitantes de la ciudad.

Las ciudades de estos relatos son aquellas en las que Wolfe había vivido o vivía –o las colindantes– cuando los redactaba: Gijón, Oviedo, Alicante y San Juan.

Hay un rasgo fundamental y común a todos los textos que se debe directamente a su ya mencionada condición de *fragmentos*. Encontramos en ellos *un ver y no ver las cosas* con el que se captura instantes, jirones de vida, escenas apenas entrevistas que al quedar

fijadas revelan algo diferente. El resultado es el hallazgo de lo inusual en lo cotidiano, del halo o del temblor de lo intrascendente.

Otro aspecto común a todos estos relatos –también a los del siguiente libro– es la abundancia de descripciones que capturan la luz y el sonido, casi siempre en la lejanía, filtrados e intermitentes:

Las farolas amarillas de los chalés abrían en la noche pequeños boquetes poblados de mosquitos. De vez en cuando, al pasar junto a un jardín, me llegaba el eco de los grillos por encima del ronroneo del motor. (QN: 126)

Tanto el silencio envolvente como la luz alta, incisiva y plena del sol son símbolos de calma y paz; en cambio, la oscuridad, sus siluetas y penumbras, y los sonidos –casi entrecortados– normalmente denotan angustia.

Las escenas ocurren inmersas en una atmósfera de una gama cromática más bien parca en la que sólo parecen destacar las luces, las sombras, los grises, la penumbra y la oscuridad. De ahí que Nelson Marra haya dicho que se trata de «relatos escritos en blanco y negro»³⁵⁷. Cuando aparecen otros colores, están sucios y debilitados (verdosos, amarillentos) y suele calificárselos de «manchas»:

Más allá del talud, el mar era una mancha de color verde sucio que se extendía hasta el faro. Las luces titilaban como velas indecisas a lo largo de la orilla. De vez en cuando pasaba un coche siseando en el asfalto húmedo. Las farolas iluminaban de trecho en trecho la línea del ferrocarril. Era una luz macilenta y amarilla, que flotaba sobre el vaho pesado y viscoso de la tierra. (QN: 21)

La cantidad de palabras o expresiones onomatopéicas es sorprendente. En ocasiones este recurso captura movimientos³⁵⁸ o describe efectos lumínicos³⁵⁹, especialmente destellos; pero la

³⁵⁷ Nelson Marra, «La belleza de la irreverencia», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-X-1993, p. 9.

³⁵⁸ Por ejemplo, «[...] las palmeras tiritaban» (p. 98).

³⁵⁹ Varios ejemplos: «el resplandor balbuceante de Benidorm» (p. 127), «la bata blanca del profesor refulge» (p. 95], «un resplandor verdoso y titilante» (p. 124) y «en el tobillo, la cadena mojada reverberaba bajo la luz del mediodía» (p. 46).

mayoría de las veces denota sonidos o ruidos³⁶⁰ generalmente entrecortados, sofocados o lejanos: carraspeos, ronroneos, siseos, chasquidos, vagos tumultos, balbuceos.

Este afán hiperrealista o minimalista, aplicado a las descripciones físicas, en ocasiones da lugar a un expresionismo cómico y esperpéntico, tal y como ocurre a lo largo de todo el relato «Comida china».

En cuanto al vertiginoso *tempo* de la prosa, cuando el narrador habla en primera persona el ritmo es mucho más rápido y ágil que los pocos casos en que lo hace en tercera. Esta agilidad se debe al uso sistemático de la elipsis, a los diálogos sin verbos introductorios y en ocasiones hasta sin guiones, y a la abundancia de conjunciones copulativas a la vez que a la escasez de oraciones subordinadas. Pepe Colubi³⁶¹ señaló este aspecto en una reseña del siguiente libro de relatos, cuya prosa no difiere de la de éste primero:

El Roger Wolfe poeta se asoma no pocas veces en la forma de contar, con frases premeditadamente cortas que otorgan ritmo poético a la prosa. También se ayuda de repeticiones y conjunciones que acentúan esa sensación, además de agilizar el estilo.

También hay relatos menos narrativos que dramáticos en los que –salvo alguna somera acotación– sólo hay diálogo («El fantasma de Kerouac» o «La antesala del delirium»).

Para terminar, hagamos un rápido repaso de las reseñas que hubo del libro, sacando de ellas aspectos todavía no apuntados.

³⁶⁰ He aquí sólo algunos de los numerosos ejemplos: «crujir» (p. 81), «runrún» (p. 88), «tamborileo» (p. 88), «chisporroteaba» (p. 89), «chirriaron» (p. 126), «tintineo» (p. 136), «un bufido exasperado» (p. 136), «se deslizó resollando» (p. 136), «resoplaba en la oscuridad» (p. 146), «las cigarras sajaban el silencio como un timbre» (p. 98), «el viejo R5 se detuvo con un ronquido de alivio» (p. 121), «el sordo crepitar del tubo fluorescente» (p. 25), «el tubo fluorescente parpadeó con un crujido sucio y llenó de luz grasienda la cocina» (p. 28) y «un gorgoteo ininteligible y lleno de flemas» (p. 36).

³⁶¹ Pepe Colubi, «Contra la estupidez, la obscenidad. Por ejemplo», *La Nueva España*, marzo de 1996.

En palabras de Jaime Priede³⁶², en estos cuentos en los que «el propio autor comparece», «la tipología del erotismo [...] está asentada en relaciones de vacío» y «sin ser, en absoluto, literatura erótica, el espesor de discurso sexualizado que contienen [...] resulta absorbente».

Nelson Marra³⁶³ destacó que «la atmósfera común a los diecisiete relatos tiene algo de claustrofóbico, de “huis clos”, de encierro en situaciones que se vuelven agobiantes y, por momentos, irrespirables»; el hecho de que parezcan «no tener ni principio ni final»; y el que sus diálogos carezcan de «sentido aparente».

Según Jorge Luis Morales³⁶⁴ crean «un código propio en el que lo cotidiano es el camino más corto para acceder a las raíces de la angustia y del vacío».

Para Ángel Basanta³⁶⁵ presentan «sucesivas situaciones aceleradas, sin pausa, mediante la narración y el diálogo, casi sin descripciones ni reflexiones, y exacerbadas en una voluntad de estilo coloquial que se complace en el feísmo y dosifica el empleo de jergas marginales».

Diez años después de publicado el libro, Eloy Fernández Porta ha escrito que «aunque Wolfe no trate de ofrecer un modelo cuentístico –más bien un antimodelo–, su propuesta va a ser precursora, y muy tenida en cuenta, por una serie de autores»³⁶⁶; y define someramente ese «antimodelo» así:

[...] Quién no necesita algo en que apoyarse es ante todo una andanada contra la cursilería y el couché del sentimiento y de las letras, a

³⁶² Jaime Priede, «¿Quién no necesita a Eros?», *La Voz de Asturias*, 14-X-1993, p. 38.

³⁶³ Nelson Marra, *op. cit.*

³⁶⁴ Jorge Luis Morales, «Servido crudo», *La revista del campus*, nº 3, noviembre de 1993, p. 10.

³⁶⁵ Ángel Basanta, «Quién no necesita algo en que apoyarse», *ABC*, suplemento «ABC literario», 14-I-1994, p. 10.

³⁶⁶ Eloy Fernández Porta, «Ficciones de la crueldad social. El “giro a la abyección” del relato realista español», www.barcelonareview.com/35/s_efp.htm, marzo/abril 2003, nº 35.

Del influjo de la obra de Wolfe en la literatura española de los noventa nos ocupamos ya en el capítulo «II. Maestros y epígonos».

las que contrapone un yo narrativo autobiográfico que posee los atributos del malditismo y la autodestrucción (las adicciones, la sexualidad sin vainillina y la visión onettiana del submundo), si bien se distancia de las mistificaciones de la vida salvaje –en cuentos como «El fantasma de Kerouac», verdadero ajuste de cuentas con la herencia beatnik. La violencia, siempre verbal, habitualmente erótica y sólo a ratos delictiva, adquiere su forma característica en unos diálogos de factura inmediata y cortante, que configuran un relato breve o muy breve entendido como tranche de vie de la mala vida o anecdotario negro –en lo que constituye una de las respuestas más agresivas a la concepción del cuento como cofrecillo de sugerencias y alusiones pretendidamente sutiles.³⁶⁷

III.2.2. *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*

Los relatos de esta segunda entrega no difieren en lo esencial de los de la primera. Muy probablemente las redacciones de una y otra llegaran a solaparse en el tiempo durante parte de los años 1991 y 1992. Uno de los relatos aquí incluidos, «Angie», había sido publicado en junio de 1991³⁶⁸, mucho antes de que viera la luz no ya este volumen sino *Quién no necesita algo en que apoyarse*.

Terminados en 1994, estos dieciséis relatos son publicados en enero de 1996, casi a la par que el libro de «ensayo-ficción» *Todos los monos del mundo* (publicado a finales de 1995). Debido a esto, la mayoría de las reseñas que recibió se ocuparon de modo conjunto de ambos títulos y, por lo general, apenas profundizaron en ninguno de los dos³⁶⁹. De hecho tres de sus relatos aparecían también en el mencionado libro de «ensayo-ficción»: dos de ellos tal cual («Godot es Dios» y «Cada perro tendrá su día») y el otro («Ni Madrid ni París ni Nueva York») en una versión ligeramente distinta –aparentemente posterior a la del libro de cuentos– y sin título. Además, «Mi sueño

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ «Angie», *La Nueva España*, 21-VI-1991, p. 43.

³⁶⁹ «[...] en el terreno del relato breve [...] la obra de un autor de la categoría de Roger Wolfe quedaba con frecuencia inatendida [sic]». Eloy Fernández Porta, *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD ediciones, 2004, p. 13.

de Kaurismäki» también había aparecido antes, a mediados de 1994, en la prensa asturiana³⁷⁰.

La única diferencia importante entre esta colección y la anterior es la selección de escenarios y personajes. Si en *Quién no necesita algo en que apoyarse* predominaba lo que hemos llamado el *cronotopo de bar nocturno*, en esta ocasión se llevará la palma lo que el propio Wolfe llama –en el texto de contraportada del volumen– el *cenáculo*, que en estas páginas significa «reunión de hombres de letras», los cuales ahora sustituyen en parte a los habitantes de garito y de bar de copas. También se aprecia en este libro una atención hacia la propia tarea del escritor que en el anterior no aparecía.

El ya mencionado texto de contraportada, redactado en un tono desenfadado y beligerante, es una vez más un buen autoanálisis del contenido del volumen:

Si en su primer libro de relatos [...] Wolfe desarrollaba, entre otras cosas, el trascendental tema de «los hombres y los bares», en este segundo volumen [...] se podría decir que desarrolla el tema paralelo de «los hombres y los cenáculos. Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno reúne 16 narraciones, cortas y menos cortas, que giran, en su mayoría, alrededor de las relaciones entre el solitario acto de escribir («cuatro paredes y una máquina») y la desvergonzada y mediocre exhibición de pedantería, vanidad, palmaditas en la espalda y compadreo colectivo en que el establishment de las letras ha querido convertir eso que se conoce como «literatura». Más que un intento de «aproximación sociológica» a las relaciones literarias, muchos de estos cuentos serían un estudio de ese mal endémico humano que nunca tendrá fin: la estupidez. Y que en el mundillo literario queda más patente si cabe que en ninguna otra esfera de la vida. Hay en este libro, además, y como es costumbre en el autor, un hombre de carne y hueso, luchando por abrirse paso en el berenjenal de una existencia donde nada, y mucho menos escribir, parece tener otro sentido que el que le confiere la saludable liberación de la risa ante todo y ante todos.

Eloy Fernández Porta³⁷¹ ha señalado que este libro prolonga el anterior y que en él «la discusión sobre literatura y los recursos

³⁷⁰ «Mi sueño de Kaurismäki». *La Nueva España*, suplemento «Cultura», 4-VI-1994 p. VI.

³⁷¹ Eloy Fernández Porta, *op. cit.*

metanarrativos no se pone al servicio de una teoría –más o menos esteticista– de la ficción pura, sino que da pie a un retrato de la golfemia y las andrajosas bambalinas que constituyen el fondo de reptiles subyacente a la escritura. Des-estetización, pues, del mito del Autor, fragmentado y humillado.»

En varios relatos aparecen –con el nombre propio algo cambiado– personajes, lugares e instituciones identificables con los de la España de la primera mitad de los años noventa. La mayoría de las veces este cambio es estudiadamente mínimo, y el nuevo nombre adulterado y el contexto son más que suficientes por sí solos para saber a quién o a qué se refieren; he aquí algunos ejemplos: «el Gran Teatro Mamaflor» (p. 15) por el «Teatro Campoamor» de Oviedo o «Fetasa & Palme» (p. 59) por «Espasa Calpe, «*La Coz de Asturias*» (p. 119) por *La Voz de Asturias* o «Agatángelo Mascarena» (p. 129) por Ángel Caffarena.

En otras ocasiones –pocas– el desciframiento puede resultar más difícil: en el relato «Los viajes son tan estúpidos como el esperanto» aparece un personaje llamado Lupo Bubones, autor entre otras muchas obras de una novela que en la ficción es titulada *La jerigonza de Géminis*. Pero esta dificultad para identificar a los personajes con las personas a quienes parodian no es lo habitual. La mayoría de las veces este modo de nombrar pretende no encubrir sino restar solemnidad. Es algo así como hacer una caricatura del nombre propio: sigue pudiendo ser identificado, pero ahora resulta cómico, sin que en esa comicidad haya algo realmente ofensivo. En «¿Dónde estabas tú en el ochenta y siete?» –el relato más largo que ha publicado Wolfe hasta la fecha– aparecen caricaturizados así prácticamente todos los componentes de la generación poética del 50 que a principios de la década de los noventa seguían con vida: Carlos Barral («Carlos Borrall», p. 147), José Agustín Goytisolo («José Agustín Urrusolo», p. 147), Claudio Rodríguez («Eladio Rodríguez», p. 148) y Ángel González («Abel González», p. 148).

Wolfe también utilizó esta técnica en el libro anterior, aunque no tanto como en éste. Allí, por ejemplo, en el cuento «El fastasma de Kerouac» el periodista Iñaki Gabilondo pasa a llamarse «Babilondo» (p. 76). En el siguiente libro –del que pasamos a hablar a continuación– llegará incluso a aplicarse el recurso así mismo, convirtiéndose en «Rodolfo Vázquez» (p. 85).

Para terminar, una cita en la que Wolfe, a la luz del relato «Quién tiene derecho a ponerse paranoico», reflexiona sobre el tiempo verbal que prefiere en su narrativa:

Quizá me haya acostumbrado irremediablemente al pretérito indefinido. Me agota un poco contar las cosas en pretérito perfecto. Es como si fulyeran menos. De hecho, uno empieza muchas veces a contar cosas en presente/pretérito perfecto, y sin darse cuenta empieza de repente a escribir otra vez en indefinido. El indefinido es el tiempo de la narrativa. Yo recuerdo corregir hace algunos peses las pruebas del relato mío que Fernando Valls incluyó en su antología de cuentos de Anagrama, que se publicó hace poco, y me di cuenta de que hacia la mitad del relato, que está escrito en presente, se cuela en el texto una frase en pretérito indefinido. «Hubo un chasquido en la línea». Tendría que haber sido: «Hay un chasquido en la línea». O: «Se oye un chasquido en la línea». Para guardar la coherencia, quiero decir. No lo cambié. (QF: 41)

III.2.3. El arte en la era del consumo

Ya nos hemos ocupado de la condición de híbrido de este volumen en «III.1.5. El fin de un ciclo (1999-2001): *El invento* y *El arte en la era del consumo*».

En lo que se refiere únicamente a los relatos, poco cabe añadir a lo allí dicho y a lo señalado para las dos primeras colecciones, ya que estos cinco nuevos textos no se desvían sustancialmente de la línea de los anteriores. Con todo, si comparamos unos con otros, el estilo de éstos resulta en cierta medida más *neutro*, menos descriptivo y no tan trepidante.

Según Miguel García-Posada³⁷², en estos textos «es muy de valorar la soltura de grafismo, el rigor, la concisión con los que se maneja el [Wolfe] prosista». En sus palabras, «Una retórica nueva» refleja un «indisimulado afecto por la tradición», y «Viendo pasar los trenes de Irvine Welsh» es «el relato más largo y ambicioso», el cual «ofrece un cuadro tremendo, de ambiente madrileño, de paisajes y personajes, sobre todo del protagonista; es como una síntesis de esos mundos de desarraigó en los que es maestro nuestro escritor.

³⁷² Miguel García-Posada, «Poemas y relatos del vacío», *ABC*, suplemento «ABC Cultural». 26-I-2002, p. 15.

Desarraigo absoluto, existencial y social. Va más allá de la náusea sartreana: es el vómito, si se me permite decirlo así.»

III.3. NOVELA

III.3.1. *Dios es un perro que nos mira*

El problema de la violencia es que se fragua siempre en la imaginación. Pocos resistiríamos la súbita realización de nuestras más violentas fantasías; pero quizás convendría que eso mismo sucediera de vez en cuando, aunque sólo fuese para hacernos renegar de la violencia de una vez para siempre (OG: 52).

Si los poemas y relatos de Wolfe son de un realismo directo, algo así como un anotar *a vuelapluma* el trasiego del día a día o la crónica de los sucesos cotidianos de un urbanita, las novelas en cambio las reserva para hacer ficciones puras más próximas a la fábula que a la leyenda y más ambientales que narrativas. En las novelas la prosa de Wolfe es más descriptiva y minimalista que *relatora*: «Son novelas de atmósfera, en las que pretendo reflejar la sensación de asfixia, de descomposición y de puerta cerrada que me produce el mundo en el que vivo. En las novelas no hago historias lineales sino atmosféricas, onettianas»³⁷³.

Refiriéndose a *Dios es un perro que nos mira*, dice: «Es muy distinta esa novela de mis dos libros de relatos. Yo reservo el relato para el material más o menos autobiográfico, o viceversa, pero mis novelas son ficciones puras; y, más que novelas, son paráboles, alegorías» (QF: 24). La crítica más atenta ha señalado unánimemente este aspecto. Según Luis Antonio de Villena, la obra «no es estrictamente una novela realista. Trata de despistar con algo que se parece al realismo, pero esta primera novela de Roger Wolfe es, mejor, simbólica»³⁷⁴. También en este sentido, Jordi Gracia ha dado

³⁷³ Entrevista de Juan Luis Tapia, «Vivimos en una sociedad de secretos a voces», *Ideal*, 5-V-2001, p. 50.

³⁷⁴ Luis Antonio de Villena, «Sangre, golpes, sexo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI-1993, p. 8.