

De la *Muerte de un caballo* (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida

CARMEN M. PUJANTE SEGURA
Universidad de Murcia

Resumen

Muerte de un caballo le vale el Premio Novela Breve "Juan March Cencillo" en 2010 a Andrés Barba, escritor español valorado en los últimos años por la crítica literaria, que le ha venido augurando una trayectoria destacada y singular. Aparte del significado del premio, que afortunadamente también pone en valor el género de la novela corta/*nouvelle*, la obra resulta muy sugestiva por su construcción sobre binomios (*eros/thanatos*, hombre/mujer, niñez/adulterez, animal/persona) y trinomios (con juegos entre los personajes principales), sobre el intercambio entre sujeto y objeto (como el materno), sobre un profuso simbolismo (especialmente por el caballo), o sobre técnicas ciertamente fotográficas o cinematográficas, que permiten leerla en parte como *road novel*. Por estos y otros motivos, en particular desde una lectura de la muerte y de la figura de la madre, esta breve pero intensa obra merece no pasar desapercibida y ser analizada.

Riassunto

Con *Muerte de un caballo* Andrés Barba, scrittore spagnolo salutato dalla critica letteraria negli ultimi anni come uno dei valori più eccelsi e dalla traiettoria singolare e rilevante, ottiene il "Premio Novela Breve Juan March Cencillo" nel 2010. Al di là del significato del premio che, fortunatamente, restituisce importanza al genere della "novella"/"nouvelle", l'opera risulta molto suggestiva per la sua costruzione su binomi (*eros/thanatos*, uomo/donna, infanzia/età adulta, animale/persona), su trinomi (con vari giochi tra i personaggi principali), sull'interscambio tra soggetto e oggetto (come quello materno), su un profuso simbolismo (soprattutto per ciò che riguarda il cavallo) o su tecniche che potremmo definire fotografiche o cinematografiche, che fanno possibile la lettura dell'opera come una sorta di *road novel*. Per questi ed altri motivi, soprattutto attraverso una lettura della morte e della figura della madre, questa breve ma intensa opera merita la nostra attenzione e la nostra analisi.



1. LA TRAYECTORIA DE ANDRÉS BARBA: *IN FIERI*

La andadura de Andrés Barba como escritor comienza recién terminados sus estudios universitarios de Filología Hispánica gracias a la plataforma que significan los certámenes literarios: tras unas primeras tentativas en el mundo de la literatura (que hasta la fecha no han trascendido, que se sepa), en 1997 obtiene por *El hueso que más duele* el Premio de Narrativa "Ramón J. Sender" (promovido desde la Universidad Complutense de Madrid, su *alma mater*) y en 2001 con *La hermana de Katia* es finalista del Premio Herralde de Novela (y, por ello, publicado en la editorial Anagrama). En sus bases la primera de estas convocatorias estipula para los textos una extensión de 50 a 100 páginas, mientras que la segunda no marca ningún límite textual, si bien Andrés Barba ya logra tensar el género narrativo con esas obras, que podrían catalogarse de novelas breves. El escritor continuaría con lo que se ha calificado como "libro

de *nouvelles*”, *La recta intención* (2002), denominación que reservará también para una obra publicada una década después (en 2012), la titulada *Ha dejado de llover*. De una a otra de esas obras no deja de publicar (bajo el sello editorial de Anagrama): *Ahora tocad música de baile* en 2004 (gran novela sobre una madre con Alzheimer), *Versiones de Teresa* en 2006 (Premio de Narrativa “Torrente Ballester”), *Las manos pequeñas* en 2008 (catalogada como *nouvelle*), *Agosto, octubre* en 2010 (también una novela corta) y *En presencia de un payaso* en 2014 (novelas en la que se aprecia su perfeccionamiento). Se evidencia, pues, una continuidad tanto en el recorrido literario de A. Barba como en el reconocimiento crítico de especialistas, como por ejemplo S. Sanz Villanueva (2011), quien reseñaba positivamente (salvo por algunas cuestiones de estilo) la obra *Muerte de un caballo* en el año de su publicación. Aun pudiendo afirmar que ha pasado de joven promesa a promesa cumplida, apenas ha sido estudiado en profundidad, y menos en su interesante faceta como autor español de novela breve en la actualidad.

En esa continuidad, no obstante, Andrés Barba ha querido tocar otros palos literarios, como el ensayo, hasta el punto de conseguir el XXXV Premio Anagrama de Ensayo en el año 2007 por *La ceremonia del porno*, escrito al alimón con Javier Montes; se trata de un género al que volverá con *Caminar en un mundo de espejos* en 2014 o con *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder* en 2016. A ello se han de sumar varios relatos infantiles que ha ido alternando con las obras anteriores, de temas y tratamientos “adultos” pero, normalmente, con alusiones y motivos relacionados precisamente con la infancia y la adolescencia. También en colaboración, en este caso junto con el artista Pablo Angulo, publica en 2006 *El libro de las caídas* –un “libro-arte”– y en 2013, *Lista de desaparecidos* –una serie de relatos–, lo que nos muestra otra de las inquietudes de este escritor, el arte y, en particular, el cine y la fotografía (por ejemplo, publica *I remember* tras su exposición fotográfica en el año 2011). Es entonces cuando llega el premio por *Muerte de un caballo*, un texto dedicado a Bárbara Mingo, quien junto a Andrés Barba hará la traducción de la obra de Aisling Foster, la titulada *A salvo en la cocina* y publicada dentro de la colección de narrativa contemporánea en Pre-textos. Es esta misma editorial la que da a la luz *Muerte de un caballo* en 2011, esto es, un año después del premio Ramón J. Sender. Aparte de traducir otras obras del inglés y del italiano (por ejemplo, *Y eso fue lo que pasó* de Natalia Ginzburg en 2016 –con un prólogo de Italo Calvino– o la *Narrativa breve completa* de Joseph Conrad un año antes –entre otros clásicos, también del relato breve), A. Barba ya ha sido traducido a varios idiomas, lo que ratifica el renombre, la consideración y la difusión alcanzados. Además, recientemente ha probado con la poesía, que también ha sido valorada con un accésit en el XXV Premio de Poesía “Jaime Gil de Biedma”, en concreto con la obra *Crónica natural*, editada en 2015 en la colección Visor de Poesía. En ese primer libro Andrés Barba plasma la vivencia de la muerte de su padre, narrando en verso y acercándose a la poesía narrativa en la línea anglo-norteamericana y a la autobiográfica en la hispanoamericana. Estas facetas aludidas se vuelcan sobre *Muerte de un caballo*, lo cual también pone en valor el análisis de esta obra.

2. EN LAS PROFUNDIDADES DE LA NOUVELLE: ANÁLISIS DE MUERTE DE UN CABALLO

El XVIII Premio Novela Breve “Juan March” obtenido en 2010 por *Muerte de un caballo* contempla, además de la cantidad de 12 000 euros, la publicación de la obra galardonada, que tiene lugar gracias a la editorial Pre-textos, dentro de su colección de narrativa, en coedición con la Fundación Bartolomé March Servera (ambos asumen la convocatoria del premio desde 2008, aunque este comenzara en 1993). Alcanza las 103 páginas, de acuerdo con la base segunda del premio que exige que, además de ser original e inédito, el texto debe tener una extensión que se sitúe entre los 75 y los 110 folios (con 30 líneas como máximo en cada DIN-A4). Tal colección cuida y acierta en el formato, que es mediano (13x19 cm), acorde con el

género publicado, con un diseño austero y moderno al mismo tiempo. Para la portada se escoge una gama de colores grises que, si no es el color del luto (en relación con la muerte anunciada en el título), hace destacar el resto del paratexto editorial –epitextual–, tanto por su información textual (el negro se limita al rectángulo que encuadra el nombre del autor, de la obra, de la editorial y de la colección, estos en letras blancas y amarillas, resaltando así también en la portada) como por la plástica. De hecho, la ilustración escogida había de corresponder a la de un caballo, que aparece de perfil, hacia la derecha, y de color blanco, por lo que también consigue sobresalir entre los colores oscuros, a pesar de que los perfiles de la figura no son nítidos sino que se funden con las sombras grisáceas. Esa difuminación podría ir en consonancia con la indeterminación buscada en el título, pues no se anunciará en particular ni *la* muerte ni *el* caballo, sino que en su irresolución parece aspirar a la generalidad, al simbolismo, a la efectividad. Así es como se despliegan las expectativas de un relato que, en efecto, habrá de aspirar a superar el tema anunciado y el horizonte de un relato premiado¹.

De acuerdo con el nombre del premio conseguido por Barba con *Muerte de un caballo*, podemos partir de la equivalencia genérica entre novela breve o corta y *nouvelle*², término por el que se opta y que se plasma precisamente en una de las solapas de su edición; además, se trata de un marbete que es del gusto del escritor estudiado así como de algunos críticos³ y que se asocia a un subgénero narrativo con características propias que se irán comprobando mediante su análisis literario. Pero una equivalencia o ecuación de otro tipo podría resultar más complicada; de hecho, en la entrevista concedida con ocasión del premio el propio autor desmentía la relación entre el motivo de la agonía de un caballo y el otro acontecimiento sobre el que se construye el relato, a saber, el viaje de un fin de semana emprendido por una particular pareja que acaba de empezar. Los dos motivos (y los dos personajes), que se podrían relacionar con los de *eros* y *thanatos*, se pueden ver enlazados por un vértice representado por el caballo

¹ Con todo, se renuncia a plasmar tal detalle ante la primera vista de los lectores. De hecho, la información sobre el premio aparecerá en los créditos, por ejemplo, mencionando al jurado: Manuel Borrás, Fernando Corugedo, José Luis de Juan, Javier Goñi y José Carlos Llop como presidente. Tampoco aparecerá más información en la contraportada, pero sí en las solapas, con la breve biografía del autor premiado y el sumario de la obra publicada.

² Precisamente en un estudio comparativo sobre la relación de la novela corta y la *nouvelle* durante la primera mitad del siglo XX (Pujante Segura, 2014) se partía del siempre profuso intercambio literario franco-español, desplegado con intensidad en el anterior siglo XIX en múltiples campos como el del relato breve. Tal relación literaria en particular quedaba corroborada y continuada con la referencia a la *nouvelle* en el primer número –pero no únicamente en él– de la célebre colección española *El Cuento Semanal* (1907-1912), que publicó cuentos, como su nombre indicaba, pero sobre todo novelas cortas, en las que no destacaron por escasas las alusiones o las ambientaciones francesas. Se trató de un intento de adaptación o exportación del género de la *nouvelle* tal y como se venía cultivando en el país vecino, pero también de un intento de conseguir a imitación de aquel un gran éxito entre el público lector; de hecho, este tipo de colecciones acabaron gozando de un gran favor entre el lector popular español del primer tercio del siglo XX (Martínez Arnaldos, 1975). Asimismo, se partía de los reposicionamientos de ambos campos literarios, el francés, que había irradiado toda su influencia en el siglo anterior sobre innumerables campos –no exclusivamente literarios–, y el español, que había despertado de su letargo literario en el quicio de los siglos XIX y XX con cultivadores que alternaron (como Andrés Barba) el relato breve, semibreve y extenso. Se enmarcaba naturalmente dentro de una reestructuración del panorama literario, en especial respecto a la literatura rusa, la anglonorteamericana y, posteriormente, la latinoamericana, importantes cultivadoras de relato breve en el contexto contemporáneo. Barba es muy conocedor y deudor de tales tradiciones (como demostró en la entrevista realizada con motivo de la concesión del premio), tradiciones que fueron renovadas y siguen siéndolo, también gracias a un escritor como él, especialmente de cara a esa continuidad de la *novella* o novela (corta) entendida en el sentido boccacciano y cervantino hasta hoy.

³ El género de la novela corta en su equivalencia con la *nouvelle* lo reivindica justamente en la reseña dedicada a este libro en el momento de su publicación S. Santos Villanueva (2011), siempre que se supere el rasgo reductor de la brevedad que se suele achacar en español y en su lugar se subraye la intensidad y levedad de la historia mínima que es narrada. Con todo, vendría a demostrar la ambigüedad e indecisión habitual del género la utilización de otros mimbres tales como el de “novela”, encontrados en otras reseñas o referencias a *Muerte de un caballo*, si bien estas son escasas, más allá de las noticias surgidas con motivo del premio.

y, con él, un tercer personaje, el de un joven, el que llevaba el caballo dentro de un remolque con el coche que tuvo el accidente en el mismo camino por el que pasaban el chico –en todo momento sin nombre– y la chica –Sandra.

La estructura de esta historia se ajusta perfectamente en su simpleza, eficacia y ritmo al género de la *nouvelle* o novela corta. Aun sin estar explícitamente marcados, se aprecian claramente el inicio, el nudo y el desenlace en una tradicional linealidad cronológica. Pero también se ajusta a ese género narrativo gracias al manejo del tiempo, al detenerse y estirar un momento breve, el de la espera y el cuidado del caballo en su agonía, momento en el que coinciden los tres principales y únicos actantes. Y es que los momentos previos y posteriores al principal acontecimiento no son tan necesarios para la trama y, por ello, sin renunciar al inicio y al final, el autor los adelgaza al máximo para precisamente alargar el suceso central. Esta construcción y medición del tiempo tiene sus efectos y sus consecuencias a nivel narrativo: desde la parte inicial se prepara una tensión que estalla súbitamente en el nudo gracias al encuentro (y el desencuentro) entre el trío de personajes y el caballo, tensión bien mantenida con ritmo hasta que se desinfla, también rápidamente, en la solución del desenlace. Así, no se narra tanto una historia larga –de novela o incluso de largometraje–, sino un momento concreto –de relato breve o de cortometraje–, pero sin llegar al instante del microrrelato o de la fotografía. Por ello se puede afirmar que con esta obra –y otras en la línea de ese género narrativo– Andrés Barba viene a revitalizar la novela corta en España, coincidiendo además en tratamientos y temas con otros autores españoles contemporáneos (como, entre otros, José María Merino o Luis Mateo Díez), por ejemplo, a través del valor concedido al breve momento (narrativo) o a los objetos y animales, aparte de la presencia de personajes jóvenes o infantiles y de la propia (meta)literatura.

Más allá de tales movimientos narrativos, la construcción de *Muerte de un caballo* exige que el relato no sea fragmentado en capítulos o secciones, por lo que son los espacios en blanco dispersados los que cadenciosamente marcan el ritmo y dan respiros a la narración. De hecho, es la narración la que predomina, como suele suceder en este género conforme a sus últimos tratamientos, a pesar de que este caso comience de lleno, a bocajarro, recurriendo al estilo directo. Con ese recurso se arrojan las palabras interiores de uno de los personajes comentando algo sobre otro, en concreto los pensamientos del hombre –siempre anónimo– sobre Sandra –el único personaje femenino de la obra–: “«Sólo tiene veintidós años, no es más que una niña»” (Barba, 2011: 9) –esto es, doce menos que él, como después se dirá; de hecho, no será la única referencia intertextual implícita e incluso irónica al motivo literario tradicional del “viejo y la niña” que retomaba V. Nabokov en su célebre novela *Lolita*. A pesar de ese inicio sorpresivo, orquestrará la historia un narrador omnisciente que, en ocasiones, cederá la palabra –o el pensamiento verbalizado– a los escasos personajes; así, en todo momento ese narrador ejercerá de filtro, un filtro que acabará confundiendo con el protagonista masculino, pues escogerá las intervenciones que este recuerde o asocie, aunque también opte a veces por el estilo indirecto libre o el estilo directo.

La historia, pues, mantendrá un orden cronológico, aunque se permitan algunos breves *flashbacks* para poner en situación al lector, por ejemplo, en la primera parte, informando sobre el tiempo –poco– que llevaba conociéndose esa pareja y sobre la tristeza y soledad que en el último año estaba sintiendo el protagonista masculino a pesar de los favorecedores derroteros de su vida. El valor del instante relucirá en otros detalles de la obra, como cuando al principio el hombre reconoce que “de inmediato”, “en un segundo”, “sin saber cómo”, cambió su idea sobre Sandra y quedó atrapado por ella, a diferencia de otras mujeres, aunque le cueste identificar y describir la manera. De ello se nos informa en las primeras páginas de la historia, que comprenden su inicio, breve y condensado. Tras ello, la historia arranca y va directamente hacia delante, como “en directo”, siguiendo el viaje en coche de la pareja; de ahí que podamos

hablar de *road novel*, lo que nos podría recordar algunos momentos de *Lolita* de Nabokov (1955), o también el planteamiento de *La Modification* de Butor (1957) –si bien no va a producirse el moderno juego temporal de ese *nouveau roman* con el mantenimiento del tiempo presente en la narración.

Seguidamente entra en juego otro de los elementos reseñables de esta historia, igual que en otras del mismo autor e incluso de otros de sus contemporáneos: la omnipresencia, de una u otra forma, de la literatura. Por ejemplo, en las conversaciones mantenidas entre el hombre y Sandra, la primera verdaderamente profunda no versará sino sobre literatura, en particular sobre cuentistas norteamericanos (aquí podríamos recordar *Pálido caballo, pálido jinete* de Katherine Anne Porter, o el cuento “Caballos en la niebla” de Raymond Carver, relatos que podrían propiciar, junto a otros, un estudio comparativo con esta obra de Andrés Barba). Y es que él (igual que nuestro escritor, por otra parte) se dedica a dar clases de literatura en la universidad (aún como becario), aunque deliberadamente intente evitar cierta actitud profesoral para con ella. Y es que se mantendrá la focalización desde el personaje masculino, quien describe a Sandra como “más sagaz, más resuelta”, “sabihondilla, parlanchina” (Barba, 2011: 11), como alguien que había aparecido “allí, sencillamente”, sin saber de dónde, hasta que una noche, tras beber mucho y tocar casualmente su cadera –“minúscula, como la de una niña”–, se besan, “primero brevemente, y luego con intensidad, como si sus besos tuvieran una retórica un poco desquiciada e imprevisible” (Barba, 2011: 12). Entonces comienza a sentir una distancia que no sabe a quién achacar, lo cual hace referencia a otro motivo del relato, el de la indefinición de la interioridad. Ello también se aprecia a continuación, marcando la diferencia entre el exterior y el interior, la imagen y el significado, el diálogo (normalmente insulso) y el pensamiento (normalmente inefable): “El interior de aquella imagen seguía siendo oscuro e inquietante, y delicado” (Barba, 2011: 13). Con todo, no deja de girar en torno a comparaciones explícitamente literarias como cuando, acto seguido, contrasta la realidad con la fantasía, que es la que le hace a él perseverar con ella⁴.

Entonces, después de cinco páginas, llega el turno de saber de Sandra, que acaba de terminar Turismo y trabaja en una librería de viajes atendiendo y escribiendo blogs y reseñas, de las que se plasman algunas citas, con tono irónico. Así, de algún modo, ella es (la) escritora, la leída por él, la que sabe narrar su vida (por ejemplo, después, cuando viajen en el coche); no obstante, será siempre filtrada por la instancia narradora, que llega a decir de ella que en ocasiones “se retraía de su personaje y aparentaba ser una persona normal” (Barba, 2011: 15). Algo propio del estilo de Barba, de hecho, son los símiles con los que salpica la escritura, muchos de ellos parangonando con animales: “el humor de Sandra saltaba como las liebres, tras las piedras más insospechadas” (Barba, 2011: 14), “como si el pensamiento de Sandra estuviese encajado igual que un tumor que le hiciera resbalar hacia ella inconscientemente” (Barba, 2011: 15). Pero el símil no se limita a los animales sino que Sandra también permite asociaciones con la madre de él. Cuando en una ocasión él –mayor– regresaba tras estar con ella –menor–, se

⁴ Sobre este tema y ciertas recurrencias estilísticas –como el símil– volverá en otras ocasiones a lo largo del relato, por ejemplo, en el viaje de ida en el coche, hablando sobre Sandra: “Contaba bien las historias, con una especie de celo en el detalle y unos saltos en el tiempo que, lejos de entorpecer la narración la volvía más intrigante y menos verosímil: era como si se le ocurriera una mentira cada cinco minutos y tuviese que volver atrás para justificarla y luego hacia delante de nuevo, para adornarla como se merecía. Cuanto más esfuerzos hacía ella por agradarle más le parecía a él que le dejaba en un lugar misterioso, afortunado en parte, pero desarraigado de su vida real” (Barba, 2011: 19-20). Y volverá enseguida sobre ello, describiendo la extraña sensación de ese momento “como si llegado cierto punto, pudiese preverlo todo como un escritor que ha planeado todas las escenas de una novela y sólo tiene que escribirla y por eso lo hace con desgana, o cansado, o asustado tal vez de que ya no merezca la pena” (Barba, 2011: 21). Casualmente, cierta dejadez en el estilo de su prosa le achacaría S. Sanz en la reseña a esta obra. Aparte de ello, son más que recurrentes los símiles animalísticos en las novelas de Andrés Barba, lo cual también podría ser estudiado con más profundidad.

produce el recuerdo de los momentos en los que volvía a casa cuando su madre lo llamaba de pequeño para cenar, lo que era como “una especie de súbita interrupción del tiempo, del tiempo real, como si el único tiempo vibrante y cierto fuera el que pasaba junto a ella y al cambiar de tiempo se produjera, a la vez, una especie de cambio de escala que empujara hasta su propio apartamento” (Barba, 2011: 16). Tal asociación, además de hacer confluír muchos de los motivos propios de este relato, permite cerrar el *flashback* y volver al momento del inicio del relato, el momento en el que la espera, nervioso, en el portal: la demora ha sabido alargarse con esos viajes al pasado y esas asociaciones, creando intriga o expectación, similar a la que él mismo está sintiendo. Es entonces cuando se puede dar por inaugurada la parte central del relato.

Ahora sabemos el motivo de que ambos se encuentren, a saber, hacer al fin un viaje juntos a la casa de campo -perdida en la nada, se dice- de un amigo. El momento en que ella aparece por la puerta del portal se aprovecha para describirla físicamente, aludiendo a que se parecía a otras tantas alumnas que se enamoraban de él (de hecho, irónicamente, ella lo llama “profesor”⁵ al saludarlo, entre otras tantas ocurrencias que se lanzan entre ellos). La siguiente secuencia, pues, girará en torno al viaje en coche; en un espacio cerrado y pequeño, en un breve trayecto, afloran y chocan sus interioridades; ellos se conocerán más, y nosotros, los lectores, los conoceremos más a ellos. Será entonces, en ese nivel de diégesis o de tiempo (el del viaje), cuando se vuelvan las tornas, siendo ella la que lo tilde de ser un niño, lo cual a él no le cuesta reconocer. La reconstrucción del pasado de Sandra se irá efectuando ahora, durante ese viaje, conforme ella le vaya hablando sobre el divorcio de sus padres o sobre su inquietud por parecerse a su madre. Y es que otro de los temas predilectos de la literatura de A. Barba es el de las relaciones familiares, en particular, en cuanto sirven para explicar el momento presente de las vidas de los personajes.

Pero ese viaje, además de permitir conocer a los personajes, sirve para activar la intriga -por ejemplo, diciendo que él siente que “iba a suceder algo”- e incidir continuamente sobre la sensación del tiempo -como “el sentimiento elástico de todo aquel año” que tan extraño es para él- (Barba, 2011: 20). Sobre ella, de hecho, se dirá que parece que habla de sus problemas como si hubiera pasado mucho tiempo, al contrario que él, que siente interiormente como si la muerte de su madre acabara de suceder, y no hace cuatro años como es en realidad. Así, se podría ver cómo simultánea e implícitamente se van cambiando los roles: ella es la niña que acaba pareciendo en realidad la madre de él, y él es el adulto que se siente un niño recordando la figura maternal gracias a ella. Esto también, tácitamente, iría explicando (explicándonos) la extraña tristeza del personaje masculino. Entonces, imbricado siempre, vuelve el tema literario y la intertextualidad, en este caso cuando Sandra le habla de que, cuando su madre se marcha de casa, se dedicaba a leer cartas de Kafka a Milena, de las que llegó a aprenderse un fragmento completo, el que le recita de memoria y teatralmente (aquel en el que dos personas están encerradas en una habitación con dos puertas). Esto le mueve a él a hablarle de un escritor que le gusta, si bien reconoce que él no posee talento para serlo (irónicamente). Así se cierra la secuencia, para dar lugar a otro *flashback*: siempre se perdía para ir a esa casa de su amigo Pablo, aunque esa vez, reconoce, desea perderse, por el hecho mismo de perderse, sin más⁶. Y lo hace.

⁵ Así llamará Marta, la becaria, a Marcos, el científico al que ayuda, con el mismo tono entre serio e irónico, dentro de la novela en la que este personaje masculino es protagonista, *En presencia de un payaso* de A. Barba. En esta obra también aludirá a una “decisión amorosa” (2014: 66) y al “more geométrico” (2014: 68-69), en consonancia con los triángulos personales -amorosos y familiares- trazados en las obras de Barba y que a colación de *Muerte de un caballo* estudiaremos en el siguiente apartado. Son más que numerosos los guiños y alusiones entre las propias obras del escritor.

⁶ Lo consigue, sin cejar en el deseo de plasmar las tensiones temporales: por un lado, se van marcando los tiempos del viaje (en minutos, los de cada conversación) pero, por otro, los gestos o las sensaciones se alargan, casi se detienen: “Y era extraño, como si el hilo de los acontecimientos de aquel día se hubiese liberado de la tela basta y

Parece transmitir ciertas sensaciones de intriga y hasta miedo ante lo inminente que pueden recordarnos a los procedimientos cinematográficos: al percatarse de que se han perdido, deciden bajarse para descansar y pasear, creyendo que nadie pasaría por allí⁷. Entran de nuevo en el coche y avanzan otros minutos; entonces se topan con un coche en la cuneta y oyen una voz desde un barranco pidiéndoles que no se marchen, lo cual no pueden hacer porque precisamente hay un coche parado en la carretera. Abajo ven a un muchacho con un remolque para caballos que se ha caído por accidente. Deciden esperar con él a que vengan a ayudarlo y entre tanto bajar a comprobar el estado del caballo. Aunque esta será la primera referencia al animal del título después de haber transcurrido casi un tercio del relato, el protagonismo lo acapara aquí la descripción del nuevo personaje que aparece con él, una descripción que justamente enfatiza su parte adulta (la mandíbula) frente a su parte infantil (la nariz, la boca y los ojos) –la que parece estar absorbiendo la primera–, además de cierta perversión en la mirada. Y la intriga continúa *in crescendo*: el bosque ya no parece tan tranquilo como antes sino tenso, y Sandra aparece “como una liebre asustada” (Barba, 2011: 32), esto es, con un nuevo símil animalístico.

Entonces es el turno de la descripción de la caja y el estado del caballo, una descripción minuciosa, plástica, dura, que también logra ralentizar el tiempo, como si fuera una cámara quieta que engloba un plano entero⁸. El protagonista reconoce que apenas había visto caballos en su vida (igual que el escritor en la anterior entrevista aludida), pero la asociación le permite recordar una ocasión de su infancia y, después, conocer también más a Sandra, pues cuenta que había tenido caballos en Asturias. A partir de ahí, el proceso comenzado va a ser el de la humanización del animal, en particular con otro símil cuando parece “como una persona que despierta y comienza a ahogarse en un espacio demasiado cerrado” (Barba, 2011: 36); es más, habrá otras referencias posteriormente, por ejemplo a su rostro, su “cara humana, hombruna” y sus ojos, como “dos enormes piedras preciosas” (Barba, 2011: 42). Con todo, se sigue marcando el paso de los minutos, explícitamente (a veces en exceso se recurre a ello), y se cortan las divagaciones para volver a la escena, ahora más violenta (tras un espacio en blanco, que marca el tercio del relato justamente): el caballo empieza a dar coces desde dentro, hasta conseguir salir y poder ser visto (es blanco sucio y tiene las tripas fuera), pero se cae y solo se oye su respiración. En ese momento se les cede la palabra a los protagonistas para intervenir: ahora sus pensamientos no importan pero sí sus palabras, que son agresivas, acordes con la situación vivida. Pero llega otro espacio (como un fundido en blanco que se va a repetir más veces en esta parte del relato) y vuelve la tranquilidad, lo que permite continuar describiendo al animal físicamente. Es interesante que la descripción del caballo ahora se centre en la fusión de otras dos caras, la femenina (por su erótica postura) y la masculina (por su rotunda cabeza), pero también se produce una especie de “transfusión” entre la juventud y la adultez, además de la humanización e incluso la erotización de todo ello. Paralelamente, se continúa también

no muy prometedora que a ratos le parecía su relación con ella y se hubiese puesto a la luz brillante y prodigiosa de aquel bosque, como si en aquellos quince minutos que habían estado subiendo por la pista forestal sus propios rostros se hubiesen detenido en una expresión casual y alegre, y esa expresión pudiese sostenerse durante mucho tiempo, durante días y meses enteros” (Barba, 2011: 25). Se ha de destacar la repetición del adjetivo “extraño” o sus sinónimos, especialmente en la primera parte de la obra.

⁷ Entre tanto, ella comenta que había estado con hombres mayores que ella, pero no le habían gustado a pesar de sus apetitos, apetitos que le llevan a aludir a Whitman –en concreto, podríamos pensar en el poema erótico “Walt Whitman, un cosmos...”; pero seguidamente le va a declarar que él le gusta verdaderamente.

⁸ Se trata de una descripción cuya esencia se ha sabido captar muy bien en la portada, como se decía al inicio: “Aquello que a primera vista no parecía más que una sombra enorme e indeterminada comenzaba a adquirir forma si se tenía paciencia. Lo que parecía la curva de la grupa resultaba ser la crin y daba la impresión de tener la cabeza encogida como si se hubiese inclinado para lamer el comienzo de las patas. No se movía en absoluto” (Barba, 2011: 35).

con la animalización del dueño del caballo, como cuando hincha los carrillos y resopla. Y, a continuación, llega el sumario de lo sucedido hasta ahora, concentrado de nuevo retomando el motivo del instante:



A pesar del susto parecía haberse recompuesto por completo. Algo, alguien llamaba a la puerta como si ahora le susurrara a él: “Sé cómo es tu amor y todo lo que te pido es que seas bueno conmigo. No me ames si no quieres, simplemente sé bueno conmigo.” Él sentía ese susurro tan cerca como el animal, pero de una manera lejana, miraba los ojos del caballo y luego miraba la rodilla de Sandra, la doblez del muslo, se volvía hacia ella, de pronto le parecía una niña de nuevo. Cambiaba tan abruptamente y tantas veces en un solo día que parecía una bruja y él estaba allí, junto a ella, recomponiendo aquel día como si lo replegara y no cupiera en él algo tan inverosímil como estar en ese instante frente a un caballo. (Barba, 2011: 46)

En esa línea siguen los momentos posteriores, en los que esperan las horas que faltan hasta que acudan en su auxilio y en los que además se van produciendo más cambios entre ellos. Por ejemplo, el protagonista llega a sentir en ocasiones cierta simpatía por Miguel y por Mur, el caballo (entonces sabemos que así se llaman y que el caballo tiene doce años y mató a un hombre, casualmente los mismos que se llevan Sandra y el protagonista, aunque no se explicita, y los mismos que dice ella que tiene programados en su vida). Paralelo a cierto acercamiento del joven hacia Sandra, tiene lugar por fin el acercamiento físico entre la pareja, justamente cuando se produce, también súbitamente, el golpe del caballo contra el pecho de Sandra: el pecho “parecía un pequeño animal, recogido en aquella estructura mínima del sujetador” (Barba, 2011: 54), que se acaba quitando para aliviarla (y deslizar cierto erotismo), tras lo cual precisamente se mencionará la castración del miembro del animal, miembro descrito como “perfectamente humano, de un tamaño enorme” (Barba, 2011: 62). Y se produce otro giro, en concreto, otra “transfusión”, también por susurros⁹, pero ahora del caballo hacia Sandra (Barba, 2011: 61), una transfusión materializada a través de la mirada pero también internamente (aunque esto, como otras tantas cosas en el relato, sea difícil de describir para la propia instancia narrativa).

Otra tensión se va a producir cuando vayan a por agua Sandra y el chico, aunque a solas se sienten hermanados por el miedo y continúan con sus juegos dialécticos. Ahora él ya no se muestra paternalista, porque la ve mayor, pues parece como si el caballo la hubiera encorvado, aunque su cabeza le siga pareciendo pequeña, como la de un pájaro (Barba, 2011: 67); y a pesar de sus transformaciones bajo formas y estados diferentes, se mantendría su naturaleza personal al mismo tiempo que le vuelve a recordar a su madre, según él reflexiona. En cambio, ella desea chillar, “como chillan las gatas de miedo y deseo” (Barba, 2011: 69), lo cual, como un record, lleva al sonido del grito del caballo, descrito minuciosamente, casi como humano, aunque todo resulte “difícil de escribir” (Barba, 2011: 71). Paralelo a ello se acentúa la agonía, pasan los minutos y segundos, que vuelven a detallarse. Y ahora es el caballo el que se feminiza: “Tenía unas pestañas largas, curvadas y femeninas” (Barba, 2011: 75). Solo entonces se colocan los tres juntos, como en un cuadro: el caballo y Miguel y, en medio, Sandra sentada en una roca con su novio apoyado en las rodillas. Esa postura se presta a que una idea fluya entre ellos, sin hablar, con la sensación de que el bosque se ha combado sobre ellos (también se fusionan con la naturaleza, como en otros momentos del relato). Pero ese pensamiento queda interrumpido cuando se dan cuenta de que el caballo necesita agua de nuevo y la pareja se

⁹ De hecho, parece “The Horse Whisperer”, como el título de la novela de 1995 de Nicholas Evans, la que llevó al cine posteriormente Robert Redford (traducida en español como *El hombre que susurraba a los caballos*), en concreto en esa siguiente escena del relato tan cinematográfico de Andrés Barba.

vuelve a quedar sola: “Pensó que tal vez el deseo se había cumplido. Que ahora estaban solos los dos: Sandra y él, encerrados en una habitación, que el caballo era la habitación” (Barba, 2011: 80). Ahora sí se explicita que la postura de ambos inmóviles es como la de un retrato renacentista y él le pide que le vuelva a recitar el anterior fragmento de Kafka, el del motivo de la habitación. Mientras, él la observa, como en una fotografía, dudando entre lo real y lo no real (motivos ambos recurrentes en otras obras de Barba). Entonces, con otro espacio en blanco, se produce un corte, como si fuera otro fundido cinematográfico.

El caballo ha logrado ponerse en pie y llega Miguel que, ahora más, se ha animalizado, pues parece “caballuno” por la cara y la espalda. La violencia de la descripción y de la escena va en aumento, paralelamente al encuentro entre la pareja y al desencuentro con el joven. Pero el caballo vuelve a caer y se salen más las tripas, así que Miguel decide matarlo de un tiro:



O tal vez no, tal vez el sonido llegó un poco retardado, como la imagen. Tal vez el sonido era más bien el silencio, como una presión en el diafragma, el sonido era la inmovilidad misma y el silencio, como si el bosque se hubiese detenido también. Una muerte cinematográfica de un caballo habría sido más real que aquella muerte real. (Barba, 2011: 88).

Entonces se le vuelve a ceder espacio al diálogo entre los personajes, como para mostrar que han “despertado”, que el relato (o la cámara) ya no se centra solo en el caballo y en la interioridad. Ha llegado el momento de despedirse de Miguel, sin más: “Y durante un segundo estuvieron los tres en silencio, como si calibraran en los otros el asco, la cobardía, el miedo y la compasión” (Barba, 2011: 91). Entonces sale a flote el deseo de Miguel, en ese mismo instante, de cambiarse por el otro chico, y aquí desembocan y vuelven a confluir todos los elementos:

Él le estrechó la mano con firmeza y al hacerlo le pareció notar algo que no había percibido en todo el día: una especie de ingenuidad parecida a la envidia, como si descubriera en Miguel el deseo de convertirse en él en ese instante, de subirse con Sandra a aquel coche y marcharse de allí. Sandra le besó como si se tratara de un hermano pequeño y aquello pareció humillarle un poco. Nunca le fue tan amable Miguel como en aquel momento, cuando se quedó mirando a Sandra después de que le besara y ella se dio la vuelta y se metió tranquilamente en el coche. Lo hizo con un gesto de amante desamparado. Era la prueba clara y neta de la ineficacia del anhelo, y en ese momento supo que Miguel había estado deseándola durante todo aquel día y que su deseo había sido la única cosa que le había distraído de la muerte de *Mur*. Desaparecido el deseo, aparecía, parpadeante, la muerte. No se volvió para despedirse. Ni siquiera le dio las gracias. (Barba, 2011: 92)

Como no podía ser de otra manera, aparece otro espacio en blanco, otra especie de fundido, y podría darse por iniciada la última parte, la tercera, a falta de diez páginas para el final. En esa parte, para cerrar el círculo del relato, se continúa con el viaje, con esa especie de relato de viaje, en su último tramo. El tiempo ha pasado, está atardeciendo, el bosque se desvanece, vuelven a ser/mostrarse humanos, y en quince minutos llegan a la casa, su objetivo. En ese trayecto se vuelve a producir un cambio entre ellos, pues pasan del deseo a la tristeza, de la tristeza a la furia: por un beso que a ella no le gusta, decide quedarse en el coche llorando y él se encierra en la habitación, mientras los amigos se divierten en la planta baja de la casa. Él se

queda pensando pero ella decide unirse al grupo y beber¹⁰. Finalmente, él bajará, se perdonarán y cenarán con los amigos. Siente que ella ha cambiado, lo cual le sirve para volver al paralelismo de la habitación:

se había detenido ahora, y también, de una manera misteriosa, su propia respiración, su misma presencia le parecía ahora como un accidente geológico, lleno de vetas y estratos y su alma un gran pasillo repleto de habitaciones; se las imaginaba todas, las tomaba al asalto, entraban en ellas con la imaginación: estaban llenas de sombras, sombras con formas chinescas, como un revoltijo de cosas. (Barba, 2011: 97).

Pero no va a suceder como en el fragmento del relato que sabía de memoria Sandra, porque finalmente él subirá y abrirá la puerta de la habitación donde ya está acostada, ella, que vuelve a parecer una niña (como no podía ser de otro modo, se encuentra leyendo, en concreto *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*, una novela del japonés Kenzaburō Ōe de 1958, publicada en Anagrama recientemente, una novela, como dice el narrador, apocalíptica). Pero tendrá lugar un último diálogo: él afirma que no se pueden querer, que no es la persona que ella busca, porque precisamente no puede evitar desearla constantemente (y entonces él vuelve a parecer un niño). Recién producido el éxtasis mortal del caballo, no podía no finalizar el relato con el éxtasis –erótico– de la pareja, acompañado de una metáfora natural (como las anillas de la corteza del árbol) que permite reflejar el paso de la interioridad a la exterioridad.

3. EL CIRCUITO DE LAS INTERPRETACIONES: DE LA MUERTE DE UN CABALLO, O DE LA “MADRE EN NOSOTROS”

En tan breve trayecto de esta *road novel*, a diferencia de lo que suele suceder en la novela corta pero sí es habitual en la literatura de Barba (con novelas que podríamos definir “de personaje”), se han producido muchos (quizá demasiados) cambios internos y, por ende, externos—entre los personajes, especialmente los de la pareja protagonista, hasta el punto de poder hablar de cierta evolución. De hecho, se viven procesos, suma de instantes (palabra repetida en cuantiosas ocasiones a lo largo de *Muerte de un caballo*), pero pocos hechos o acontecimientos, de acuerdo con el género narrativo breve. Estos cambios van en consonancia con el viaje, en el que nunca nada se puede repetir, pero también con el encuentro con el caballo, cuyo simbolismo ha de ponerse en relación. Interesante y acertado es el simbolismo del caballo que recoge Chevalier¹¹: alude a su surgimiento galopando con la sangre en las venas, a su papel de portador de muerte y de vida a un tiempo, a su relación con el misterio y la luna que, a su vez, lo pone en relación con la figura materna y sexual y con la renovación temporal, como la

¹⁰ Y aparece un movimiento de “cámara” algo más explícito, cuando ella se la imagina abajo con sus amigos: “como si su propia devoción la enfocara y desenfocara, a ratos nítida, oponiéndose a casi todo” (Barba, 2011: 96).

¹¹ “Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante. La multiplicidad de sus acepciones simbólicas deriva de esta significación compleja de las grandes figuras lunares, donde la imaginación asocia por analogía la tierra en su papel de Madre, su luminaria la luna, las aguas y la sexualidad, el sueño y la adivinación, la vegetación y su renovación periódica.” (1993: 208) Además, los psicoanalistas lo asocian con el inconsciente o la psique no humana, el arquetipo de la Madre, la memoria del mundo o del tiempo, además del deseo. Como los relojes naturales, pasa de la noche al día, de ser lunar a diurno, vestido de blanco: el caballo blanco sería el instinto, pero el controlado. Ese amplio simbolismo se puede leer en diferentes claves: el animal de las tinieblas y de los poderes mágicos, el hombre metamorfoseado en caballo (el poseído y el iniciado), los caballos de la muerte (una kratofanía infernal, manifestación de la muerte o sus presagios, desde la antigüedad griega a la Edad Media, por todo el folklore europeo), el sacrificio del caballo y una divinidad de las aguas.

de la naturaleza, que puede pasar de lo oscuro a lo claro, de lo negro a lo blanco. De hecho, el caballo blanco representaría el instinto controlado. Así, con motivo del caballo, se produciría un encadenamiento simbólico entre Tierra-Madre, Luna-Agua, Sexualidad-Fertilidad, Vegetación-Renuevo (Chevalier, 1993: 208 y ss.). También hay varios pasajes dedicados a la mirada del caballo en el relato analizado¹², lo que se puede conectar con lo afirmado por Cirlot (1982: 111) en su diccionario de símbolos, relacionándolo con la vista o la clarividencia y enlazándolo con Jung que, añade Cirlot, veía en el caballo “la madre en nosotros”. Efectivamente, ahora podríamos retomar el relato y su análisis desde esta clave: cabría interpretarse esta obra de Andrés Barba, implícitamente, como una suerte de elegía por la madre del protagonista anónimo pues, es más, solo muerto el caballo, él vuelve a ser un hombre maduro, que está con una joven, que por fin puede explicar el motivo de su tristeza, que abre la puerta (de su corazón, de su habitación personal, de su interior) al *eros* sacrificando el *thanatos*¹³.

Otra clave interpretativa del relato invitaría a leerlo como el tránsito disolutivo de una sugestión (en sentido freudiano), movido por la libido, además de por el intercambio entre el yo o el sujeto con el objeto (por ejemplo, caballo-madre) y el valor del juego infantil (aquí, efectuado por los mayores)¹⁴. La libido queda asociada con el amor o *eros*, por Freud, quien también reflexiona a colación de ello sobre el instinto de vida y de muerte, sobre esos instintos que irían de dentro a fuera, justamente los representados por la figura del caballo. Ese es el proceso vivido especialmente por el personaje masculino principal, al inicio una especie de *huis clos*, motivo entroncado con el episodio narrado por Sandra recitando a Kafka. Con todo, a estos dos personajes se sumaba uno, si se quiere doblado en dos, con el joven y el caballo, una tríada de personajes¹⁵ que también podría leerse a la luz de las teorías de René Girard

¹² Por ejemplo, se aprecia en una de las primeras descripciones del caballo en las que se muestra humanizado: “La forma con que Sandra acariciaba aquella cara brutal era de una ternura delicada, como si obviara que era un animal, o pensara tal vez que se trataba de un rostro humano. Tenía los ojos enormes, de un marrón denso, con un hilo gris finísimo en el interior, y resultaba difícil determinar qué estaba mirando con exactitud. Parecían dos enormes piedras preciosas, frías y duras como si estuvieran acristaladas y no transmitieran absolutamente ninguna emoción. Era como si desde hace trescientos millones de años los caballos hubiesen mirado de esa forma” (Barba, 2011: 42).

¹³ Por ello, podría añadirse en el futuro dentro de una antología del animal en la literatura española, como la que realiza Carlos Gumpert (2000) con esa “arca de las letras”.

¹⁴ No son pocas las referencias a esta idea en el relato, por ejemplo, al inicio, refiriéndose a la manera de relacionarse de ambos: “Era un juego, pensaba, era sólo un juego, pero a él la tristeza le hacía jugar más seriamente de lo que habría querido, o tal vez era la tristeza la que le impedía –precisamente– jugar, o jugar asumiendo todas las consecuencias” (Barba, 2011: 15). Desde las teorías freudianas podría profundizarse aún más en el análisis del relato, aunque ese no sea nuestro cometido. De hecho, de acuerdo con las preferencias literarias de A. Barba por las sutilezas y los conflictos internos plasmados, podría leerse *Muerte de un caballo* poniendo el foco en el poder de la sugestión, entendida por Freud como las “condiciones en las cuales se establecen influencias carentes de un fundamento lógico suficiente” (1978: 29). Por entonces no tantas divergencias existían en torno a otro concepto próximo, el de libido, esto es, la energía “de los instintos relacionados con todo aquello susceptible de ser comprendido bajo el concepto de amor” (*ibidem*) –póngase en relación con parte de las últimas palabras del relato de A. Barba: “Eres mi amor”–. También reflexionará Freud sobre el placer-displacer y el instinto de vida y muerte, lo que se puede relacionar con el hincapié puesto en la interioridad en este relato del escritor: “Es también harto extraño que los instintos de vida sean los que con mayor intensidad registra nuestra percepción interna, dado que aparecen como perturbadores y traen incesantemente consigo tensiones cuya descarga es sentida como placer, mientras que los instintos de muerte parecen efectuar silenciosamente su labor. El principio del placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte, aunque también vigile a las excitaciones exteriores, que son consideradas como un peligro por las dos especies de instintos, pero especialmente a las elevaciones de excitación procedentes del interior, que tienden a dificultar la labor vital” (1978: 137).

¹⁵ Por este y otros motivos podríamos ponerlo en relación con el primer relato de Barba, *El hueso que más duele*, también para comprobar su positiva evolución como escritor. Esa es la historia de Ernesto y María, una historia de amor truncada por Fernando, al que se va aludiendo subrepticamente, sin concretar hasta el último capítulo el accidente que ocasiona en coche, de manera que se logra activar también cierta intriga. La muerte de ella lleva al

(1985) sobre la verdad novelesca y la mentira romántica. Si el ser humano es mimético también en el sentido amoroso o hasta romántico y necesita de un objeto para hacerlo, el deseo mimético o triangular (Girard, 1985: 9 y ss.) en este relato se produce fluyendo o desplazándose especialmente entre los dos personajes masculinos con motivo de la chica, que representa el objeto deseado: el protagonista comienza a desear verdaderamente a Sandra cuando se percata de que también se está fijando en ella Miguel, quien observa deseosamente a la joven al ver su relación con el otro hombre, pero también con el caballo, a quien cuida tiernamente. Pero se puede considerar otro deseo mimético, el que lleva a identificar a Sandra con la muerte de la madre de la pareja. A pesar de ello, la madre será tan ausente como omnipresente paradójicamente, actuando como una especie de personaje catalizador (lo que puede recordarnos al personaje de Inés Fonseca, la madre enferma con Alzheimer, en *Ahora tocad música de baile*, la novela publicada en 2004 por Barba, enfermedad que también padece la abuela de la obra *La hermana de Katia*). Así, en términos de Girard, los sentimientos van cambiando y compitiendo, yendo del amor, a la compasión, y pasando por la rabia o la envidia. De hecho, René Girard ya nos recordaba que no somos tan libres como creemos, pues esa libertad es meramente una ilusión ficticia, una mentira literaria, ya que nos encontramos de uno u otro modo determinados, "encerrados".

De hecho, así se han sentido nuestros personajes, especialmente el protagonista, y de ahí que los pensamientos hayan ocupado gran parte de la narración, en detrimento de los diálogos. Se ha efectuado una suerte de dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera, siguiendo los términos de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, obra en la que, no obstante, nos recuerda también que nada es tan simétrico o geométrico, sino poliédrico, fluido, interrelacionado: "Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin" (2006: 252). En esta dialéctica, cobra especial simbolismo la puerta (recordemos de nuevo el pasaje de Kafka), donde "se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo" (2006: 261). En *Muerte de un caballo*, solo cuando el protagonista logre abrir su puerta, su interior, se reconocerá *deseante*, al tiempo que logra cerrar otra puerta, la de la triste muerte de su madre, la de su infancia (lo que, a su vez, podría ponerse en paralelo con la obra de Rilke *Réquiem a un niño*, aquella que Álvaro Pombo le invitó a leer a Andrés Barba: en ella acabaría inspirándose para escribir *Las manos pequeñas* en 2008, no sin dedicar a ese escritor otra obra anterior, *La hermana de Katia*, de 2001, encabezada además por una cita sobre el futuro de Walt Whitman, recurrente en Barba, y construida

protagonista y narrador autodiegético (cuenta en primera persona del singular, dice de pasada que con más de ochenta años) a buscar a una mujer que la sustituye, Marta, de la que finalmente también se separa y con quien tendrá un hijo, Ángel (su ángel, su "principito"). Los vaivenes temporales se verán acrecentados y diluidos al mismo tiempo por una prosa que en ocasiones se hace menos narrativa y más poética, entrecortada, asociativa, reflexiva, lo que hace que el relato devenga en una suerte de monólogo, casi proustiano. Así, los personajes vuelven a ser escasos, se reestructuran o relacionan en "tríos"; de hecho, el personaje de María recuerda en ocasiones al de Sandra de *Muerte de un caballo*, por ejemplo, en la manera de hablar y en la forma de ser, ingenua pero perspicaz en su juventud. Los *flashbacks* del final de cada capítulo lo llevan a diferentes momentos: de adolescente (uno fumando, otro confesándose, otro fijándose en una niña del colegio), de joven (con una prostituta, volviendo en bus, reflexionando sobre la mirada de nuevo), y de mayor (con su abuela, en el nacimiento de su hijo). Pero hay otros paralelismos con *Muerte de un caballo* en temas como: el valor del recuerdo y la memoria, el misterio de la interioridad ("como si en esa melodía se estuviese regenerando todo tu cuerpo en el interior", 1997: 20), el poder de la mirada -descritas detalladamente- y de las palabras, la presencia de animales (en un recuerdo infantil se relata la muerte a pedradas de un perro, que también se manifiesta a través de la mirada), la infantilización de los personajes (Ernesto se siente en una ocasión "como un niño pequeño", 1997: 27), el motivo de la tristeza inexplicable o inefable (la de Marta en el cuarto capítulo o la del protagonista en el quinto cuando se despide de ella en uno de sus encuentros), además de tendencias en su estilo y tratamiento con la intertextualidad y hasta metaliteratura (como cuando dice haber creado una "tercera persona" para fundir a Marta y María a un tiempo) o con una suerte de acotaciones teatrales que se repiten en *Muerte de un caballo*, relato que, no obstante, es más logrado y más cohesionado y cerrado.

de nuevo sobre un personaje anónimo, adolescente y en cierto modo ausente a pesar del título). Así, este relato es en cierto modo otro réquiem, por la madre en nosotros, por el niño en nosotros¹⁶.

4. CONCLUSIONES

Así, para recapitular y concluir, ha de destacarse el hecho significativo de que el único personaje que permanecerá en el anonimato será el masculino y de que sobre él haya recaído el verdadero protagonismo, a pesar de la escasez de personajes del breve relato, lo cual se podría explicar, pero no exclusivamente, como un trasunto –ficcional y, por ello, no idéntico– del escritor Andrés Barba. Han destacado recurrencias propias del autor, tales como los conflictos entre la familia y las parejas, el choque de amor y muerte, las situaciones ordinarias con calado extraordinario, la preocupación por la vivencia del tiempo y, además, el tejido de la literatura (con referencias intertextuales literarias, explícitas o no, a Kafka, Whitman, Nabokov, etc.). Igualmente ha destacado un aire muy cinematográfico, también en el estilo y el manejo del tiempo (Barba también ha ejercido como guionista). Esas inquietudes del escritor las ha sabido poner al servicio del género de la novela breve, especialmente concediéndole la importancia debida a la vivencia de un episodio acotado temporalmente, entre el instante y la vida, un episodio vivido a lo largo de una tarde, tensionado por lo ocurrido anterior y posteriormente (no sabremos más allá de ese final, pues permanecerá en el aire, ya que no interesa para el conflicto que se desea plasmar en una narración concentrada). En esa concentración se maneja el tiempo o los tiempos adecuadamente: se produce una tensión *in crescendo* durante una primera parte, en la que parece no ocurrir apenas nada más allá del viaje, tensión que se mantiene en el alto grado durante la segunda parte, la de la espera de los tres con el caballo agonizante (tensión lograda, además de temporalmente, con un vaivén entre la animalización y la humanización, entre la feminización y la masculinización). Pero, sobre todo, puede trascender como el elegíaco por la muerte de una madre, de la madre que hay en todos, en un *todos* tan impreciso como es el protagonista de *Muerte de un caballo*, que busca el *eros* para huir del *thanatos*, que se animaliza para acercarse al objeto femenino deseado, que es movido por un acicate triste e inefable que se convierte en literatura.

Así, podemos declarar de nuevo que Andrés Barba, por fin, con un relato de estas características, ha pasado de ser una joven promesa a una promesa cumplida, y como tal ha de seguir siendo estudiado.



Bibliografía

BACHELARD, Gaston (2006 [1957]) *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.

BARBA, Andrés (1988) *El hueso que más duele*, Madrid, Universidad Complutense/Facultad de Filología.

¹⁶ El “réquiem” por el padre se puede leer en su primer libro de poesía *Crónica familiar*, personal y profundamente sentido y logrado. Un año antes, en 2014, publicaba la novela titulada *En presencia de un payaso*, que fue escrita, como dice al inicio, “a la sombra del corazón” de su padre; de hecho, podríamos calificarla como la “novela del padre” de Andrés Barba, aunque como trama paralela se halle el reencuentro de dos hermanos tras el fallecimiento de su madre. El título, como aclara el escritor al final, también es inspirado en el cine, en concreto en la película homónima de Ingmar Bergman, confirmando el gusto del autor por este arte y su influencia.

- BARBA, Andrés (2011) *Muerte de un caballo*, Valencia, Pre-textos/Fundación Bartolomé March Cencillo.
- CHEVALIER, Jean (dir.) (1993, 4.^a edición), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1982, 5.^a edición), *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- FREUD, Sigmund (1978), *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Madrid, Alianza.
- GIRARD, René (1985) *Mentira novelesca y verdad romántica*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- GUMPERT, Carlos (ed.) (2000) *El arca de las letras: una antología del animal en la literatura española*, Madrid, Ateles.
- MAINER, José-Carlos (2010), *Historia de la literatura española*. Barcelona, Crítica (vol. 7, "Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010", a cargo de J. Gracia y D. Ródenas).
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1974) "El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta) (1907-1936)", *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia: 233-250.
- PUJANTE SEGURA, Carmen M. (2014) *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre autoras*, Madrid, Síntesis.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2011), "Reseña a *Muerte de un caballo*", *El Cultural*, 8.IV.2011.