

La infancia en femenino: la imagen de las niñas en Andrés Barba

Carmen M. Pujante Segura

Universidad de Murcia

Resumen: Analizaremos las imágenes de la infancia, uno de los temas predilectos del escritor español Andrés Barba, que lo trata en un género también de su predilección como es la novela corta o la *nouvelle*. En concreto, estudiaremos la imagen de la infancia en femenino a través de las niñas, las protagonistas de *Las manos pequeñas* (2008), que se oponen a las “adultas” e, incluso, a los personajes masculinos, ausentes en la obra. Para perfilar esa imagen –también sexual–, estableceremos comparatismos con otros relatos del escritor (puentes que también se abrirán hacia otros autores contemporáneos) y nos ayudaremos de pensadores como Bachelard, Bataille, Moura o Chevalier, entre otros. Para ello, se destacarán las ecuaciones establecidas entre las imágenes, por ejemplo, a partir de las cosas o animales pequeños, entre otras dialécticas como dentro/fuera o día/noche, en relación todo ello con la infancia pero también con la brevedad o pequeñez de ese género literario, que parece resucitar en España.

Palabras clave: Infancia, *nouvelle*, novela corta, Andrés Barba, imágenes, símbolos, literatura española contemporánea

Résumé : Nous nous proposons d’analyser les images de l’enfance – l’un des thèmes de prédilection de l’écrivain espagnol Andrés Barba – dans la *novela corta* ou la *nouvelle*, genre qu’il affectionne particulièrement. Nous essaierons d’étudier, en particulier, l’image de l’enfance au féminin à travers les fillettes/petites filles, personnages principaux de *Las manos pequeñas* (2008), qui s’opposent aux « adultes » ainsi qu’aux hommes, grands absents de cet ouvrage. Pour affiner cette image – aussi sexuelle – nous établirons des comparaisons avec d’autres récits du même auteur et des ponts vers d’autres auteurs contemporains, à l’aide de grands penseurs tels que Bachelard, Bataille, Moura ou Chevalier, parmi d’autres. Pour ce faire, nous remarquerons les équations instaurées entre les images, par exemple, des petites choses ou des petits

animaux, y compris la dialectique intérieur/extérieur ou jour/noite, tout cela par rapport à l'enfance, mais aussi avec la brièveté ou la *petitesse* de ce genre littéraire, qui semble renaître en Espagne.

Mots-clés : Enfance, nouvelle, *novela corta*, Andrés Barba, images, symboles, littérature espagnole contemporaine

Hay pocas obsesiones y terribles angustias que la poesía o la novela no pueden expresar.
Georges Bataille, "Marcel Proust o la madre profanada"

1. Contextualizando: imagen, infancia y novela corta

A principios del siglo XXI no resultaría difícil evocar imágenes de niños o niñas plasmadas en representaciones artísticas –en pintura o fotografía, pero también en literatura o cine, más allá de la LIJ (Literatura Infantil y Juvenil) o de películas para un público deliberadamente infantil–, como tampoco habría de sorprender la historia del niño que es internado en un disciplinado orfanato en el que suceden extraños episodios y las apariencias enmascaran realidades. En cambio, podría llamar la atención el coincidente protagonismo que no pocas obras de escritores españoles contemporáneos están concediendo a la infancia, en concreto a través del género de la novela corta, igual que podría sorprender particularmente la imagen de las niñas proyectada por Andrés Barba en su novela corta *Las manos pequeñas* (2008), tanto a través de la protagonista individual (Marina) como del personaje colectivo al que se enfrenta en el internado y que representan las adultas y las niñas (que carecen de nombre).

En España contamos con el ejemplo inmejorable de Ana María Matute quien, a pesar de haber trascendido en la historia literaria como escritora de cuentos y de personajes infantiles, fue una destacada cultivadora de la novela corta desde mediados del siglo XX y no (sólo) para niños¹, justamente cuando las colecciones populares que vendían ese tipo de relatos daban sus últimos coletazos², tras lo cual se ha venido asumiendo la desaparición de este género narrativo en la literatura

1 PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española*, Tafalla, Cenlit, 1996, tomo XIII "Posguerra narradores", pág. 616. Además de la narrativa breve destacada por ambos especialistas, habría de añadirse el detalle de que el relato póstumo de Matute, *Los demonios familiares*, ha sido calificado de novela corta, esto es, justamente el género con el que ganaba su primer premio, el Café Gijón por *Fiesta al Noroeste* en 1952. Además, tanto para profundizar en el tratamiento de la infancia en la variada narrativa de Matute como para disponer de un resumen histórico de ese tema en la literatura (especialmente en la europea y desde el siglo XIX), se ha de mencionar el siguiente estudio: CAI, Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.

2 SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris, 1996. PUJANTE SEGURA, Carmen María, "Notas para una recreación histórico-temática de la novela corta española: a propósito de las escritoras en *La Novela del Sábado* (1953-1955)", *Castilla*, n.º 1, 2010, págs. 38-59.

española, a lo que se suma su siempre complicada catalogación y caracterización como subgénero³. Sin embargo, Matute supo y pudo sobrevivir a ese medio editorial, en concreto por medio de recopilaciones de relatos breves –cuentos y novelas cortas, e incluso microrrelatos–, hasta el punto de que se podría considerar la recopilación como la principal vía de publicación actualmente para la novela corta, como el *recueil* en la literatura francesa para la *nouvelle* desde el siglo xx⁴. El caso de Matute podría ejemplificar a la perfección el de otros escritores coetáneos, como el de Andrés Barba, escritor celebrado por la crítica literaria y galardonado con varios premios desde que comenzara con *El hueso que más duele*, precisamente la novela corta ganadora del Premio de Narrativa “Ramón J. Sender” en 1997. Ya aquí se producían *flashbacks* hacia la infancia del protagonista a través de asociaciones que permitían reconstruir el presente del personaje, un recurso recurrente en el escritor, como se aprecia en su siguiente obra, *La hermana de Katia* (finalista del Premio Herralde de Novela en 2011), seguida a su vez de un “libro de *nouvelles*”, *La recta intención* (2002), denominación que reservará también para *Ha dejado de llover* (2012).

Se habrían de empezar a estudiar, pues, los motivos y los tratamientos actuales en torno a la imagen de la infancia, tanto en Andrés Barba, en cuya literatura suelen aparecer personajes de niños o adolescentes (por ejemplo, en *Agosto, octubre*, otra *nouvelle*, de 2010; o en “Filiación”, incluida en *La recta intención*, de 2010), como en otros autores españoles de hoy (no hablaremos de generaciones ni etiquetaremos esta etapa de la literatura española) como Sara Mesa (por ejemplo en *Cuatro por cuatro*, finalista del Herralde en 2012), Ricardo Menéndez Salmón (por ejemplo en *Niños en el tiempo*, de 2014, V Premio Las Américas) o José María Merino (entre otras, en *Cuatro nocturnos*, de 1999), quien además reivindica el género narrativo de la novela corta, algo ciertamente inusual en el panorama español. Por ello, como muestra significativa a la par que personal ha de analizarse la literatura de A. Barba, en este caso *Las manos pequeñas*, obra en la que las niñas son las protagonistas con una imagen poliédrica que va más allá del cliché y del estereotipo, pues ha de remover las expectativas ficcionales ante unos lectores seguramente familiarizados con la imagen artística de la infancia.

Si, por un lado, en los relatos de las escritoras que participaron como Ana María Matute en la colección de *La Novela del Sábado* en los años cincuenta –una de las últimas de su estirpe– no era extraño justamente encontrar diferentes descripciones e imágenes de las manos, tampoco resultaba una sorpresa hallar imágenes, tipos y estereotipos, por ejemplo en torno a las mujeres o a lo extranjero, al calor de unas coordenadas histórico-literarias, las marcadas en un estudio comparativo entre la novela corta y la *nouvelle* para la primera mitad del siglo xx a partir de seis escritoras (tres francesas y tres españolas)⁵. Desde perspectivas comparatistas, como las estudiadas por Bessière y Pageaux, precisamente se ha tratado la “imagología literaria”, un calco del alemán –no sin resonancias grecolatinas– para un campo predilecto de la “escuela francesa” de los años cincuenta: en éste se centraba J. M. Moura para ofrecer las tendencias de esa rama desde principios del xx, momento a partir del cual aumentó su aplicación (aun a costa de un “método” concreto), especialmente con el

3 MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 3.ª época, n.º 1, 1996, págs. 47-66.

4 VIEGNES, Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang, 1989, pág. 48.

5 PUJANTE SEGURA, Carmen María, *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*, Madrid, Síntesis, 2014.

rastreo de imágenes del extranjero en textos literarios. Pero Moura ofrece una postulación –no sin discusión– para el análisis que él mismo ejemplifica, además de una tipología que oscilaría entre dos polos antagónicos, el ideológico y el utópico, el negativo y el positivo⁶. También se incluye la recurrencia a los clichés, que asimismo recuerdan el anclaje socio-histórico y la bipolaridad positiva y negativa, en relación también con la estereotipación, como señala Amossy, destacada estudiosa de este campo. Siguiendo a Rifaterre, para Amossy sería una construcción de lectura y no viviría por sí mismo, por lo que prefiere hablar de *stéréotypage*⁷.

Así, siguiendo a Amossy, los estereotipos podrían ser objeto de un análisis triple, siendo el primero uno de carácter tradicional, esto es, asociándolo con una falta de originalidad, como podría ser el caso del personaje infantil desvalido y abandonado que, o acaba siendo un pícaro como Lázaro de Tormes, o finalmente reencuentra su destino de bondad innata como Oliver Twist. En segundo lugar, se podría analizar el estereotipo desde esquemas estructuralistas, en tanto que unidad tópica que cimenta la propia intriga y ordena el sistema de personajes o estructuras actanciales, análisis evidenciado en géneros bastante codificados como podría ser el cuento tradicional, asociado (pero no necesariamente) con el mundo infantil. En tercer y último lugar, se analizaría desde el discurso social en el que ejerce de elemento *déjà-dit* o *déjà-pensé*, por el cual se impondría la ideología tras la máscara de la evidencia, algo con lo que ha de enfrentarse un escritor como Andrés Barba. Pero la problemática surge cuando colinda con el concepto de tipo (asociado también con la literatura industrializada ya en el siglo XIX o la cultura popular o “media” en general, justamente cuando la literatura catalogada como infantil vivía también su apogeo), no tanto por lo que tienen de diferentes sino por cuanto el estereotipo invade el campo cultural y hace sombra al tipo, aunque aquél a diferencia de éste suela ser objeto de sanción⁸. En la relación de los estereotipos con la contemporaneidad y con la propia denuncia de esos estereotipos, en particular por parte del feminismo, Amossy desemboca en la alusión de las trampas/*pièges* de la feminidad, en lo que no sería sino el paso del lugar común a la búsqueda de un *hors-lieu* o, para salir de las categorías genéricas, de una relación interior de lo femenino y masculino⁹. Y se puede adelantar que en *Las manos pequeñas* los grandes ausentes serán los hombres.

2. Activando expectativas a partir de *Las manos pequeñas*

Ante la imagen o incluso el estereotipo infantil nuestras expectativas o nuestro *horizon d'attente* (siguiendo a Jauss y la Estética de la Recepción) pueden verse activados desde los elementos paratextuales (siguiendo la terminología de Genette), como el título y también la portada del relato de Andrés Barba. En ella se incluye una fotografía sin título realizada a principios de los años setenta por Diane Arbus, la fotógrafa que, además de retratar a personalidades como Borges, se dedicó a

6 MOURA, Jean-Marc, “L’imagologie littéraire : tendances actuelles”, en BESSIÈRE, Jean y PAGEAUX, Daniel-Henri (eds.), *Perspectives comparatistes*, París, Honoré Champion, 1999, págs. 181-192.

7 AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan, 1991, págs. 21-22.

8 AMOSSY, Ruth, *op. cit.*, pág. 73.

9 *Ibid.*, pág. 170.

sacar imágenes de personas particulares, rayando en lo monstruoso o extraordinario aun sin salir de la cotidianeidad. En la fotografía –que bien podría parecer un fotograma– aparecen cuatro figuras que, no queda claro, podrían ser niños y niñas pero también personas disfrazadas de tales, con la cara cubierta por una extraña máscara a través de la cual proyectan su mirada, en este caso al lector o como a una cámara. De este modo, se activa cierta expectación, como en una película de miedo y suspense, al jugar con los valores positivos, luminosos e ingenuos que buscan la identificación con el niño, y al mismo tiempo con los valores negativos, oscuros y crueles que puede llegar a activar la imagen infantil en otros tratamientos artísticos.

El libro está dedicado: “A Marina y a Teresa, que fueron niñas luminosas y oscuras, como éstas”. Además de incidir en el tema de la infancia, en la identificación (trascendiendo lo personal para embaucar al lector particular que también fue niño) y en uno de los binomios desplegados (en consonancia con el fenómeno de la estereotipación) como el de la luz frente a la oscuridad, aparece lo que podríamos considerar uno de los fetiches de Andrés Barba y la explicación del nombre de la protagonista, el único en *Las manos pequeñas*: los nombres que empiezan por *m*, en especial por *ma*, que en su reduplicación nos da la palabra *mamá*. De hecho, la figura o la imagen de la madre está presente en no pocas obras de este escritor como, por ejemplo, en *Muerte de un caballo* (Premio “Juan March” de Novela Corta en 2010), que bien podría interpretarse como el réquiem a una madre o incluso a “la madre en nosotros”, tal y como es definido el caballo por Cirlot¹⁰ en su diccionario de símbolos a colación de esa imagen siguiendo a Jung¹¹. En otras obras de Barba se halla también una fijación por los temas familiares en sus múltiples constelaciones, en ocasiones marcadas por las ausencias (como en *La hermana de Katia*, novela relativamente breve en la que los personajes masculinos son secundarios y en la que la niña protagonista carece de nombre, como se aprecia en el título). La historia de *Las manos pequeñas* comenzará justamente con motivo de una ausencia, debida al accidente de coche que les cuesta la vida a los padres de la protagonista, que se llamará Marina.

Tras la portada y la dedicatoria, el escritor incluye una cita *a priori* anónima que es extraída de *Una mujer en Berlín* (novela protagonizada por la mujer valiente en la Segunda Guerra Mundial cuya traducción salía en Anagrama, la editorial de cabecera de Andrés Barba, dos años antes de *Las manos pequeñas*; finalmente, acabaría saliendo a la luz el nombre de su autora, la alemana Marta Hillers): “Y cuando la muñeca estuvo tan desfigurada que dejó de parecer un bebé humano, sólo entonces, la niña comenzó a jugar con ella”. Con esa imagen de la muñeca, que aparecerá en otras obras de Barba, se activan más expectativas en relación con otros binomios (aquí funcionales narrativamente, pero también simbólicos en clave freudiana¹²), tales como el ser frente al parecer o el desear, la vida frente al juego o la imaginación, lo humano frente a lo no humano (o incluso lo animal), el amor frente al odio o la violencia.

Además de esa predilección por el personaje infantil o adolescente, se puede destacar la recurrencia en este escritor de la estética y la intertextualidad cinematográficas, e incluso cierta técnica muy “visual” para crear imágenes: por ejemplo, parece enmarcarse un primer plano o

10 CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982 (5.ª edición), pág. 111.

11 No obstante, en otras historias de Barba, especialmente en las de los últimos años (y por motivos personales, como reconoce en su primer poemario *Crónica familiar*, de 2015), ha sido el personaje del padre otro gran protagonista, como en la novela *En presencia de un payaso*, de 2014.

12 FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1978.

un plano de detalle sobre las manos pequeñas que dan título a este relato (o, en ciertos momentos del relato, parecerá producirse un montaje alternado). Asimismo, todo ello se podría conectar con el propio género narrativo escogido, como ya haría Baquero Goyanes¹³, quien ponía en relación el cuento (decimonónico) protagonizado por objetos pequeños así como por niños, estableciendo un parangón entre la brevedad o pequeñez tanto del género narrativo breve como el de ciertas cosas y seres menores. Ese recurso Andrés Barba ha sabido ponerlo al servicio de esta novela corta con motivo de la mano que, aun en su menudencia, simbólicamente “expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio¹⁴”, e incluso como “símbolo de acción diferenciadora (...), como una síntesis, exclusivamente humana, de lo masculino y lo femenino; es pasiva en lo que contiene; activa en lo que tiene. Sirve de arma y utensilio¹⁵”. Pero junto a las manos y los binomios simbólicos anteriormente mencionados, el autor desplegará otros juegos simbólicos, por ejemplo, a raíz del motivo recurrente del agua que, como recuerda Chevalier, es un símbolo relacionado con la maternidad: “En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El *men* (M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz”, pero sabiendo que la vida, al tiempo que llama al amar, conlleva asimismo la muerte¹⁶. Ante la ausencia de madre(s), todas las niñas del relato de Barba optarán por soñar, por imaginar, un goce que también les transmitirán las sensaciones del agua, todo lo cual ya aunaba y explicaba G. Bachelard en *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, donde mencionada también a Rilke, en particular *Las elegías de Duino*. Especialmente útil para entender la oposición entre la protagonista y el grupo de niñas, entre el espacio de fuera y el de dentro, resulta también la explicación de esa dialéctica por parte de Bachelard¹⁷.

Igual que los lectores, el escritor es consciente de las expectativas y reminiscencias evocadas por ciertos objetos así como por historias de niños. De hecho, continuando dentro del paratexto, en los agradecimientos finales de *Las manos pequeñas* el autor nos da una clave para el relato a colación del título¹⁸: hacía una década el escritor Álvaro Pombo le leía a Andrés Barba la obra *Réquiem a un niño* de Rilke (también *Muerte de un caballo* podría leerse como el réquiem a un niño). Además de esa conexión intertextual, Ricardo Senabre¹⁹ lo entronca con la literatura de Henry James, poniendo en cuestión los puentes establecidos con *Los chicos terribles* de Cocteau o con *El señor de las moscas* de W. Golding (los señalados en la contraportada por su brusquedad y lirismo, junto a la cita de Sartre en la que afirmaba tajante que la infancia es “la edad de la violencia”).

En ese lugar de los agradecimientos el autor reconoce también la difícil y medida brevedad del relato que, efectivamente, podría ser catalogado de novela corta o de *nouvelle*, marbete del

13 BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, págs. 489-545.

14 CHEVALIER, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993 (4.ª edición), pág. 682.

15 CHEVALIER, *op. cit.*, pág. 685. Valga también, como ejemplo, ciertos pasajes de *Ahora tocad música de baile* (2004) en los que se le concede un poder a las manos, pues sirven para establecer el parecido y la conexión entre la madre, Inés (que padeció Alzheimer) y la hija, Bárbara, pero también entre ésta y Elena, que trabaja en su casa y con la que mantendrá una extraña relación amorosa.

16 *Ibid.*, pág. 54.

17 BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (4.ª reimp.). *Id.*, *La poética del espacio* (traducción de Ernestina de Champourcin), México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1957], págs. 250-270.

18 Andrés Barba también da claves al final de otras obras, como *En presencia de un payaso*, título homónimo tomado precisamente de una película de Ingmar Bergamn. El de *Las manos pequeñas* se lo debe a Diana Martínez, a quien también le dedicaba otra obra, *Ahora tocad música de baile*, de 2004.

19 SENABRE, Ricardo, “Reseña a *Las manos pequeñas*”, *El Cultural*, 2008.

gusto de Andrés Barba. *Las manos pequeñas* casi alcanza la centena de páginas (con bastante “aire” al contar con unas veintisiete líneas por página), pero no solo la extensión resulta de complicada determinación, en especial a tenor de los derroteros de este género desde el siglo xx. Senabre también hablaba de *nouvelle* en su reseña sobre este relato por su extensión pero también por su condensación, su indeterminación temporal y su simbolismo dosificado, al tiempo que destaca el corte poco habitual entre nosotros de un relato como éste, lo cual también venimos reclamando con este análisis. Para construir este subgénero narrativo, además, resulta rentable el despliegue de contrastes, como el que subrayaba Senabre para las niñas de dentro, que carecen de historias ni anécdotas, frente a la niña de fuera, que posee nombre y vida anterior. Por su parte, Santos Alonso²⁰, quien también hablaba de novela corta a partir de su reseña *Las manos pequeñas*, destacaba otros contrastes o binomios tales como los establecidos entre día/noche o realidad/juego, además del ofrecimiento y manejo de las voces interiores, que bien sabe pulir Barba en éste y otros relatos.

Con esa extensión el relato se estructura en tres partes, de las cuales la primera y la última son más cortas y efectistas, mientras que la segunda es más extensa y narrativa. A su vez, cada sección se encuentra subdividida mediante espacios en blanco, marcando la progresión lineal o cronológica, por lo que en este sentido el relato es más tradicional. Se trata de una trama sencilla pero con sugerentes recodos y sinuosidades, algo también usual en Barba. Tales sinuosidades se ven acentuadas también por la ausencia de concreción espacio-temporal, más allá del escenario principal, reducido al micromundo del internado, si bien podría anclarse en la contemporaneidad, como el resto de relatos de este escritor. El juego con las voces narrativas se realiza mediante una omnisciencia focalizada, de ahí que no se sepa todo, que el hambre por saber y desentrañar nos atrape... como en una película de terror.

3. Leyendo las manos

En el principio fue la palabra, así que la primera parte de *Las manos pequeñas* empieza a bocajarro, de manera efectista, como sabe hacer A. Barba: “Su padre murió en el acto, su madre en el hospital”, frase que a continuación se repetirá en estilo directo pero añadiendo que la madre está en coma. Al repetirla, la protagonista, cuyo nombre sabremos poco después, podrá hacerlo “sin tristeza”, sentimiento recurrente en este y otros relatos del autor, que consigue crear profundos conflictos internos en sus personajes: ésa será la “cantinela” o *leitmotiv* que la protagonista irá repitiendo, verbal y mentalmente, igual que los lectores²¹. Inmediatamente, tras ese íncipit, llega el motivo de la mano, acorde con el título: “Se puede posar la mano sobre cada sinuosidad de esa frase, sobre esa

20 ALONSO, Santos, “Fábula del dolor y del placer”, *Revista de libros*, diciembre de 2016.

21 Como veremos en el relato, las palabras adquirirán un poder o una función, de manera similar a otras obras de A. Barba. Por ejemplo, en el capítulo 12 de *La hermana de Katia*, cuando se produce la muerte de la abuela, la protagonista no cesará de repetir: “Ha muerto”, igual que lo harán los hijos cuando muera la madre en la *nouvelle* titulada “Filiación” dentro de *La recta intención*. Siguiendo con *La hermana de Katia*, en esta obra encontraremos también la referencia a una muñeca (al inicio del monólogo de la abuela en el capítulo 9, cuando recuerda la que le regalaron de pequeña, cuando se despierta su miedo a que se rompa y volverse loca).

frase preñada e incomprensible²²". A continuación, por metonimia, serán unas manos (las de una mujer y las de un hombre, siendo las de éste, junto a una referencia a los médicos, las únicas sobre personajes masculinos) las que le desabrochen el cinturón tras el accidente, y otras las que le palpen en el hospital para comprobar su estado. Aparte de ese motivo que se convertirá en recurrente, no se puede pasar por alto el poder concedido a la palabra, igual que en otras historias de Barba. En esas primeras líneas, se ha producido una suerte de personalización primero y una cosificación después de la palabra, adquiriendo consistencia física, pues la asemeja metafóricamente con un reactor, la ve sinestésicamente por su "estela blanca" y la compara mediante un símil (figura del gusto de este escritor): "era todavía pulida y limpia y superficial como los zapatos negros de los adultos²³". Es así como, además, se establecen los primeros contrastes entre el mundo adulto e infantil, como en una especie de contraste mediante un picado y un contrapicado cinematográficos. Pero la palabra posee otro poder, además del de "afrontamiento", pues la palabra es también rememoración: "Es un retorno extraño a la casa y a los objetos que la componían. Huele²⁴".

Las asociaciones, en la literatura de Barba (como, por antonomasia, en la de Proust), serán activadas mediante palabras, objetos o pensamientos, y así además conoceremos a los personajes, especialmente por las asociaciones con su infancia²⁵. Asociar y recordar, en especial gracias a la repetición de la trágica frase, lleva a la protagonista a rememorar la "escena" del accidente. Tal y como es descrito, aparece ralentizado (como a cámara lenta, medido en segundos) e intensificado por medio de imágenes y sonidos (especialmente, por un sonido violento, hasta el punto de separar el acto y la cosa), seguidos de nada, de silencio²⁶. El silencio será roto por la primera palabra dicha por Marina, "agua" (¿mamá?), y se la darán, aunque en el interior ella se sienta "barro" (en cuanto cara negativa del agua). Sus frases serán cortas y se alternarán con las de los médicos. A tenor de ello, se continúa reconstruyendo el pasado: Marina puede describirlo, pero no puede hacerlo comprensible. Logra ser curada, aunque tiene el brazo dañado y le informan de la muerte de sus padres aunque, contra lo que se espera, no entra en pánico ni llora. Parece que sólo la salva la sensación de estar "en los suburbios de la frase" o hasta la propia "inteligencia imaginativa²⁷". De hecho, termina la primera subparte, tras preguntarle si ha entendido lo que le han dicho de sus padres, como con una alegoría de la infancia:

22 BARBA, Andrés, *Las manos pequeñas*, Barcelona, Anagrama, 2008, pág. 13.

23 *Ibid.*, pág. 19.

24 *Ibid.*, pág.14.

25 "Aunque precisamente en la memoria, análoga a esos momentos que son testigos del pasado, cuya belleza está liberada de un sentimiento útil, vivimos en el tiempo presente. Entonces, lo que la memoria obtiene del mundo inteligible es pura sensibilidad, al revivir sin tener que alterar la máquina". BATAILLE, Georges, "Marcel Proust o la madre profanada", en *La literatura como lujo* (introducción y selección de Jordi Llovet, traducción de Ana Torrent), Madrid, Cátedra, 1993 [1988], págs. 51-62, pág. 62.

26 "La palabra *silencio* revela también el poder que tiene la lengua de negar afirmando –ya que una negación perfecta del lenguaje, un perfecto silencio, es contradictoria con el empleo de una palabra. Igualmente *ausencia* de palabra es una mentira, sólo es una serie de palabras". BATAILLE, Georges, "El surrealismo y Dios", *op. cit.*, págs. 99-102, pág. 99. Este pasaje de Barba puede recordar al de otro relato suyo, en concreto a la escena de la muerte del caballo en el relato con este título, en la que se juega con el sonido, la animalización, el poder de los ojos y la comunicación con el interior humano.

27 *Ibid.*, pág. 19.

Había que decir “sí”, siempre “sí”. Un “sí” que fuera tan superficial y pulido como los zapatos. Número y palabra: “sí”. Silencio y sonido: “sí”. Palabra desprendida del lenguaje, previa al lenguaje, sola, pura, límpida²⁸.

En la segunda sección la protagonista ya reconoce el deber de ser “humana”, de llorar, de reconocer la ausencia. Continúan las alusiones a las palabras y frases, a las manos y a otras cosas pequeñas, como unas tijeras, y entra en juego otra fijación de la literatura de A. Barba, la del poder de la mirada, aunado con el valor del agua: “Marina se adentraba en las miradas como en un baño²⁹”. Entonces la psicóloga le pide que haga unos dibujos de su casa y para (re)convertirla en niña le regala una muñeca: con unos “conmovedores” ojos de plástico (que acabarán rompiéndose para estar siempre despierta) y con tres dedos en cada mano, es una muñeca pequeña, “pasado pequeño, soledad pequeña³⁰”, una muñeca a la que decidirá llamar como ella y que acabará siendo “demasiado real para ser verdadera³¹”. Aunque es pequeña, la niña siente que la muñeca podría hacerse grande; y aunque se le rompan los ojos, Marina se los lamerá porque así vería mejor: “El pasado, el presente, el futuro³²”. Además de la reiteración del adjetivo “pequeño” y el campo léxico-semántico en torno a ello, se activa la reflexión sobre el tiempo, que bien puede recordar la imagen mítica de Jano.

Tras dos meses de convalecencia, la avisan del alta y de su marcha. Entonces ella cree que irá a una isla, una montaña, “un mar” (de nuevo, el agua), “un espacio que ya existía”, que ya había sido imaginado y, por eso, temido (y, de nuevo, la imaginación y el temor)³³. Le informan de que irá a un orfanato, aunque esa palabra “aún no significaba nada”, aunque sea un sitio bonito pero sin padres, aunque después sea descrito como “altivo”. La llevan allí pero ese día no hay niñas, así que conoce primero a la directora, que también lleva zapatos negros y se llama Maribel (otro nombre, el segundo y último, que empieza por “ma” en el relato). Después se pasará a conocer por una descripción el jardín (otro símbolo edénico y exterior) y la casa, en cuya entrada hay un payaso (motivo de la novela de Barba titulada *En presencia de un payaso*) con una pizarra que dice que habrá excursión a la cola de caballo:

Por el jardín sentía Marina una piedad en el estómago, amable, parecida a la cercanía. Una piedad en la que no se podía echar raíces, pero que, sin embargo, se podía amar. Por la casa sentía el miedo de la defensa, como si los dos –ella y el edificio– fueran en realidad dos personas que estuvieran sometidas a un mismo tirano irracional al que debían padecer. Desde la entrada de la verja por la que accedían los vehículos hasta el edificio del orfanato había un pequeño camino pavimentado que habían ido agrietando las plantas y las raíces de los árboles que rodeaban la estatua negra de santa Ana.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, pág. 20.

30 *Ibid.*, pág. 21.

31 *Ibid.*, pág. 23.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.* Además, ahora son los médicos los que parecen muñecas, “titirinescos, marionetas con prisa”.

A primera vista su aspecto era conciliador. Abría los brazos en señal de acogida, unos brazos maternos, finos, y sin embargo negros, como inevitables. Su gesto no se percibía hasta estar muy cerca de ella, y entonces parecía más bien el de una niña, un gesto infantil, negado por todo lo que aquella escultura tenía de anciano y de negro. Una viejita negra e infantil³⁴.

Entonces inteligentemente comienza la segunda parte, dividida en cuatro secciones: la primera y la tercera contrastarán con las otras dos, pues aparece una narradora anónima, que habla en plural y que da voz a todas las del orfanato, posicionándose en contra de “la adulta” y permaneciendo en el anonimato, en contraste con la protagonista, Marina (que pondrá la voz narrativa y la focalización en las partes pares). También esta parte empieza con alusiones a las manos y a los ojos, a las niñas y a un “antes, aún indeterminado, el de la alegría y el juego³⁵, y se sucederán las alusiones al tiempo, en particular a una nueva suspensión, como cuando eran aburridas las clases. Pero entonces la adulta pronuncia otra palabra clave, “miedo³⁶”, lo que, cuando venga Marina, no han de tener las niñas quienes, de manera paralela a la primera parte, también se salvan de todo ello gracias al juego y la imaginación³⁷. Y a pesar de ello, en ellas se produce un efecto, muy propio de la literatura de Barba: su imagen se animaliza, como cuando dice que estaban “domesticadas”. Entonces llega Marina, cuya imagen física es descrita con minuciosidad de arriba abajo, especialmente por su mirada: tenía “ojos de niña oscura” que “se hacían más pequeños al pensar³⁸” y que comunicaban con sus pensamientos y el interior. En un momento dado, afirman que no está pero aparece de repente, que está ausente pero que es omnipresente, que está en silencio pero que todo lo invade o sobrevuela. Esto sucede cuando están en clase, pero cuando salen al jardín todo cambia: ellas engrandecen y Marina empequeñece, ellas son las adultas y ella una niña, lo que hace que el parangón identificativo se establezca con la muñeca (por ejemplo, por las manos), hasta el punto de que ellas llegan a sentir que Marina las mira con esos mismos ojos (que son azules, como los de tantos personajes de Barba). Con todo, tras esa

34 *Ibid.*, pág. 26.

35 “Antes la ciudad era alegre, nosotras éramos alegres. Antes se nos decía haced esto o lo otro, y nosotras lo hacíamos, volvíamos las manos, dibujábamos, reíamos, se nos llamaba ciudad fiel y encantadora. Teníamos los ojos altaneros y las manos firmes. Para todos éramos niñas” (*ibid.*, pág. 31). Al tocar la higuera, la escultura y la puerta, las niñas creen convertirlo respectivamente en castillo, demonio y montaña, “el triángulo en el que se podía jugar” (*ibid.*) Hemos encontrado un eco bíblico, en concreto a *Isaías 1, 21*: “¿Cómo te has convertido en ramera, oh ciudad fiel? Llena estuvo de justicia, en ella habitó la equidad; pero ahora, los homicidas”.

36 “El papel del miedo es fundamental ya que cuanto mayor es más grande es el amor: de esta manera surgen esos terribles trances, en que el fiel entra en éxtasis al imaginarse los dolores de la Cruz”; igual que miedo y emoción van unidas, lo están la angustia en la risa: “Está claro que la salud está en el lado opuesto de una búsqueda igualmente extraña (no sólo la salud mental, sino también la moral)¿?”. BATAILLE, Georges, “Marcel Proust o la madre profanada”, *op. cit.*, pág. 58.

37 “Cuando Marina no había venido aún, al principio, fue la especulación. / No sabíamos amar de otra manera. / Íbamos preparando los lugares, amábamos cuanto nuestra imaginación nos ponía entre los ojos. Algunas de nosotras decían que sería grande, otras que de nuestro tamaño, unas que sería muy guapa, otras que no. Ése fue su primer triunfo; ya no éramos iguales. Nosotras, que habíamos sido domesticadas (...). Había allí manos que no conocíamos de pronto, nos volvimos extrañas. (...) Fue como si, después de un pequeño vacío, todas hubiésemos aprendido mucho y fuera triste ese aprender (...) Ese aprender hería, bajaba como un río desde las escaleras de arriba, donde viven la directora y las adultas” (2008: 33).

38 *Ibid.*, pág. 34 y pág. 35.

descripción de la muñeca (como en contrapicado, igual que en las escenas fílmicas filtradas a través de personajes pequeños), ellas también se identifican con la muñeca, en especial por su inocencia. Así, parece producirse un triángulo mimético para amar a través del objeto³⁹. También tendrán lugar descripciones de costumbres del orfanato, como la del baño: el agua y las manos que las enjabonan les evoca placer. Allí será donde vean (e insisten en este sentido de la vista casi obsesivamente) la cicatriz de Marina⁴⁰. Entonces se cierra de manera circular esta sección, pues al final se explica el paso de la alegría a la tristeza y al miedo (que, se dice, sólo se conoce por comparación; en la diferencia/*différence*, por ejemplo entre los cuerpos, realmente se empieza a ser: “ahora sabíamos que éramos así⁴¹”): termina con el cierre de sus ojos.

En la siguiente sección, así como en la cuarta y última de esta parte, la focalización se produce desde Marina, que pasa de observada a observadora, concretamente por la noche. Ahora será el turno de la descripción de las niñas, de abajo arriba: de sus zapatos, que son iguales, negros, hasta sus caras, que son infantiles, a diferencia del cuerpo, desarrollado, pasando por las manos, con las que se aprieta con fuerza aunque parezcan inmóviles. También serán descritas por la noche, justamente cuando se “animalizan”: “Todas juntas parecían una recua de caballos pequeños y adormilados⁴²”. También dejarán de ser “diurnos” sus olores y sus rostros, parecerán “como un depredador dormido”, con “unos pliegues minúsculos, pequeñísimos, junto a las bocas, como unas agallas casi invisibles, y entonces parecían criaturas submarinas que sólo emergían durante la noche⁴³”. Y todo eso lo vemos de manera agobiante, pues los lectores adoptamos el foco de Marina, que se dedica a observar a las niñas muy de cerca.

Entonces, como en un montaje alternado a través de los recuerdos del accidente, proceloso y agobiante, va introduciendo el primer episodio de las orugas (otros animales pequeños), que aparecen en filas en el jardín y llegan al árbol para subir. Éstas, en cambio, se humanizan al ser comparadas por la cara con la estatua del jardín. Entonces tiene lugar la escena en la que Marina mata a la cuarta, al azar, tras lo cual se paran todas, como si se hubieran comunicado (como en *Muerte de un caballo*): confluye magistralmente el montaje, asimilando el frenado de las orugas con el del accidente de coche, que está siendo recordado por Marina ante otra psicóloga. Pero prosigue describiendo: las orugas empiezan a formar un círculo, como un cortejo fúnebre, en torno a la oruga atravesada, igual que están haciendo las niñas en torno a la protagonista. El símil o hasta alegoría está servida, así como la animalización: “Ahora Marina sentía que estaba rodeada de bocas, que cada niña era una boca y que de ellas salían colmillos. Y que cada colmillo era duro”, hasta que se produce la fusión y la inteligente elipsis: “El círculo se había cerrado; todas estaba allí⁴⁴”. Marina intenta escapar, igual que intenta escapar de las preguntas de las psicólogas, pero las tiene muy cerca, lo que le permite percibir

39 GIRARD, René, *Mentira novelesca y verdad romántica* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 1985.

40 Este motivo podría recordarnos a la novela de Sara Mesa titulada justamente *Cicatriz* (2015), pero también a otra obra suya, *Cuatro por cuatro* (2012), ambientada de manera asfixiante en un *college* en el que tienen lugar extrañas relaciones entre las alumnas y otros personajes. Incluso en *Las manos pequeñas* habrá una alusión a la buena letra de la protagonista, para marcar otro contraste con el resto de alumnas, lo que podríamos relacionar con otro título de S. Mesa, *La mala letra* (2016).

41 Barba, *ibid.*, pág. 38.

42 *Ibid.*, pág. 40.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, pág. 47 y pág. 48.

las pequeñas manchas de su cara, como las de las orugas. Por fin todas se retiran, excepto una niña –anónima, claro– que la ayuda a enterrar a la oruga, a la que espeta su conocida frase sobre la muerte de sus padres, pero la otra no sabe reaccionar. Y vuelven a clase.

En el resto de la parte central del relato se incidirá en los temas y procesos señalados, jugando con la focalización alterna, pero adquirirá especial importancia la relación de la comida, especialmente cuando Marina deje de comer, aspecto que se pone en relación con otro fenómeno activado ahora, la erotización⁴⁵, por ejemplo, con motivo de un nuevo descubrimiento de la niña a través (del símbolo) de la boca. Entonces llega la tercera y última parte, en la que se halla la acción que acaba explotando. No podía no empezar con una visita al zoo, el lugar de la humanización y animalización pero también, para ellas, de la novedad y de la violencia. Todo puede ir como en un zoom de lo pequeño a lo grande, como se hace al inicio, yendo del colmillo a la figura del lobo, salivando. Quedarán como hipnotizadas y acabarán acercándose a Marina, que les propone un juego para la noche. Se acercan a la cama de Marina, que es el zoo, dicen, incluso mejor que el del día. Pero no solo se repite esa oposición, sino también entre frialdad (de las manos de ellas, que llegarán a ser ellas mismas “el frío, lo oscuro”) y calidez (de Marina), entre la dulzura y la violencia o el miedo. Entonces les explicará que ellas son el juego y, por lo tanto, cada día le tocará a una, en concreto, hacer de muñeca, sin poder hablar ni moverse, pudiendo oír y ser besadas. Se irá repitiendo el juego, pero en la siguiente sección se producirá un cambio: dado que la siguen maltratando durante el día, aunque duda, Marina decide seguir el juego, pero con un cuchillo. Pero, en el último subcapítulo, llegará su turno: empezarán a contarle secretos de todo tipo (sacando a flote el triste pasado de cada niña), mientras ella está como ausente, lejos, “algo imposible que sólo sucede en los cuentos y en las películas”. Le pegan y se queja, pero la regla es no hablar, así que el juego se va a la deriva: la maquillan más y mal, justo cuando piensan en la hora de comer, y se ríen, de forma tragicómica, hasta que tiene lugar la violenta y repentina escena final y abierta, con todas rodeándola, inmóvil, pasando la noche, “como si comiéramos”⁴⁶.

Concluyendo

Tras contextualizar el análisis y desentrañar (las expectativas de) *Las manos pequeñas*, podemos confirmar no sólo el valor de la trayectoria constante y sugerente de Andrés Barba del panorama literario español, sino también su labor como autor de novelas cortas y como resucitador de su equivalencia con la *nouvelle* a estas alturas del siglo XXI. Conocedor de la tradición artística, en especial la de las imágenes literarias y las cinematográficas también, logra construir un gran relato sobre un motivo u objeto pequeño, el de las manos, símbolo que pone al servicio no sólo de un género narrativo apto, sino también de un tema como el de la infancia, en este caso en femenino, ofreciendo

45 Bataille también nos hablará de la felicidad, el erotismo y la literatura, de la voluptuosidad como instante de felicidad incomparable. Con todo, el placer también es sucio y condenado, es un juego de seducción, que gusta pero también asusta y que marca el contraste entre la noche y el día. BATAILLE, *op. cit.*, “La felicidad, el erotismo y la literatura”, págs. 115-143.

46 Barba, *op. cit.*, pág. 105 y pág. 108.

una imagen intensa, animalizada, erotizada, violenta, nocturna, que no es sino la otra cara de una infancia desgraciada. Así, se ha de aplaudir la ecuación establecida, enriquecida por tantos otros símbolos y dualidades, que vienen a ofrecer una nueva imagen literaria de las niñas en la que se ha de continuar profundizando.

Bibliografía

- ALONSO, Santos, “Fábula del dolor y del placer”, *Revista de libros* [en línea], diciembre de 2016, disponible en: < <http://www.revistadelibros.com/articulos/las-manos-pequenas-de-andres-barba> > [15.XII.2016]
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan, 1991.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (traducción de Ernestina de Champourcin), México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1957].
- , *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (4.^a reimp.).
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.
- BARBA, Andrés, *Las manos pequeñas*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- BATAILLE, Georges, *La literatura como lujo* (introducción y selección de Jordi Llovet, traducción de Ana Torrent), Madrid, Cátedra, 1993 [1988].
- CAI, Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.
- CHEVALIER, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993 (4.^a edición).
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982 (5.^a edición).
- FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1978.
- GIRARD, René, *Mentira novelesca y verdad romántica* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 1985.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 3.^a época, n.º 1, 1996, págs. 47-66.

- MOURA, Jean-Marc, "L'imagologie littéraire: tendances actuelles", en BESSIÈRE, Jean y PAGEAUX, Daniel-Henri (eds.), *Perspectives comparatistes*, París, Honoré Champion, 1999, págs. 181-192.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española*, Tafalla, Cenlit, 1996, tomo XIII "Posguerra narradores".
- PUJANTE SEGURA, Carmen María, "Notas para una recreación histórico-temática de la novela corta española: a propósito de las escritoras en *La Novela del Sábado* (1953-1955)", *Castilla*, n.º 1, 2010, págs. 38-59.
- , *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*, Madrid, Síntesis, 2014.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris, 1996.
- SENABRE, Ricardo, "Reseña a *Las manos pequeñas*", *El Cultural* [en línea], 2008, disponible en: < <http://www.elcultural.com/revista/letras/Las-manos-pequenas/24130> > [15.XII.2016]
- VIEGNES, Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang, 1989.