



## LA ORALIDAD: CLAVE NARRATIVA Y ESTRUCTURAL DE *EN MITAD DE NINGUNA PARTE* DE JULIO LLAMAZARES\*

Ángeles Encinar

SAINT LOUIS UNIVERSITY. MADRID CAMPUS

Es interesante mencionar que si bien la obra poética y novelesca de Julio Llamazares ha recibido suficiente atención crítica en periódicos, revistas literarias e historias de la literatura, no ha corrido la misma suerte el único volumen de relatos que ha publicado hasta el momento, *En mitad de ninguna parte*, aparecido en 1995, del que no existe apenas ningún estudio. Podría decirse, con cierta dosis de ironía y humor que este conjunto de cuentos, al igual que sucede con sus personajes, está marginalizado dentro de la obra de este extraordinario autor. De todos modos, en el prólogo que hace al volumen, deja claro la peculiar relación que mantiene con este género para el que necesita «el impulso ajeno e incluso la obligación de entregarlo al editor dentro de un plazo. De lo contrario, corro el peligro de no escribirlo o, al revés, de que se me convierta en una novela de más de doscientas páginas».<sup>1</sup> La razón para esta actitud mantenida frente al género procura disiparla con la afirmación de que «Quizá los escritores somos como los corredores: que los hay de velocidad y de fondo y cada uno tiene, sin saberlo, su distancia» (14).

Los siete cuentos que componen la colección fueron publicados en periódicos o revistas especializadas, sin embargo, el mismo autor mantiene que puede encontrarse entre ellos «una unidad que los convierte en un correlato»(14). Sí, es posible constatar una atmósfera común, un clima emocional compartido, unos personajes insólitos, marginales o marginalizados, por decisión propia o ajena, enmarcados por una historia que los singulariza. El escritor, al reunir estas ficciones dispersas, a modo de burbujas, en un sólo volumen y con cierto orden espacial, ha facilitado no sólo profundizar en el estudio de cada una de ellas, sino también encontrar un caudal temático común. Cada cuento aún siendo un episodio aislado y enfocado desde un particular punto de vista, también forma parte de una totalidad, de un propósito más amplio o de una temática general que una única historia no puede trazar completamente.<sup>2</sup> Por eso, se podría califi-

---

\* Una versión más extensa de este artículo, que además abarca otro tema, aparecerá en *Cuadernos de narrativa*, n.º 3, Universidad de Neuchâtel.

<sup>1</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, Madrid: Ollero & Ramos, 1995, pág. 14. Todas las citas al texto pertenecen a la misma edición.

<sup>2</sup> Vid. Robert M. Luscher, «The Short Story Sequence: An Open Book», en Susan Lohafer y Jo

car al conjunto como una «secuencia de cuentos» («short story sequence»), acuñando el término propuesto por Robert M. Luscher para enfatizar la progresiva elaboración de significado que el lector debe realizar.<sup>3</sup> El hecho de que ninguno de los títulos de los cuentos dé nombre a la colección, la breve presentación del escritor que revela ciertas constantes en los relatos, un escenario común que domina las historias, la presencia de un narrador testigo muy cercano a los personajes, imágenes y motivos recurrentes, son, entre otras, señales que permiten atribuir esta denominación de secuencia.<sup>4</sup>

Julio Llamazares nació en Vegamián, un pueblo de León, región a la que pertenecen también varios escritores de renombre a los que como es sabido, se ha intentado agrupar bajo el marbete de «grupo leonés». No se trata aquí de dilucidar lo oportuno o desafortunado de esta denominación, las razones a favor o en contra que, por otro lado, ya se han estudiado, aunque es apropiado resaltar la negación de Llamazares a responder a un cuestionario que se le presentó al respecto, pues no quería dar la impresión de que, efectivamente, existían vínculos literarios entre él y el resto del grupo y por su rechazo a ser encasillado de esta manera.<sup>5</sup> La crítica literaria sí ha manifestado cierta preferencia en el uso de esta noción de grupo, teniendo en cuenta la diferencia generacional entre unos y otros. Germán Gullón señalaba al referirse a Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino algunos rasgos distintivos de su obra: el tratamiento de la realidad y la recreación-captación de ésta en sus narraciones, y los calificaba de «auténticos artistas de la palabra».<sup>6</sup> Santos Alonso unía a estos tres los nombres de Elena Santiago y Julio Llamazares indicando que habían apostado por una recuperación de procedimientos tradicionales.<sup>7</sup> Arcadio López-Casanova puntualizaba algunas características del grupo, entre ellas, «el relieve en el relato de los ámbitos terruñeros o de la ciudad de provincias»... y «la incorporación a la fábula de motivos folclóricos, de elementos de la narrativa popular y oral».<sup>8</sup>

Desde nuestra perspectiva, los rasgos mencionados por estos críticos tienen especial interés pues en cierta forma conducen a delimitar una tendencia muy marcada en el cuento español de las dos últimas décadas: la narratividad, la intención y el deseo de contar historias, la construcción de relatos cuya primacía

---

Ellyn Clarey (eds.), *Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres: Louisiana State University, 1989, pág. 152.

<sup>3</sup> Luscher, pág. 149.

<sup>4</sup> Luscher, págs. 158-59.

<sup>5</sup> En relación a este tema, *vid.* Carlos Javier García, *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid: Júcar, 1995.

<sup>6</sup> Germán Gullón, «Novelistas y novela de hoy en España», *Campus* 10 (invierno-primavera 1987), Universidad de Alicante, págs. 70-78.

<sup>7</sup> Santos Alonso, «La renovación del realismo», *Insula* 572-573 (agosto-septiembre 1994), pág. 12.

<sup>8</sup> Arcadio López-Casanova, «Mito y simbolización en la novela (claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)», *Insula* 572-573 (agosto-septiembre 1994), pág. 15.

recae en la complacencia por el argumento.<sup>9</sup> En este regreso a la tradición de contar sucesos se encuentra un significativo corpus de escritores, entre ellos los de este llamado grupo leonés, Pereira, Aparicio, Díaz, Merino y Llamazares, y otros muy diferentes, por mencionar a los más jóvenes, Pilar Cibreiro, Agustín Cerezales y Manuel Rivas. Esta recreación de viejas historias, presente en numerosos volúmenes, ofrece en algunas ocasiones «una representación ficcional de la mentalidad y prácticas orales de las comunidades en las que se desarrolla la acción de los relatos»<sup>10</sup> y predomina, por tanto, un estilo basado en el modo oral que con frecuencia recurre a la memoria colectiva.

Un elemento de oralidad se ha manifestado asimismo, junto a otros rasgos narrativos con matices muy diversos, en autores muy diferentes a los mencionados y de generaciones mayores, así los insignes cuentistas Alonso Zamora Vicente y Fernando Quiñones, y más recientemente escritores como Antonio Hernández (*El Betis: la marcha verde*, 1987) y Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo*, 1991); pero sin duda esta oralidad constituye una de las claves estructurales de la narrativa breve de Julio Llamazares. El mismo afirmaba, hace ya diez años, la presencia de este componente narrativo en su obra: «Mi biblioteca, ya que todos los escritores hacen referencia a la biblioteca de su infancia, son los cuentos que me contaban de pequeño los viejos, a la luz de la lumbre[...] Y mi tradición es esa, una tradición de narraciones orales y de tradiciones populares. Creo que está muy palpable en lo que escribo[...] Yo he vivido siempre en ciudades, pero mi infancia está en un mundo de narraciones orales, populares».<sup>11</sup>

Las contribuciones realizadas en torno al fenómeno de la oralidad han sido numerosas, diversas –con enfoques históricos, lingüísticos, antropológicos, filosóficos, psicológicos, literarios– y muy sugerentes en los últimos años, baste mencionar los nombres de Jack Goody, Marshall McLuhan, Eric Havelock, Albert Lord y Milman Parry, entre otros. Nuestras reflexiones tomarán como premisa las teorías de Walter Ong, uno de los estudiosos más destacados en este campo, expuestas en su libro *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*.<sup>12</sup>

El término «literatura oral» presenta ciertas dificultades, según Ong, ya que para describir un fenómeno primario se está utilizando un fenómeno secundario subsiguiente. Esta distorsión incapacitadora la ejemplifica con la propuesta de

<sup>9</sup> Vid. Angeles Encinar, «Tendencias en el cuento español reciente», *Lucanor* 13 (diciembre 1995), págs. 103-18.

<sup>10</sup> Vid. a este respecto el interesante artículo de Beatriz Mariscal, «El cuento y la narrativa mexicana tradicional», *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, Sara Poot Herrera (ed.), México: UNAM, 1996, págs. 96-97.

<sup>11</sup> Vid. José María Marco, «Julio Llamazares, sin trampas», *Quimera* 80 (1988), pág. 25.

<sup>12</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York & London: Methuen, 1982. La bibliografía es una excelente fuente de datos. Todas las referencias pertenecen a esta edición. Aunque he preferido utilizar la versión inglesa, con mis propias traducciones, existe una edición española, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

descripción de un caballo a unos lectores sofisticados como si se tratara de un automóvil sin ruedas (en vez de ruedas, cascós; en lugar de luces o espejos retrovisores, ojos; en vez de carrocería, pelo...), el resultado final será un concepto muy extraño. Se le describe por lo que no es, más que por lo que es. Por eso, propone el vocablo «epos», su equivalente español voz, para referirse a todo el arte oral. Aparte de estas disgresiones terminológicas, la importancia radica en su afirmación de que la conciencia humana no puede desarrollar sus máximos potenciales sin la escritura y, en este sentido, la oralidad necesita y está destinada a producir escritura (12-15).

En consonancia con las teorías de Ong, es posible enumerar una serie de características relacionadas con el pensamiento y la expresión oral: 1) Es aditiva en lugar de subordinativa, ya que posee un contexto existencial que subyace en el discurso; 2) Es agregativa en vez de analítica, rasgo estrechamente vinculado a la puesta en funcionamiento de la memoria (soldado valiente, bella princesa); 3) La redundancia o copiosidad, en el discurso oral no se puede volver atrás ya que la expresión oral se desvanece; 4) Conservadora, en el sentido de que inhibe la experimentación intelectual, esto no quiere decir la carencia de originalidad; 5) Próxima a la vida humana, con referencia al mundo humano, asimilando lo extraño a lo más inmediato; 6) Un tono agonista (luchador), la oralidad sitúa al conocimiento dentro de un contexto de esfuerzo; 7) Con empatía más que distanciado objetivamente, por el contrario la escritura proporciona las condiciones para la objetividad; 8) Homeostática, es decir, mantiene un equilibrio al deshacerse de los recuerdos que no tienen relevancia en el presente; 9) Situacional en vez de abstracta, las culturas orales prefieren usar los conceptos dentro de un marco operativo que permanece próximo a la vida humana (37-51).

Las características referidas están imbricadas y se pueden rastrear en la secuencia de relatos de Julio Llamazares. La oralidad identificada en el volumen, como veremos en varias narraciones, correspondería a la categoría denominada mixta, «donde escritura y oralidad coexisten y mutuamente se influyen». <sup>13</sup> «Un cadáver de pavo en la nevera» es el título del primer cuento. La anécdota se centra en la desaveniencia entre el matrimonio protagonista que llega hasta el extremo de que el marido, en un acto de afirmación y venganza, termina por suicidarse colgándose de la lámpara, junto con el pavo que su mujer había destinado, como tradicionalmente venía haciendo, para celebrar la comida navideña. Al igual que en el resto de los relatos, una frase inicial muy breve se constituye en núcleo narrativo: «La nochebuena de 1971, los señores volvieron a reñir» (19). A partir de esta brevísima apertura, el narrador en primera persona, un yo testigo que durante cinco años formó parte del servicio de la casa, hará una presentación de los protagonistas e irá evocando el desarrollo de los sucesos de aquella nochebuena inaudita. Desde el inicio, la narración oral se impone en

<sup>13</sup> Luis Díaz, «Concepto de la literatura popular y conceptos conexos», *Anthropos* 166-167 (mayo-agosto 1995), pág. 21.

el relato, no sólo por la conciencia continua que el narrador posee de su función de transmisor, así las numerosas expresiones del tipo «como decía», «muchos años después tuve la oportunidad», «cuando yo lo conocí», «recuerdo», «Aún hoy me resulta» que siembran el discurso, sino también porque éste se convierte a su vez en narratario de la historia que el camarero del hotel cubano rememora:

Lo que escuché a continuación me dejó helado. Acodado en la barra frente a un *daiquiri*, mientras en el piano un negro interpretaba una tras otra, con aprendida y melancólica indolencia, todas las habaneras que el señor solía oír en su despacho, conocí sus aventuras más secretas (su participación en negocios turbios, su estancia en la prisión del Malecón, sus enriquecimientos y ruinas sucesivas) y las huellas de su paso por La Habana:

—Si las habitaciones de este hotel hablaran - concluyó el camarero su relato-, más de uno habría cogido el barco para buscar a Gusendo en el último rincón de España (20-21).

En sí mismo, el protagonista del cuento forma parte de una tradición oral que durante años ha recreado la leyenda del indiano en sus más diversas manifestaciones y que autores recientes, especialmente de las regiones gallega y leonesa, han recuperado en sus relatos. Por citar algunos ejemplos, varios títulos del volumen *El cinturón traído de Cuba* de Pilar Cibreiro, «El inmenso camposanto de la Habana», incluido en *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas o «El edén criollo» de José María Merino.<sup>14</sup> Pero volvamos a Llamazares, la estructura y estilo de la narración están constantemente subordinados a la oralidad que el texto transmite. El ritmo, las continuas repeticiones, las aliteraciones, los epítetos, las adiciones y las agregaciones marcadas en el discurso remiten una y otra vez al modo oral, como puede observarse en el siguiente fragmento: «Aún hoy me resulta imposible imaginar a la señora enamorada. A aquella vieja déspota, a aquella caprichosa e histérica beata que se pasaba los días controlando las cuentas y repartiendo órdenes entre los empleados de la casa, uno puede imaginarla de todas las maneras, menos enamorada» (22). Si se hace un análisis detallado, es posible observar el paralelismo reiterativo del comienzo y final del fragmento: imposible imaginar a la señora enamorada / uno puede imaginarla de todas las maneras menos enamorada. Por otro lado, la descripción de la mujer se vale del modelo anafórico y de la agregación, a la repetición de «a aquella», se suman los adjetivos que acompañan al sustantivo, no sólo es vieja sino «vieja déspota» y no sólo es beata sino «caprichosa e histérica beata».

Junto a estos recursos estilísticos, el «efecto de oralidad» se consigue con la utilización de una variedad de «elementos auditivos»,<sup>15</sup> en el caso de este relato, la inclusión del estribillo del «frenético bayón» que Don Gusendo canta durante

<sup>14</sup> Pilar Cibreiro, *El cinturón traído de Cuba*, Madrid: Alfaguara, 1985; José María Merino, *El viajero perdido*, Madrid: Alfaguara, 1989; Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid: Alfaguara, 1996.

<sup>15</sup> Mariscal, pág. 97.

su borrachera con el pavo y en la cena familiar, además de las frecuentes referencias a «actos del habla», los sucesivos decir, preguntar y escuchar que invaden el texto. En el final sorprendente del cuento se reitera el «efecto de oralidad» a través de la repetición. Una rítmica y paralela acumulación de la conjunción «cuando» que enfatiza el carácter situacional de las escenas y las impregna de un marcado matiz humorístico:

[...] cuando estaban descolgando a su marido (que se había puesto para la ocasión la pajarita y los botines blancos) [...] Cuando volvió, traía la corona al cuello[...] Cuando ya estaba en el aire. Pero cuando la señora se derrumbó, cuando definitivamente se vino abajo y abandonó precipitadamente el salón, gritando que no sólo no pensaba ir al entierro, sino que, si por ella fuera, el señor seguiría colgado de la lámpara, fue cuando Gelen, la cocinera, irrumpió de repente en el velatorio (con un cuchillo en la mano) y, con su habitual discreción, le preguntó en voz alta:

–Señora, ¿voy preparando ya el cadáver del pavo? (31).

Un cuento muy diferente, el único del volumen cuyo escenario no está situado en la región astur-leonesa es el titulado «El padre». Svappavaara, un pequeño pueblo sueco situado cerca del Círculo Polar Ártico es el espacio narrativo en el que se sitúa la historia de la pequeña Kerstin y su familia. En este relato, la oralidad se impone de un modo natural mediante la técnica del microcuento, del cuento dentro del cuento, cuyo significado se integra plenamente en la narración principal y tiene resonancia en el desenlace argumental. La historia de *Oso negro* que el abuelo contaba a Kerstin, sentada en sus rodillas, en numerosas ocasiones durante su infancia, es la que se narra en el comienzo del relato y la que el lector también escucha. El proceso de transmisión oral en el que el receptor se apropia del texto y lo almacena en su memoria es el que se presenta en esta ficción. Kerstin es la depositaria de este relato interno y quien corregirá cualquier desviación del abuelo que no se atenga a la versión primitiva. La tradición milenaria de «contar cuentos» se recoge en el texto, pero además el cuento intradieгético funciona a modo de principio estructurador de la cosmovisión infantil, de la vida de la niña, y desarrolla «una función integradora decisiva en su proceso vital» como Mircea Eliade parece sugerir con la afirmación de que «el cuento recoge y prolonga la iniciación en el nivel de lo imaginario».<sup>16</sup> La imagen que Kerstin formará de su padre, de quien prácticamente desconocía su existencia, será similar a la de la protagonista heroica del relato del abuelo y cuando la figura del padre se desvanezca ante su segundo abandono, no dudará en ajustar su cosmovisión y permutar las cualidades positivas de su heroína a la representación materna, como se evidencia en la conclusión: «El padre ya tenía otra familia y vivía con ella en otra ciudad. Ni siquiera estaba esperándolos cuando

<sup>16</sup> Vid. Julieta Campos, «La opción de narrar (el cuento oral)», en Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami: Universal, 1989, págs. 246-247.

llegaron a la estación de Estocolmo, todos juntos, asustados, agarrados de la mano de su madre, que iba, como *Oso Negro*, con toda la casa a cuestas, como en la historia que el abuelo le contara tantas veces, allá en su casa de Svappavaara, cuando Kerstin era niña y aún no sabía que tenía un padre» (123).

Aunque los espacios narrativos sean muy distintos, no tanto los escenarios de fondo en que hace acto de presencia la profesión minera, «El padre» y «No se mueve ni una hoja» poseen varios rasgos en común. El padre es también personaje del último relato en el que el narrador en primera persona, su hijo, referirá la estrecha y singular relación de aquél con Teófilo, viejo habitante del pueblo de sus veraneos.

«Mi padre y Teófilo están sentados debajo del corredor. Llevan así una hora, mirando los árboles y las estrellas, sin cruzar una sola palabra» (127). Este párrafo inicial contiene el germen narrativo: el reconocimiento por parte del joven de la amistad entre los dos hombres, a pesar de que no medie entre ellos comunicación verbal alguna, la frase que titula el cuento («no se mueve ni una hoja») parece ser una de las pocas que se suelen intercambiar. La soledad y la muerte, núcleos temáticos recurrentes en la obra de Llamazares, reverberan en el relato. Los dos hombres a quienes el paisaje común del valle del Sabero les dió motivo de unión, se han visto afectados por la muerte de sus respectivas esposas e invadidos de una profunda soledad, aunque cada uno la afronte de modo distinto. Si bien la ausencia de comunicación verbal caracteriza su amistad, este aislamiento individual contrasta con la expresión oral del narrador muy presente a lo largo de toda la historia, hasta el extremo de que es posible afirmar que el acto de hablar conquista el espacio narrativo. La voz de Teófilo se oye con constancia en el relato («Como dice Teófilo, nos confesó, me contó, me dijo un día, dice a mi padre») y esta voz es asimilada y entretejida con frecuencia en el discurso del yo narrador que recodifica el mensaje y se erige en transmisor de la mentalidad y el sentimiento del viejo:

Así que un día se sentaron y lo hablaron. Ya vamos siendo mayores, le dijo Teófilo mientras merendaban, los dos estamos solos y podemos hacernos compañía, y además, así, no incordiamos a nadie. Aurelia no dijo nada, pero tampoco hizo falta. Al día siguiente, fueron a hablar con el cura y a las pocas semanas se casaron. Fue todo tan sencillo como eso, como un trato (128-129).

En «La novela incorrupta» el universo creativo de lo oral y lo escrito coexisten y se funden con un marcado tono de humor y parodia. El yo testigo narra la historia de su buen amigo Toño Llamas, poeta exiguamente reconocido por la crítica, que decide pasarse a la prosa para relatar el sorprendente hallazgo del cadáver incorrupto de su bisabuela.

La narración colectiva ocupa un lugar preferente en el relato que incorpora las diferentes opiniones de la gente del pueblo y de los numerosos periodistas interesados en el suceso:

Había quien decía que la causa del fenómeno podía estar en la composición de la tierra, arcillosa y muy permeable, y quien, por el contrario, opinaba que en la

vegetación. Unos decían que la ventilación de aquel cementerio, de altas tapias de piedra y encajonado entre dos montículos, no era la más adecuada y otros, por contra, achacaban al frío de aquellas tierras el misterioso fenómeno de conservación (61).

Las voces de familiares y vecinos se dejan escuchar y finalmente la tesis de santidad de la fallecida parece imponerse en el ámbito popular. Todos estos datos despiertan el interés del poeta que no duda en erigirse en «portador» de la historia familiar y colectiva vivida y transformarla en novela. Según el narrador, la interpretación de la santidad en la ficción entroncaría con las numerosas biografías de santos, sujetos literarios de tantos famosos poemas épico-religiosos. La referencia jocosa a un motivo proveniente de la literatura oral,<sup>17</sup> así como el papel de «transmisor» que el autor de la novela se atribuye remiten, con ironía y desenfado, al tema de la oralidad, como se admite al situar a la obra «a caballo entre la tradición oral y el realismo mágico, muy lejos de los intereses de las editoriales» (68), razón que, junto a la extrema fidelidad a los hechos reales mantenida en el texto, le fuerza al escritor a postergar su publicación. La conclusión narrativa, imbuida de humor, refiere, nuevamente, a la voz colectiva que ha perseverado a lo largo del cuento.

Al hablar de los personajes típicos en una cultura de tradición oral, Walter Ong los calificaba como «heavy» (con peso, destacados) y subrayaba la necesidad de que sus actos fueran grandiosos, notables y generalmente públicos. Se trata de figuras insólitas o extrañas que lo son, según Ong, no por razones románticas o didácticas sino para poder organizar la experiencia de una forma memorable (70). Sin duda los protagonistas de los relatos acabados de mencionar y sus acciones se ajustan a esta categoría de memorable señalada, como también lo hace Tacho Getino quien protagoniza el cuento titulado «Nocturnidad». Es el narrador en primera persona quien alerta al lector en el principio del relato sobre la inconcebible condena de la que su amigo ha sido víctima. Se le acusa, indirectamente, de un delito de nocturnidad, es decir, de una persistente costumbre de trasnochar y enlazar la noche con el día. El proceso comenzó con una denuncia presentada por una cliente de su bar, hecho que durante más de un mes le obliga a acudir a citaciones en la comisaría, en horas desacostumbradas para él (de 9 a 11 de la mañana) para repetir una y otra vez el desarrollo de los hechos. A través de este deambular por los despachos policiales se manifiesta y enfatiza la esfera del lenguaje hablado:

En un sórdido despacho, un secretario miope volvió a leerle entera la denuncia (la misma exactamente que la de la comisaría) y le tomó de nuevo declaración. Desmayado, con las piernas flaqueándole y sin saber muy bien qué tenía que decir, durante más de veinte minutos Tacho volvió a contar su versión de los

<sup>17</sup> En relación a este tema, vid. el artículo de Perla Petrich, «Oralidad, creación literaria e identidad», en Saúl Yurkievich (ed.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid: Alhambra, 1986, págs. 155-61.



hechos, de pie frente a la mesa, temiendo que se iba a quedar dormido antes de terminar su declaración (82).

A lo largo de estas reflexiones hemos subrayado la profunda condición oral, técnica y temática, de esta secuencia de relatos, donde la comunicación, repetición y persistencia de tipo verbal ha tenido un lugar privilegiado. Además, hemos podido observar la peculiar situación social, circunstancial o permanente, de los seres que la protagonizan, personajes invadidos por una soledad que el tiempo, la muerte o el olvido se han encargado de perpetuar. Siendo Llamazares un autor cuya relación con el cuento ha sido esporádica y no vocacional, como ha manifestado con claridad, es interesante ratificar que sus ficciones guardan absoluta fidelidad a las características definitorias del género. El mantenimiento de las leyes del relato oral así como la naturaleza mixta, serio-cómica,<sup>18</sup> expuesta en estas narraciones son rasgos canónicos del género que demuestran el interés, nivel de exigencia y dominio del escritor al situarse en este paradigma narrativo. «Soy un aprendiz de la manera de narrar de los viejos narradores que todavía existen en España»,<sup>19</sup> decía hace ya algún tiempo Julio Llamazares. Hay que afirmar que ha aprendido con creces el oficio. Estos relatos devuelven al lector el placer de la lectura, la ilusión de creer que escucha historias y conoce a personajes singulares que se encuentran en mitad de ninguna parte.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Alonso, Santos, «La renovación del realismo», *Insula* 572-573 (agosto-septiembre 1994), págs. 12-14.
- Beltrán Almería, Luis, «El cuento como género literario», en Peter Fröhlichen y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, págs. 15-31.
- Campos, Julieta, «La opción de narrar (el cuento oral)», en Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría científica del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami: Universal, 1989, págs. 242-50.
- Díaz, Luis, «Concepto de la literatura popular y conceptos conexos», *Anthropos*, 166-167 (mayo-agosto 1995), págs. 17-21.
- Encinar, Ángeles, «Tendencias en el cuento español reciente», *Lucanor*, 13 (diciembre 1995), págs. 103-18.
- García, Carlos Javier. *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid: Júcar, 1995.
- Gullón, Germán. «Novelistas y novela de hoy en España», *Campus*, 10 (invierno-primavera 1987), Universidad de Alicante, págs. 70-78.
- López-Casanova, Arcadio, «Mito y simbolización en la novela (claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)», *Insula* 572-573 (agosto-septiembre 1994), págs. 15-19.
- Luscher, Robert M., «The Short Story Sequence: An Open Book», en Susan Lohafer y Jo

<sup>18</sup> A este respecto, *vid.* Luis Beltrán Almería, «El cuento como género literario», en Peter Fröhlichen y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, págs. 29-30.

<sup>19</sup> *Vid.* Marco, pág. 28.

- Ellyn Clarey (eds.), *Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres: Louisiana State University, 1989, págs. 148-67.
- Llamazares Julio, *En mitad de ninguna parte*, Madrid: Ollero & Ramos, 1995.
- Marco, José María, «Julio Llamazares, sin trampas», *Quimera* 80 (1988), págs. 22-29.
- Mariscal, Beatriz, «El cuento y la narrativa mexicana tradicional», en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México: UNAM, 1996, págs. 85-98.
- O'Connor, Frank., *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, New York: Harper & Row, 1985.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York & London: Methuen, 1982.
- Petrich, Perla, «Oralidad, creación literaria e identidad», en Saúl Yurkievich (ed.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid: Alhambra, 1986, págs. 155-61.
- Roffe, Reina, «La provisional y trasterrada historia de la narrativa argentina. Homenaje a Daniel Moyano», *Anthropos* 150, págs. 86-88.
- Saraiva, Arnaldo, «La literatura marginal», *Anthropos* 166-167 (mayo-agosto 1995), págs. 21-24.