

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. VIII, Nº 2

Verano 2020

Este número de *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* se ha publicado con retraso debido a la situación de emergencia sanitaria provocada por la pandemia del COVID-19.



Universidad
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFA DE REDACCIÓN Y COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid)

REDACCIÓN

Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá) y Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona)

SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (University of Miami), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid), Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com
<http://www.pasavento.com>

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolo

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

MONOGRÁFICO: EL SIGLO DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

Coord. Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar

- Introducción. Juan Eduardo Zúñiga, narrador rebelde
Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar 315
- Inútiles totales*, una novela corta de Zúñiga
Ana L. Baquero Escudero 319
- El Madrid invisible de Zúñiga: un trayecto
Israel Prados 333
- El urbicidio y la memoria en los cuentos "Noviembre, la madre, 1936" y "Nubes de polvo y humo" de Juan Eduardo Zúñiga
Anthony Pasero-O'Malley 359
- Análisis *de y desde* la mirada en *Largo noviembre de Madrid* y en otros cuentos de Juan Eduardo Zúñiga
Elena Vega-Sampayo y José Dávila-Montes 371
- El simbolismo del misterio. Nueva lectura de *Misterios de las noches y los días* de Juan Eduardo Zúñiga
Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar 395

La narrativa breve de Juan Eduardo Zúñiga y Antonio Pereira: una lectura comparativa <i>Raquel de la Varga Llamazares</i>	411
--	-----

MIRADAS DE AUTOR

Voces errantes <i>Pablo Andrés Escapa</i>	435
--	-----

El "ciclo eslavo" de Juan Eduardo Zúñiga (con una nota sobre Felipe Trigo) <i>Danilo Manera</i>	443
--	-----

MISCELÁNEA

Palabra, silencio y creación en <i>Va Verdad</i> de Antonio Méndez Rubio <i>Edmon Girbal González</i>	451
--	-----

Repensar al autor en la literatura contemporánea <i>Julia E. Negrete Sandoval</i>	463
--	-----

La estirpe de Calibán <i>Genara Pulido Tirado</i>	481
--	-----

"Por mí y por los demás": resistencia, comunidades y comunismo en <i>Episodios de una guerra interminable</i> de Almudena Grandes <i>Aránzazu Calderón Puerta</i>	499
--	-----

RESEÑAS

Ana Gallego Cuiñas: <i>Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial</i> <i>Lucía Lizarbe</i>	517
--	-----

Luna Miguel: <i>El coloquio de las perras</i> <i>Javier Sánchez Zapatero</i>	521
---	-----

Juan Carlos Abril y Luis García Montero (eds.): <i>Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI</i> <i>Antonio Moreno Ayora</i>	525
---	-----

Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.): <i>¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría</i> <i>Gema Baños Palacios</i>	529
--	-----

- Juan José Lanz Rivera y Natalia Vara Ferrero (eds.): *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea*
Pablo Merchán Sáenz 535
- Daniel Aguirre Oteiza: *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*
Michael Ugarte 541
- Cristina Ortiz Ceberio y María Pilar Rodríguez: *Ellas cuentan: representaciones artísticas de la violencia en el País Vasco desde la perspectiva de género*
María Marcos Ramos 547

MONOGRÁFICO

MONOGRÁFICO: EL SIGLO DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

Coord. Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar

INTRODUCCIÓN. JUAN EDUARDO ZÚÑIGA,
NARRADOR REBELDE

INTRODUCTION. JUAN EDUARDO ZÚÑIGA, THE REBELLIOUS NARRATOR

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza
lbeltran@unizar.es

ÁNGELES ENCINAR
Saint Louis University, Madrid Campus
angeles.encinar@slu.edu

Con poco más de ciento un años nos abandonó Juan Eduardo Zúñiga. En 2019 celebramos su centenario y su extraordinario legado artístico, con este monográfico de *Pasavento* continuamos el homenaje. Desde niño sintió atracción por las lenguas, al descubrir, en un libro de su padre, una lámina sobre los colosos de Memnón y la leyenda de que hablaban en un idioma desconocido. Esta afición no hizo más que crecer con los años hasta convertirse en un gran especialista en lenguas eslavas. Se interesó primero por la literatura rusa, después por la rumana y la búlgara, y años más tarde por la portuguesa. Tradujo al poeta y pensador Antero de Quental por lo que obtuvo, en 1987, el Premio Nacional de Traducción. La literatura ha sido su principal dedicación: la redacción de su obra, ediciones y prólogos a las de autores admirados –Larra, Chéjov, Yávorov, Pautovski, Turguéniev–, artículos y reseñas. Hablar de la literatura como vida define al hombre y al escritor.

Zúñiga es conocido, sobre todo, por su narrativa breve. “Escribo cuentos porque, en principio, es la medida de mi respiración” (2003: 40), afirmaba en una entrevista con Manuel Longares. Sin embargo, sus dos primeros libros fueron novelas: *Inútiles totales* de 1951 y *El coral y las aguas* de 1962, recuperadas por Cátedra (2019). Con la última obtuvo el premio de novela breve de la revista *Acento Cultural* en 1959. Cuando se publicó en Seix Barral, fue ignorada por la crítica, por colegas y amigos. Esta reacción solo se explica por la obsesión con el realismo social de sus coetáneos. La amistad entre ellos no suponía una afinidad literaria. *El coral y las aguas* iba “contra corriente”. Su realismo metafórico y su lenguaje simbólico resultaban difícil de entender y la localización en la Grecia clásica reforzaba la sensación de extrañamiento.

En aquellos años de incompreensión, el autor se refugió en otra de sus pasiones: la literatura rusa. *Los imposibles afectos de Iván Turguéniev* (1977) y *El anillo de Pushkin* (1983) son dos libros de ensayos sobre escritores predilectos. Temas y motivos de sus obras los recrea con su particular mirada. La frase popular rusa, "El alma ajena es un bosque sombrío", considerada por Zúñiga lema de Turguéniev, planea asimismo en la escritura del madrileño.

Juan Eduardo Zúñiga es maestro del cuento, su magisterio es indiscutible. Así se reconoció al aparecer *Largo noviembre de Madrid* en 1980. A este se sumó *La tierra será un paraíso* (1989) y *Capital de la gloria* (2003), que se reunieron en 2011 con el título *La trilogía de la Guerra Civil*. "Estos relatos, afirmaba el autor en la presentación (2-XII-2011), presentan una evidente unidad y casi podría aventurar que forman una larga crónica de los tres años que duró la historia dolorosa del cerco de Madrid". El conjunto forma el ciclo de la destrucción de la tierra natal. Con ellos se le conoce en su faceta de escritor de la guerra, vista desde el bando de los perdedores. Sobresale la ceremonia de la destrucción, pero se aprecia también la dimensión regeneradora.

"Una ciudad es, por excelencia, nutritiva sustancia literaria" (2010: 24), admitía Zúñiga. Madrid lo sigue siendo para él en *Flores de plomo*, ciclo de cuentos en torno a Larra, a quien considera una figura "paradigmática por la modernidad de su pensamiento y su audacia crítica" (2003: 40). Se identifica con él por su visión de la realidad española. Hay en *Flores de plomo* un aspecto auto-reflexivo y un trasfondo de anhelo de salvación frente al mundo contemporáneo.

La obra de Zúñiga ha sido innovadora, lo ratifica *Misterios de las noches y los días*. El conjunto de cuarenta relatos muy breves se sumerge en el género fantástico. Lo real se trasgreda por la presencia de lo ilógico, mágico o insólito y se muestra un mundo turbador e inextricable para reflexionar sobre la realidad y la condición humana. Destacan el estilo poético y la complicidad buscada en el lector para desvelar mensajes secretos. En el año 2010 se publicó *Brillan monedas oxidadas*, una colección de cuentos que realza las características narrativas del autor: el tratamiento de escenarios, la construcción de atmósferas, el dominio de los espacios, la conformación de personajes y la sugerencia.

Por último, *Fábulas irónicas*, de 2018, representa un esfuerzo de casi medio siglo de escritura. En todas las ficciones se impone una indagación estética en la historia desde una dimensión grotesca que combina la tiranía y la rebeldía, la crueldad y la risa. *Recuerdos de vida* (2019) reúne fragmentos de memorias con la intensidad y la emoción características de toda su prosa.

Este monográfico recoge ocho ensayos, seis de investigadores (Ana L. Baquero Escudero, Israel Prados, Anthony Pasero-O'Malley, Elena Vega-Sampayo, Raquel de la Varga Llamazares y los dos coordinadores del dossier) y dos de escritores (Danilo Manera, autor y traductor de Zúñiga al italiano, y el narrador Pablo Andrés Escapa, Premio de la Crítica de Castilla y León 2020).

Ana Luisa Baquero Escudero enfoca en su ensayo la primera novela corta de Zúñiga, *Inútiles totales*, desde una doble perspectiva: la elección genérica y su consideración de germen de toda su poética. Establece que la novela corta ofrece al escritor la posibilidad de ahondar en la trama y de un mayor desarrollo

de los personajes que en los cuentos. De hecho, Baquero Escudero subraya que esta obra ilustra las existencias de unas marcas características del género (Garrido, Leibowitz). Por otro lado, resalta la presencia del motivo de los dos amigos enamorados de la misma mujer, perteneciente a la tradición literaria, aunque su fuente más próxima sea la literatura de Turguénev en el caso de Zúñiga, motivo que se subsume bajo el tema indicado en el propio título, el hombre inútil.

Israel Prados, autor de la edición crítica de la trilogía de la Guerra Civil, propone una investigación a propósito del espacio literario, el Madrid real y simbólico de Juan Eduardo Zúñiga. Para Prados la ciudad de Madrid (tanto su riqueza referencial como la emblemática) es protagonista de la trilogía de la Guerra no solo desde un punto de vista temático, sino también simbólico, estructural, crítico y genérico. Partiendo del estudio del tiempo en el espacio, Prados defiende la ordenación de la trilogía en sentido espacial –es decir, en el orden cronológico de publicación y no en el orden cronológico histórico en el que ha aparecido la edición más reciente, la de Galaxia Gutenberg–.

El concepto de "Urbicide", acuñado por Martin Coward en 2009 para referirse a la noción de la destrucción total de la ciudad como lugar compuesto por múltiples vivencias singulares y personales, le sirve a Anthony Pasero-O'Malley para una nueva aproximación a los cuentos "Noviembre, la madre, 1936" y "Nubes de polvo y humo", del volumen *Largo noviembre de Madrid*. Mediante los protagonistas de ambos relatos se incide en temas centrales de toda la colección. Asimismo, el pensamiento de Michel de Certeau con relación a los espacios ("there is no place that is not haunted by many different spirits hidden") y la idea de "hantologie", de Jacques Derrida, permiten a Pasero reconocer en los lugares de estos cuentos una atmósfera fantasmal y así dotar de forma y dimensión a los respectivos espacios a través de los recuerdos.

Elena Vega-Sampayo y José Dávila-Montes recurren al análisis crítico de la cuentística de Zúñiga a partir de varios estratos correspondientes a lo escópico. Se centran en los relatos de *Largo noviembre de Madrid* para exponer una semántica de la mirada/visión. El resultado viene a concluir que la técnica cuentístico-fotográfica de Zúñiga no se limita a dejar a la vista del lector una foto fija, sino que le obliga a mirar fugazmente por el objetivo de una "cámara" que no es la del narrador. Por el contrario, es la de sus personajes: estos prestan la mirada al lector, y el narrador se diluye como gestor de la transacción.

Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar abordan una de las obras menos estudiadas de Zúñiga, *Misterios de las noches y los días*. La estética del hermetismo grotesco domina estos misterios en sus dos direcciones: la romántica y la realista, en su doble dimensión, fantástica y satírica. El presente análisis enfoca estas ficciones bajo este prisma y se detiene en la evolución de algunos cuentos sobresalientes. En estas fabulas la unilateralidad del hermetismo pre-moderno se transforma en un pensamiento y una estética que permite una pluralidad de puntos de vista.

Raquel de la Varga Llamazares realiza un estudio comparativo de la obra de Juan Eduardo Zúñiga y de Antonio Pereira, escritores pertenecientes a la Generación del Medio Siglo, por fecha de nacimiento, pero juzgados de extempo-

ráneos por su alejamiento de las premisas del realismo social de su tiempo; en el caso del primero, se debió a su afición al simbolismo, en el del segundo, por su humanismo y el denostado marbete de autor costumbrista adjudicado. Temas sobresalientes en algunos volúmenes –*El ingeniero Balboa y otras historias civiles* y *La trilogía de la Guerra Civil*–, la utilización del género de “ciclos de cuentos”, con la posibilidad de realizar una profunda lectura identitaria de algunas colecciones, y, por otro lado, la importancia de los espacios narrativos, son puntales de esta comparación.

En el apartado, “Miradas de autor”, Pablo Andrés Escapa, desde una lectura minuciosa y emotiva, subraya su experiencia al conocer la obra de Zúñiga en el año 2003, el mismo de la publicación de su primer libro de cuentos. Considera al autor un maestro fidedigno y subraya su oficio de fabulador bajo el que subsiste un compromiso moral que dota de sentido a toda su escritura. El párrafo inicial del primer cuento de *Largo noviembre de Madrid* le produjo una conmoción inolvidable. También reconoce en todos los escritores, principiantes y experimentados, una herencia literaria. En Zúñiga, palpita “el latido” de los autores rusos tan queridos por él. El arte narrativo del madrileño convierte a sus libros en un “heraldo de rebeldía y de esperanza”, a su juicio.

Danilo Manera, que además de escritor y profesor es traductor del español y del búlgaro al italiano, se fija precisamente en el ciclo eslavo de la obra de Zúñiga. Este ciclo expresa el ensimismamiento del autor, que escapa a un lejano mundo libre, fascinante y distinto de la realidad de la España franquista. Ese ciclo está formado por trabajos como la introducción a los cuentos completos de Antón Chéjov (1962), las traducciones de Vazov, Yóvkov, Yávorov y Paustovskii, el estudio bio-literario *Los imposibles afectos de Iván Turguéniev* (1977) que luego se revisará en *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev* (1996), y los hitos más importantes del “ciclo eslavo”: *El anillo de Pushkin. Lectura romántica de escritores y paisajes rusos* (1983).

Juan Eduardo Zúñiga es un escritor fundamental en la literatura española de los siglos xx y xxi. Desde el inicio de su obra, optó por un simbolismo a la vez realista y mágico para renovar el lenguaje de la novela y el cuento para dar voz a la rebeldía. Ética y calidad literaria han ido siempre de la mano en su producción.

OBRAS CITADAS

Longares, Manuel (2003): “Una charla con Juan Eduardo Zúñiga”, *Quimera*, n.º 227, pp. 36-40.

Zúñiga, Juan Eduardo (2010): *Desde los bosques nevados*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

INÚTILES TOTALES,
UNA NOVELA CORTA DE ZÚÑIGA*

TOTALLY USELESS, A SHORT NOVEL BY ZÚÑIGA

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia
abaquero@um.es

RESUMEN: El estudio aborda el análisis de *Inútiles totales* de Zúñiga, como obra inicial de su trayectoria literaria y única novela corta dentro de la misma. En él se ha pretendido mostrar la acertada elección de tal género para la configuración de la presente historia, en cuyo desarrollo se advierte la habitual confluencia, en la obra del escritor, de experiencia vital y literaria. Junto a la conexión con las circunstancias históricas bélicas que marcarán algunas de sus obras posteriores, el trabajo pone de relieve la innegable influencia de la tradición literaria, al erigirse como el tema central del texto el viejo motivo de los dos amigos enamorados de la misma mujer. En el manejo del mismo, por parte de Zúñiga, se advierte la huella de uno de sus principales modelos literarios, Turguénev, así como la incorporación de una figura especialmente significativa en el escritor ruso, como el hombre inútil.

PALABRAS CLAVE: Zúñiga, *Inútiles totales*, novela corta, dos amigos, hombre inútil

ABSTRACT: The study deals with the analysis of *Totally Useless* by Zúñiga, as initial work in his literary trajectory and his only short novel. In it, there's been an attempt to show the right chose of such genre for the configuration of the present story. In its development the usual confluence of vital and literary experience, can be noticed. Together with the connection to the historical warlike circumstances that will mark some of his other works, this study shows the undeniable influence of the literary tradition, since the main topic is the old motif two friends in love with the same woman. In how Zúñiga deals with this motif, the impact of one of his literary models, Turguénev, can be trace, together with the incorporation of the Russian writer, as the useless man.

* Estudio realizado en el marco del Proyecto GENUS NOVEL 2017-82662-P.

KEYWORDS: Zúñiga, *Totally Useless*, Short Novel, Two Friends, Useless Man



Escritor secreto, como bien advirtiera Luis Beltrán (2008) en su penetrante y valiosa interpretación crítica sobre la obra de Juan Eduardo Zúñiga, en la producción narrativa del mismo destaca el cultivo del cuento –*Flores de plomo, Misterios de las noches y los días, Trilogía de la Guerra civil, Brillan monedas oxidadas, Fábulas irónicas*–, junto a una novela –*El coral y las aguas*– y una novela corta –*Inútiles totales*–, la obra que inicia, precisamente, su brillante carrera literaria. En la trayectoria de Zúñiga encontramos, por tanto, los que podemos considerar géneros narrativos más significativos, en cuyo manejo el escritor evidenció su segura maestría para pulsar los registros propios de cada uno de ellos y el acierto que, en cada uno de los casos, supuso su elección. Especialmente atendida por la crítica su producción cuentística, el presente trabajo se centrará en el análisis de la, hasta el momento, única novela corta publicada por él.¹

1. INÚTILES TOTALES, OPERA PRIMA DE ZÚÑIGA

Como consecuencia de la propuesta de editar una obra, surgida en la tertulia de escritores que se reunía en el Café Lisboa desde la década de los cuarenta y en los años cincuenta,² Juan Eduardo Zúñiga se autopublicó en 1951 una novelita, *Inútiles totales*, que leyó a sus contertulios. Considerada por muchos de sus estudiosos como simiente clara de su obra posterior, en ella encontramos una de las fuentes más habituales de esta, ya señalada por Luis Mateo Díez: la memoria (2003: 12). Precisamente tomando como muestra esta obra, Sanz Villanueva advierte que en ella se aprecia una de las marcas caracterizadoras de la poética del escritor, en tanto en la misma resulta perceptible ese proceso de decantar, para su transformación en materia artística, experiencias personales (2014: 185).

En sus recientes memorias, *Recuerdos de vida*, el escritor no ha podido constatar tal hecho de forma más clara. Recuerda, así, cómo en otoño del 38 el Gobierno de la República movilizó a la “quinta” que cumplía 19 años y en la que se le incluyó, para ser rápidamente relegado al grupo de los “inútiles totales” –su “lamentable delgadez” y sus “gafas” no respondían a las exigencias requeridas al “soldado marcial” (2019: 75)–. La experiencia de aquellos meses se constituyó, de esta forma, en el fondo de esa obra que presenta los afanes de unos jóvenes en el Madrid sitiado. De manera que, como escribe el autor, la trama estaba basada en “algunos lances personales y acaso en ellos estaba el placer con que los escribí” (2019: 77). En su primera publicación puede advertirse, en consecuencia,

¹ Beltrán Almería da cuenta de una novela corta que permanece inédita, *Solitario camina el lobo*, y que estima secuela de un cuento (2018: 8).

² Sobre los escritores del grupo véase Valls (2014: 166) o Beltrán-Encinar (2019: 53).

el interés de Zúñiga por la contienda bélica como materia prima de su creación literaria, eje vertebrador, como ha advertido la crítica (Valls 2014, Encinar 2015, Beltrán Almería 2018), de obras posteriores.³ Si, como en su famosa Trilogía de la Guerra civil, Madrid es el escenario del relato, este no ha adquirido todavía el marcado protagonismo simbólico que ostentará en estas obras. Como tampoco volveremos a encontrar en su producción posterior, tal como ha subrayado Prados (2007: 32), esa presencia explícita de la literatura, fundamental en este texto.

Lector apasionado desde su temprana infancia, en *Inútiles totales* se aprecia, también, esa mencionada doble fuente de inspiración presente en la trayectoria del autor: la experiencia vital y la literatura. De tal forma que en ella confluyen, en armónico equilibrio, la percepción del testimonio fiel de una realidad y la influencia de la tradición literaria.⁴

Ya en su temprana aproximación a la obra de Zúñiga, Jiménez Madrid (1992) subrayó el ascendiente barojiano en la obra y la orientación existencialista del 98, influencias asumidas por críticos posteriores como Prados quien acentúa, como fuerte elemento de conexión entre ambos autores, su inclinación por el tono melancólico (2007: 31).⁵ Junto al innegable perfil barojiano de la obra, Beltrán y Encinar (2019) han subrayado la proyección de una de las más claras fuentes de su creación literaria: la narrativa de Iván Turguénev. De hecho, el caso de Zúñiga no deja de ser llamativo, en el contexto literario de su época, por su personal inclinación hacia la literatura eslava (Goñi 2014, Beltrán Almería 2014). Recuérdense, tan solo, su recopilación de dos títulos anteriores, *Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos* o su introducción a la edición de cuentos de Chejov (1953). Tanto en unos textos como en otro no resulta difícil percibir, al lector aficionado a Zúñiga, el subrayado de aspectos en la obra de tales autores rusos que resultan una proyección clara de la personal poética del autor. Recuérdese el singular hincapié que lleva a cabo, en relación a la cuentística de Chejov, sobre el interés cada vez mayor del autor por la psicología de los personajes y por esas misteriosas zonas del alma. Precisamente en el capítulo, significativamente titulado, "Bosque sombrío" de *El anillo de Pushkin*, profundiza en esa singular fascinación de los escritores rusos por los intrincados y secretos dominios del alma ajena, lo que, con término que usaría Turguénev, denomina "un bosque sombrío" (2010: 134). Tal atracción se manifiesta, asimismo, con marcada intensidad en la producción de Zúñiga de forma que, como Prados advirtiera, pese a que la conformación propia del cuento no favorece la profundización de los caracteres ni la presentación de su evolución psicológica (2007: 85), el interés del escritor por sondear los misteriosos interiores del ser humano se extiende por toda su obra.

³ Prados ha incidido, asimismo, en las conexiones de esta primera obra de Zúñiga con los relatos sobre la Guerra de la Generación del Medio Siglo (2007: 29).

⁴ Sobre la temprana y extrema convivencia de ambas inquietudes –la procedente de los libros y de la calle– véase Prados (2014: 208).

⁵ En la dedicatoria al ejemplar que regaló a Luis Beltrán y que este último, generosamente, me hizo llegar, el propio Zúñiga reconoce tal influjo.

En el caso que nos ocupa, y precisamente por la naturaleza del género elegido, tal ahondamiento puede presentarse de manera más precisa. La novela corta ofrece una mayor posibilidad de desarrollo de la trama y el ejemplo del texto de Zúñiga resulta bien representativo.

Tal como indicó un experto conocedor de las especies narrativas como Baquero Goyanes, sin duda existe una necesaria adecuación entre temas y géneros literarios (1961: 16) que el buen instinto creativo debe siempre tener en cuenta. Como escribe el crítico:

Normalmente el buen escritor sabe distinguir los asuntos, percibe clara e intuitivamente la adecuación tema-forma, y nunca elegirá un asunto de novela para cuento o viceversa. Considero un error suponer que el escribir novelas extensas, cortas o cuentos es simple cuestión de alargar o comprimir unos mismos temas. (Baquero Goyanes 1967: 46)

Para Baquero la novela corta presenta una historia que requiere más páginas que las del cuento, lo que implicará consecuencias en la configuración formal de la especie, pues, como señala, "necesitará más descripción, más diálogo y más detenimiento en la pintura de los caracteres" (1949: 112).

Reflexiones similares a las de este crítico las encontramos en la obra de dos escritores como Luis Mateo Díez y José M^a Merino, grandes cultivadores del relato breve. Para el primero, la novela corta, frente al cuento, pide más personajes y estos más consistentes, y subraya como notas propias de la especie esa vibración más amplia pero no menos unitaria que la del cuento, y la presencia de un sentido metafórico que la llene de sugerencias (2010: 72-72). Por su parte Merino consideró que ese viaje al centro, propio de esta forma narrativa, es más dilatado que en el cuento (2003). Poseedora de una mayor complejidad que la de este, ostenta para él, como algunos de sus rasgos distintivos, su capacidad de emoción, la vigencia de lo simbólico y la impregnación metafórica.

Género de muy difícil delimitación, su constante mutabilidad en la historia literaria así como la carencia de un canon definido contribuyen, como bien ha señalado Garrido, a complicar los intentos por establecer una definición única (2014).⁶ Catalogada, en ocasiones, como género intermedio, entre la novela y el cuento, su distancia de uno y otro evidencia la existencia de un perfil propio, sustentado en unas marcas que le son características. El caso que nos ocupa, la novela corta de Zúñiga, parece que puede ilustrar la existencia de las mismas y su distancia respecto de las de la novela y las del cuento, el género, sin duda, al que el escritor ha sido más fiel y que, significativamente, no utilizó, sin embargo, en esta ocasión.

Si en los cuentos vinculados a la contienda bélica el escritor nos ofrecía un variado caleidoscopio de vivencias y situaciones sufridas por la población civil como consecuencia de la misma, cada relato se centraba, no obstante, en una parcela muy precisa de tal universo, abarcando, tan solo, una parte del complejo

⁶ Una excelente aproximación a la novela corta española actual es la recientemente aparecida de Pujante Segura (2019).

mosaico abordado por el autor. En *Inútiles totales* se produce también una evidente síntesis presentativa del mundo representado, pero los cauces formales por los que transcurre la historia permiten un más detenido recorrido. Respecto a la presentación de lugares y personajes puede apreciarse una parquedad descriptiva que evidencia la distancia del texto de la novela. Con todo, y conforme a la estética simbolista propia del autor, Zúñiga es capaz de introducir y acentuar el significado de efectos sensoriales como el construido sobre la oposición luz/oscuridad, tan característico de su obra.⁷ Los contrastes cromáticos aparecen desde el mismo inicio –el sol saliente hace brillar el casquete encarnado de la torre en cuyo campanario anidan unos pájaros negro⁸– y predomina, a lo largo de toda la historia, una inquietante penumbra. Beltrán y Encinar han incidido en la fraseología del contraste entre la luz y las tinieblas que relacionan con *El coral y las aguas* (2019: 67).

Por lo demás, y ello es posible también por la condición de novela corta del texto, pese a lo sucinto de la presentación de los personajes cabe hablar, a lo largo de la trama, de la aparición de toda una galería de personajes, en su mayoría innominados, que incluso en alguna ocasión van acompañados de sus propias historias. Si el despliegue de personajes que aparecen y, a veces también, desaparecen a lo largo de la historia central podría recordar una técnica muy barojiana, en el presente relato el mismo no alcanza, desde luego, la amplitud del número de estos, común en tantas novelas del autor vasco. Desde el inicio son rápidamente presentados algunos de los “inútiles” que forman la larga cola a la que se incorporan los protagonistas.⁹ Ya desde tal arranque puede advertirse esa ralentización permitida al género, al mostrar a tales personajes a través de la perspectiva del teniente, reflector elegido aquí por el narrador y que no volverá a aparecer en la historia. En dos de los escenarios centrales de la trama, la librería y la taberna, aparecen también toda una serie de personajes reducidos a veces a una mera referencia designativa –un estudiante noruego, un catalán, un profesor evacuado a Valencia, un alemán–, un nombre –el señor Emilio, la Tomasa¹⁰– o una inquietante denominación, reflejo de una visión coral, como ocurre con el enigmático “emboscado”. Aunque si apenas apuntadas, también cabría hablar de historias intercaladas que no llegan a desarrollarse, como sucede con esa violenta escena conyugal que tiene lugar en la taberna, o la que cuenta, sin concluir, el dueño de la librería a Cosme, como experiencia personal de su visión condenatoria sobre la amistad. Frente a esa máxima concentración exigida al cuento, en la novela corta cabe hallar pequeñas ramificaciones que, sin alcanzar perfil propio e independiente, como puede ocurrir en la novela, contribuyen a

⁷ Andres-Suárez (2014) ha analizado tal dualidad, manifiesta ya en el título, en *Misterios de las noches y los días*.

⁸ (1951: 10). Citaremos siempre por esta edición.

⁹ No deja de resultar interesante la comparación entre el texto de ficción y las mencionadas memorias del escritor en la descripción de esta escena, como muestra significativa de esa transformación poética de una experiencia real.

¹⁰ Ambos adquieren mayor realce en la trama.

intensificar y acentuar el ambiente creado en la historia. Recuérdense, a tal respecto, las técnicas manejadas por Cervantes que Baquero Goyanes subrayó, para acrecentar la *admiratio* buscada en sus novelas ejemplares y que, en aquellas narraciones, solían apoyarse en el uso de efectos retardatarios, imposibles en la "marcha recta del cuento" (1976: 30).¹¹ Pese a su atenuada conformación, en *Inútiles totales* cabe hablar, en consecuencia, de una relativamente amplia galería de personajes necesaria aquí para enmarcar a la extraña y solitaria pareja de amigos que ocupa el centro del relato. Es en ellos en quienes centra su interés el narrador, eligiéndolos como protagonistas de lo que Beltrán y Encinar han llegado a catalogar como una "novela de pruebas" (2019: 54).

Si Luis Mateo Díez pudo referirse a Cosme como el protagonista de la obra (2014), sin duda fue el marcado autobiografismo de dicho personaje lo que lo movió a tal afirmación. El mismo Zúñiga se refirió a los "dos adolescentes" (2019: 77) de su relato y el análisis de las técnicas narrativas manejadas incide en tal protagonismo doble. A lo largo del mismo el narrador va cambiando, así, continuamente su focalización de uno a otro. Será en ellos en quienes, únicamente, ahonda la voz narrativa, manteniendo un buscado distanciamiento del resto de personajes que solo nos son ofrecidos a través de la mirada de ambos. Y ello afecta también a quien, sin duda, se constituye en el tercer eje central de la historia: la joven que perturba e introduce la quiebra de la amistad entre ambos y que provoca, en último extremo, su separación. *Inútiles totales* resulta, en suma, una personal versión del que, innegablemente, puede ser considerado uno de los más antiguos temas de la tradición literaria.

2. EL MOTIVO LITERARIO DE LOS DOS AMIGOS

Presente desde remotos orígenes en la historia literaria, el motivo de los dos amigos enamorados de la misma mujer aparece en el ámbito del viejo cuento folclórico. Posiblemente la versión literaria más antigua la hallemos en esa colección medieval del siglo XII reunida por Pedro Alfonso, bajo el título de *Disciplina clericalis*. Si la misma proyectará su influencia más allá de los límites de nuestra tradición literaria, el tema de la dolorosa confrontación amor/amistad que perturba la relación de dos amigos extiende, asimismo, su dilatada huella en ámbitos muy diversos.¹² En la *Disciplina*, conforme a su diseño tradicional, la balanza se inclinaba por la amistad, dándose el anegado sacrificio de un amigo por el otro, al renunciar a la mujer amada por ambos. Todavía conforme a este mismo diseño hallaremos este tema en los dominios de otra especie, como la novela corta. Considerado Boccaccio el iniciador de la misma, en el *Decamerón* aprovecha esta historia para introducir notables cambios en ella visibles, especialmente, en la mayor profundización psicológica de los personajes en los momentos de crisis. Con todo, el escritor no se desvía del desarrollo establecido de la trama,

¹¹ En su estudio de las ejemplares este crítico llega a hablar de la presencia, incluso, de algún episodio intercalado.

¹² Véase el clásico estudio, al respecto, de Avallé-Arce (1957).

de forma que todavía aquí seguimos hallando el triunfo de la amistad sobre el amor.¹³ Muy distinto será el uso que haga de este tema el segundo escritor, en la reconocida como tríada canónica del género de la novela corta: Cervantes.¹⁴ Realmente en su trayectoria narrativa cabría hablar de versiones distintas del mismo. La primera, todavía sujeta a esquemas tradicionales, la hallamos en la historia de Timbrio y Silerio, inserta en *La Galatea*. En la misma se produce el sacrificio por amistad y la feliz boda doble. Frente al desarrollo de dicha historia, Cervantes comienza a invertir en el *Quijote* el tradicional esquema del relato en la historia de Cardenio y Fernando, cuyo final feliz –sin duda discutible para la actual sensibilidad lectora– se apoya en la interpolación de una ramificación distinta –la historia de la engañada Dorotea–, completamente alejada del viejo cuento folclórico. Pero será, sin duda, en la inclusión de la denominada novela de “El curioso impertinente” donde la personal audacia creativa de Cervantes alcance sus logros más llamativos. Fusionando distintos temas literarios, el que aquí nos ocupa adquiere en manos del autor un viraje completamente novedoso resaltando, de forma especial, el análisis de la conflictiva interioridad de los dos protagonistas. Nuevamente será la elección de esta forma narrativa la que abra a Cervantes la posibilidad de una muy distinta exploración literaria de este viejo tema.

El mismo, como ya se indicó, es el que constituye el eje central en la construcción de *Inútiles totales*, obra que, pese a poder ser vinculada con esa antigua tradición literaria, tiene como fuente más próxima a uno de los autores más admirados por Zúñiga: Turguénev. Beltrán y Encinar han vinculado el tema de la rivalidad de dos amigos por el amor de una mujer a la abundante presencia del mismo en la obra del escritor ruso (2019: 57). Aunque, sin duda, el motivo bajo el que se subsume dicho tema literario y que se erige como el centro nuclear de la historia es el que el propio título subraya: el hombre inútil. Con una clara duplicidad de sentido el mismo apunta tanto al significado literal, vinculable a la experiencia autobiográfica del autor, como al simbólico, perteneciente al ámbito propiamente literario. En un excelente trabajo, Beltrán Almería ha ahondado en el análisis de la que considera una de las figuras más representativas de la literatura moderna, el hombre inútil (2016).¹⁵ Dicha figura, junto a la de la mujer libre, reaparece constantemente en la narrativa de Zúñiga. Como bien precisa Beltrán, ambas tienen en Prometeo y Pandora sus raíces tradicionales, que se verán sometidas a visibles mutaciones modernas en su proyección posterior (2008). Como las más notorias apunta a la inutilidad que acompañará al primero y a la anulación de la dimensión negativa de ella. Si lo propio de la primera figura es su perfil tragicómico y su encarnación en la figura del varón, este, en su condición esencial de ser aislado y en su desarraigo, contrasta con la actividad representada en la figura femenina. Fuente de atracción esta última sobre el

¹³ Se trata de la *novella* octava de la décima jornada que es la única de la colección con ambientación greco-latina.

¹⁴ El tercero, declarado admirador del autor español, sería el alemán Goethe.

¹⁵ También Beltrán Almería (2017: 410).

hombre inútil, es rechazada de diferentes formas por el mismo (2016: 26). Beltrán revisa distintas variantes de la figura del hombre inútil para desmontar la imagen que lo adscribe con exclusividad al mundo eslavo, al considerarlo un arquetipo nacional ruso del siglo XIX. Será, con todo, de tal literatura, de donde la tome fundamentalmente Zúñiga.¹⁶

En esos ensayos ya mencionados sobre los escritores rusos, el autor incidió, de forma especial, en el relieve de dicho prototipo en la obra de los mismos. Presente en Chejov o en Goncharov, sin duda el personaje creado por este último, Oblómov, resulta una de las más claras personificaciones de tal figura. La pasividad e indolencia llevadas a sus últimos extremos en la configuración de este bien podrían responder, también, a las ideas de Lukács quien, al establecer una perspectiva histórica sobre la evolución del héroe novelesco moderno, vio en la pasividad del mismo una de sus señas más características. Pero, sin duda, el autor al que mayor atención dedica Zúñiga es a Turguénev. En *Las inciertas pasiones de Iván Turguénev* revisa su producción literaria a la luz de tal enfoque, para destacar obras como *Diario de un hombre superfluo* o *Dimitri Rudin*. Las coincidencias de esta última con algún episodio de *Inútiles totales* –el protagonista presta libros a Natalia– no dejan de resultar significativas. Asimismo, se detiene Zúñiga en el prototipo de la mujer atractiva y seductora que arrastra tras ella al enamorado, esa “mujer fatal” que no dejará de estar presente también en sus obras.

Si en esta el autor aborda, por tanto, el viejo tema literario de “los dos amigos”, qué duda cabe en esta ocasión sería preciso establecer una importante matización pues, en sus manos, el mismo se ve sometido a la variante de “los dos amigos inútiles”.

Como se indicó, la trama tiene como fondo histórico el final del asedio de Madrid. Este aparece aquí, no obstante, completamente atenuado pues si en sus cuentos, vinculados al conflicto bélico, el mismo no se situaba como el centro del relato, no dejaba de ser la causa que propiciaba las situaciones presentadas en cada una de las historias. En *Inútiles totales* la trama adquiere un desarrollo distinto. En un principio es el asedio a la capital lo que propicia el encuentro entre Cosme y Carlos cuyos destinos, entrelazados a partir de entonces, aparecen prácticamente desvinculados del marco histórico. Presentado este, a través de fugaces referencias, en algunas de ellas se percibe el buscado subrayado de tal distanciamiento. Es a raíz de un primer contacto marcado por la curiosidad intelectual –el breve intercambio de ideas sobre el estilo arquitectónico de la torre próxima a ellos¹⁷– como se inicia la amistad entre ambos jóvenes solitarios, en la cual la literatura adquiere un papel fundamental. La estrecha relación que irá forjándose entre los dos los aísla, por tanto, de la dura realidad que los rodea, tal como el relato evidencia. Como recoge el narrador, sus continuas conversaciones se mantenían incluso cuando, por los bombardeos, se refugiaban en un

¹⁶ Un interesante estudio sobre tal figura, aplicada a un héroe galdosiano, es el que ha llevado a cabo Patiño Eirín (2013).

¹⁷ Sobre el episodio autobiográfico reproducido en el inicio de su relato, véase Zúñiga (2019: 77).

sótano, de forma que “Vivían para sí mismos, casi despreocupados de lo que rodeaba a la capital aquellos meses” (16). También la conmoción que provoca en ambos el encuentro con la joven con quien comparten intereses intelectuales, los afecta intensamente, por lo que nuevamente apostilla el narrador: “Y les costó trabajo dormirse, sin que fuera la causa el cañoneo que se extendió a todo el frente y la escasa cena” (23). El propio Zúñiga no ha podido expresar de forma más clara el sentido de su historia, cuando indica que en ese tiempo de destrucción “se dio la aventura ingenua de quienes se desviaban de la catástrofe que a todos arrastra para atender su quimera juvenil, quizá por un instinto de salvación, quizá por la fuerza de la libertad imaginativa” (2019: 78). Sin duda en esa inmersión en un mundo dominado por la inquietud y el interés intelectual y cultural, especialmente literario, cabe ver un deseo de escapar o escamotear un universo hostil y violentamente destructivo. A tal respecto, Prados ha podido vincular esta primera obra del autor con algunos de sus cuentos en los que se percibe lo que el crítico considera un “culturalismo hueco” (2014: 213), entendido como singular válvula de escape utilizada por los personajes para huir de la realidad.

El interés por los libros, compartido por los nuevos amigos, aparece desde el mismo inicio de su relación. Cosme acude a casa de Carlos y admira los libros que hay en ella, y uno de los espacios centrales de la narración es, precisamente, una librería. Es aquí donde ven por vez primera al tercer personaje fundamental en este motivo literario, la joven que suscita en ambos un compartido interés y que, como una de las figuras mencionadas de Turguénev, busca un libro que ellos le prestarán. La estrecha relación entre los personajes y la literatura se convierte, en consecuencia, en marca caracterizadora de los mismos, dejándose notar en distintos momentos de la historia. Recuérdese, así, cómo el entusiasmado Carlos, tras su cita con Maruja, insiste en prestar un libro al tabernero, que este no deja de rechazar o el efecto que los libros provocan en él, tras su ruptura con la joven. Si la visión de estos infunde, en principio, tranquilidad en el personaje, el hallazgo de uno que Cosme le prestó lo llena de remordimientos, al sentir como traición al amigo el ocultamiento de su relación con Maruja.

Como se indicó, el protagonismo doble acapara, en todo momento, el interés de la voz narrativa de manera que es únicamente en la interioridad de ambos donde somos introducidos los lectores. Frente a la inmersión en estos y en su mundo, Maruja aparece siempre vista desde fuera, dependiente, en suma, de la perspectiva de los dos amigos. Como señalan Beltrán y Encinar el prototipo mencionado de la mujer fatal aparece sometido en ella a una singular inflexión paródica, por su infantilismo y estrabismo. En la novela corta cabe hablar también de la presencia de algún *leitmotiv* caracterizador de un personaje, consistente, en este caso, en ese sostenido biqueo al que hace referencia en varias ocasiones el narrador, objeto también de la atención de los dos jóvenes. Desde el principio el personaje aparece rodeado de misterio, de forma que si hay vagas referencias a su pasado en París, prácticamente nada se nos dice de su actual situación. En torno a ella se detecta, por lo demás, uno de los rasgos más característicos de la personal poética de Zúñiga, cimentada en la búsqueda de un arte

esencialmente sugeridor. Singularmente enigmático resulta, así, el sonido de un violín cuando los amigos entran en casa de Maruja que solo recibe la concisa y misteriosa precisión de ella de: "Es él, que toca" (25).¹⁸

Vinculado, finalmente, a ella aparece también un personaje enormemente misterioso que, objeto de un perspectivismo coral que vierte sobre él una apreciación negativa –desmentida aquí por el narrador¹⁹–, llega también a contactar con la joven. Omitida significativamente esta escena del diálogo entre ambos, será solo la perturbada mente de Carlos la que imagine una previa relación entre ambos que desea ocultar a su amigo. Unas hipótesis acerca de las cuales nada dice, tampoco, el narrador. También desde tal perspectiva la obra de Zúñiga responde a uno de esos rasgos defendidos por los estudiosos del género, como propio del mismo. Para Leibowitz, por ejemplo, frente al desarrollo explícito de la novela, la novela corta puede ser considerada como el arte de la sugestión (1974: 52).

Por lo demás, el narrador, como en los casos mencionados de Boccaccio y, especialmente, de Cervantes, elige como el foco central de la historia la conflictiva lucha interior de los dos amigos la cual, gracias a la naturaleza del género elegido, puede ser presentada de forma más detallada. Si en ambos surge, como en la tradición literaria, una compartida atracción por la misma mujer, en la presentación de dicho conflicto se evidencia que nos movemos en el universo literario propio de Zúñiga. Recuértese la mencionada fascinación que en su obra se aprecia –y que él percibió con aguda penetración en la literatura rusa–, por desentrañar los misterios del alma ajena. No deja de ser significativo, en tal sentido, que Maruja no solo les parezca interesante sino también "incomprensible". De hecho, uno de los rasgos destacados por el narrador, al referirse a Carlos, es su fascinación por penetrar en el alma ajena –"Tenía este la obsesión de buscar en todos los hombres su rincón misterioso" (30)–. También el narrador indica, acerca del interés de Cosme por Maruja, que "le interesaba desentrañar el misterio de la joven" (34).

La historia se construye, en consecuencia, sobre una trama en la que el uso del entrelazado –difícil de hallar en el cuento, pero posible en la novela corta– va mostrando los hechos saltando de uno a otro protagonista. Si seguimos a Carlos en su iniciada y pronto interrumpida relación amorosa con Maruja, conocemos también la perplejidad de Cosme por el cambio percibido en el amigo. Será este último, finalmente, quien le acabe contando todo lo sucedido, en una situación verdaderamente novedosa en la tradición literaria, en el manejo de este tema. Si hay separación de la configuración canónica, conforme al viraje ya introducido por Cervantes, ahora también habrá ruptura de la relación amorosa por parte del amigo infiel cuya conformación responde, en este caso, a la de esa figura mencionada del hombre inútil. La situación presentada, pues, en esta

¹⁸ Como señalan Beltrán y Encinar, la crítica de uno de los contertulios a la aparición del violín, por su ausencia de funcionalidad en la trama, revela la incomprensión del arte sugestivo del autor (2019: 56).

¹⁹ "La verdad es que el muchacho no merecía esta opinión" (48).

obra inicial del autor responde a la que el propio Zúñiga analizara en muchas obras de Turguénev, al abordar el repetido tema de las indecisiones amorosas, protagonizado por el hombre vacilante, paralizado, incapaz de liberarse del sutil freno que lo bloquea.²⁰ Quizá no se deba al azar que para justificar, ante su desconcertado amigo, la causa de la ruptura, compare a Maruja con la Natacha de *Humillados y ofendidos*.

Si en la tradición literaria la amistad triunfaba sobre el amor, si en las modernas versiones reelaboradas por Cervantes este acababa desbancando a la amistad, en la reescritura de Zúñiga amor y amistad acaban sucumbiendo. Carlos, por su incapacidad y sutileza irresolutiva, pierde a Maruja –símbolo, para algunos estudiosos, de la libertad–, y su decisión conlleva también la pérdida de esta para Cosme y la separación, en fin, de los antiguos amigos. La joven desaparece, en consecuencia, de la vida de los dos “inútiles” quienes, conforme a un marcado diseño circular, retornan a su soledad inicial.

CONCLUSIONES

En definitiva, en la escritura de su primera obra, Zúñiga acude a un tema de notoria relevancia en la tradición literaria, para ligarlo a unas circunstancias históricas vinculadas a su propia experiencia. Elegido el asunto en cuya formulación se advierte, con claridad, esa fuente de estímulos doble, se hacía necesario hallar el cauce formal adecuado para su desarrollo y este, sin duda alguna, resultó ser el de la novela corta. Si el interés por los recónditos entresijos del alma humana se percibirá prácticamente en toda su obra narrativa, en *Inútiles totales* el escritor se enfrenta a una historia con un protagonismo doble. De manera que lo que interesará ahora al narrador es presentar las consecuencias del conflicto originado a partir de la constitución del triángulo de personajes, en la interioridad de los dos jóvenes. El asunto abordado en esta ocasión requería, por tanto, una mayor extensión. En *Inútiles totales* se aprecia, en este sentido, esa singular combinación defendida por Leibowitz, propia de la novela corta, de intensidad y expansión, fundamentada en las ideas de un gran cultivador de la especie como Henry James. Para este lo propio de la misma consistía en mostrar un tema complejo con brevedad y lucidez.

En la historia presentada aquí, la elección del protagonismo doble y el enfoque elegido por el autor para abordar el conflicto que surgirá en ambos no podían ser concentrados en los límites del cuento y, necesariamente, se requería una mayor expansión. Esta, no obstante, no llega a desbordar los límites marcados por el género, de manera que, frente a la detallada exposición propia de la novela, el tema responde a un intenso ajuste. La vibración es, innegablemente, más sostenida que la provocada por el cuento, pero no deja de ser única.

En lo que concierne, así, a la presentación de personajes, en *Inútiles totales*, y frente a lo propio del cuento, encontramos a un número mayor de estos,

²⁰ Véase, por ejemplo, el análisis de una novela corta del escritor que Zúñiga analiza en el capítulo final de *Las inciertas pasiones de Turguénev*.

algunos, incluso, vinculados a historias si apenas sugeridas cuando no completamente escamoteadas. Por otra parte, respecto a la caracterización de la pareja protagonista esta resulta mucho más consistente que la que podría esperarse en los personajes de un cuento, además de que, dentro de los márgenes de esta forma, el narrador puede acudir al entrelazado, para ofrecer las reacciones de uno y otro. El ambiente, sucintamente mostrado, alcanza también un mayor desarrollo y funciona perfectamente como marco, con claras connotaciones simbólicas, que acentúa la singularidad de la pareja protagonista.

Pero lo que, desde luego, resulta especialmente visible en este relato de Zúñiga es una de las características más mencionadas por los estudiosos de la novela corta, que han visto en la misma su potencialidad como obra artística de la sugerencia. Cuidadosamente elegida por el autor la técnica narrativa para presentar su historia, la misma se fundamenta en la zigzagueante oscilación del foco narrativo en la interioridad de los dos protagonistas bajo cuyas únicas perspectivas son mostrados los hechos. Nada sabemos de los sentimientos y pensamientos de Maruja ni de su posible relación con el misterioso emboscado, como tampoco de su posible y desconcertante convivencia con alguien de quien solo conocemos que toca el violín. Si el arte narrativo de Zúñiga se podría definir como un arte sugestivo, qué duda cabe tal marca se aprecia de manera ostensible en esta obra inicial del autor.

En lo que concierne a la presentación del conflicto bélico si este marcará, en su posterior trayectoria cuentística, la vida de los personajes, ahora aparece solo como conseguido telón de fondo que enmarca una historia que se inicia como consecuencia del mismo y que concluye prácticamente a la misma vez, pero sin que una y otro se entrelacen sustancialmente.²¹ Lo que le interesaba aquí al autor era explorar una conflictiva relación interpersonal surgida, es cierto, al calor de acontecimientos históricos pero desplegada como forma de evasión o huida de estos. Para llevar a cabo tal objetivo el escritor elige un tema de antigua raigambre literaria: los dos amigos enamorados de una misma mujer. Este, en el viejo cuento medieval, se atenía al esquema argumental básico sin demorarse, evidentemente, en la introspección psicológica de los personajes. Posteriormente, y dentro del dominio de una nueva especie literaria, Boccaccio y, sobre todo, Cervantes complican su desarrollo para centrarse, preferentemente, en el conflicto interior de los protagonistas y, en el caso cervantino, llevar a cabo un giro radical en el desarrollo de la historia. Sin duda, y a tenor de los rasgos propios de la poética de Zúñiga, es también la convulsión interna surgida en los protagonistas por el encuentro con la misma mujer lo que atraía al escritor quien imprime, a su vez, un nuevo giro a este motivo tradicional bajo la luz, fundamentalmente, de un nuevo modelo literario: Turguénev. De esta forma los dos amigos encarnan, en la versión de Zúñiga, esa figura de destacado relieve en la literatura moderna del "hombre inútil", mientras que la joven conforma, por su

²¹ La obra concluye con el siguiente lacónico apunte: "Pocos meses después terminó la guerra, los frentes se rompieron, los soldados dejaron de serlo y las personas fueron dispersadas como briznas de paja en un remolino de verano" (61).

parte, una singular personificación de esa otra figura simbólica de la mujer fatal, tan importante también en el escritor ruso.

Obra primeriza, con las carencias habituales que todo texto inicial comporta en la producción de un autor, *Inútiles totales* contiene ya, sin embargo, la semilla de lo que constituirá la poética de Zúñiga y anticipa la magistral fusión de esa doble fuente de inspiración que será común en su trayectoria literaria.

OBRAS CITADAS

- Avalle-Arce, Juan Bautista (1957): "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XI, pp. 1-35.
- Andres-Suárez, Irene (2014): "Pugna entre la luz y las tinieblas como vía de revelación: los microrrelatos de Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, n.º 109-110, pp. 233-242.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- (1961): *Qué es la novela*. Buenos Aires: Columba.
- (1967): *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Columba.
- (1976): "Introducción" a Miguel de Cervantes *Novelas ejemplares*. Madrid: Editora Nacional, pp. 9-81.
- Beltrán Almería, Luis (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Gerona: Bellcaire d'Empordà / Edicions Vitel-la.
- (2014): "El ciclo eslavo en la obra de Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, n.º 109-110, pp. 218-227.
- (2016): "El hombre inútil en la novela española moderna". En L. Funes (coord.): *Hispanismos del mundo*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 25-32.
- (2017): *GENUS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.
- (2018): "La Guerra Civil en los relatos de Zúñiga", *Orillas*, n.º 7, pp. 5-15.
- Beltrán Almería, Luis; Encinar, Ángeles (2019): "Introducción" a Juan Eduardo Zúñiga, *El coral y las aguas. Inútiles totales*. Madrid: Cátedra, pp. 9-84.
- Díez, Luis Mateo (2003): "Una imagen de escritor", *Quimera*, n.º 227, pp. 11-12.
- (2010): "Novela corta, el reto de la perfección". En: *Orillas de la ficción*. Badajoz: Los libros del Oeste, pp. 65-73.
- (2014): "Una novelita de Zúñiga", *Turia*, n.º 109-110, pp. 243-244.
- Encinar, Ángeles (2015): "*Capital de la gloria*. La guerra civil española en la obra de Juan Eduardo Zúñiga". En: *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*. Villeurbanne: Orbis Tertius, pp. 95-107.
- Garrido Domínguez, Antonio (2014): "El estatuto incierto de la novela corta". En: *Una selva tan infinita*. México: El Estudio, pp. 81-103.
- Goñi, Javier (2014): "Lectores de libros rusos", *Turia*, n.º 109-110, pp. 198-205.
- Jiménez Madrid, Ramón (1992): "La narrativa breve de Juan Eduardo Zúñiga", *Montearabí*, n.º 14, pp. 7-22.
- Leibowitz, Judith (1974): *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya/París: Mouton.
- Merino, José M^a (2003): "Un viaje al centro: cuento y novela corta", *Siglo XXI*, n.º 4, pp. 25-32.

- Patiño Eirín, Cristina (2013): "Fundamentos rusos de Salvador Monsalud como *hombre superfluo*". En: *X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 147-156.
- Prados, Israel (2007): "Introducción" a Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid: Cátedra, pp. 13-98.
- (2014): "La guerra civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada", *Turia*, n.º 109-110, pp. 206-217.
- Pujante Segura, Carmen M^a. (2019): *La novela corta contemporánea*. Madrid: Visor.
- Sanz Villanueva, Santos (2014): "La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados", *Turia*, n.º 109-110, pp. 184-197.
- Valls, Fernando (2014): "El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, n.º 109-110, pp. 165-183.
- Zúñiga, Juan Eduardo (1951): *Inútiles totales*. Madrid: Talleres Gráficos de Fernando Martínez.
- (1953): "Prólogo" a Antón Chejov, *Cuentos completos*, vol. I. Madrid: Aguilar, pp. 9-23.
- (2010): *Desde los bosques nevados*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2019): *Recuerdos de vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

EL MADRID INVISIBLE DE ZÚÑIGA: UN TRAYECTO

A JOURNEY THROUGH ZÚÑIGA'S INVISIBLE MADRID

ISRAEL PRADOS

IES Isabel la Católica (Madrid)

israelprados@gmail.com

RESUMEN: La ciudad de Madrid es el denominador común de la trilogía de cuentos de la Guerra Civil de Juan Eduardo Zúñiga. El tratamiento del espacio literario resume la potencialidad simbólica del realismo del autor, además de su visión ética y estética del mundo y del hecho literario. Las fuentes de esa elaboración artística de la ciudad pueden hallarse en escritores rusos y en el Simbolismo, más que en los cronistas locales. Se propone el análisis del cuento "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" como modelo de un estudio más amplio que establecería la carta completa del Madrid de Zúñiga. El cuento es un ejemplo de que la topografía que recorre los relatos traza "una historia invisible de la ciudad" y de que en él se reelaboran tópicos clásicos como el "ut pictura poesis" o la poesía de ruinas, que sustentan toda una poética. Con su papel de protagonista del ciclo, Madrid dota al conjunto de una unidad estructural, es el referente de la dimensión simbólica del tiempo y su historicidad encierra una visión crítica. Por tanto, la filiación genérica de la trilogía depende de esa naturaleza compleja de la ciudad como cronotopo. A la luz de estas conclusiones y de la historia textual de la primera edición crítica de la trilogía, se actualiza la cuestión de su género, que la bibliografía ha intentado clasificar como "ciclos de cuentos", como "cuentarios" o como formas "paranovelísticas".

PALABRAS CLAVE: Zúñiga, guerra civil española, Madrid, geografía literaria, cronotopo

ABSTRACT: Madrid is the common ground which underlies the Spanish Civil War trilogy, by Juan Eduardo Zúñiga. The approach to literary space highlights his symbolic ability for realism, together with his ethic and aesthetic vision of both the world and the literary fact. Literary sources for this artistic conception of the city can be found among the Russian writers along with the Symbolism more plainly than in the works of local chroniclers. The analysis of the story "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" stands as a model for a deeper study which would deter-

mine the complete map of Zuñiga's Madrid. This short tale perfectly shows that the topography which runs through the stories traces "an invisible story of the city". It is as well a brilliant example of how classical topics such as the "ut pictura poesis" or the poetry of the ruins can be reworked to sustain a foundation for a poetics. By playing the leading role in this cycle of stories, Madrid endows the whole set of the stories with a structural unity. The city is the guide to the symbolic dimension of time, and its historicity encloses a critic vision. The genre of the trilogy relates to the complex nature of the city as a chronotope. Bearing in mind these conclusions and the textual history of Zuñiga's first edition of the Spanish Civil War trilogy, it is the purpose of this paper to update the question of what literary genre does this short story collection belong to, since specialized bibliography doesn't seem to agree on a definition and ranges from "short story cycles" to "cuentarios" or even para-novelistic forms.

KEYWORDS: Zúñiga, Spanish Civil War, Madrid, Literary Geography, Chronotope



Para Aurora Prados, escala de mis mapas,
y para Juan Eduardo Zúñiga, *in memoriam*.

1. LEER EL TIEMPO EN EL ESPACIO

Cuando se trata de tomarle las medidas a un clásico con motivo de alguna ocasión especial, no es infrecuente que se empiece por la constatación, más o menos ufana, de que el criterio del paso del tiempo ha vuelto a imperar, ecuánime e infalible, sobre los excesos, omisiones y caprichos de los juicios estéticos inmediatos. Si una obra ha llegado hasta nosotros, por algo será –se acredita–; y aunque la ceguera de los contemporáneos o las vicisitudes sociales adulteren títulos o autores, ya el tiempo soberano pondrá a cada uno en su sitio –se asegura–.

Argumentos como estos, que identifican calidad y durabilidad, pueden ser adecuados para valorar un edificio, pero su traslado a la crítica cultural es más complejo, como advierte Rafael Sánchez Ferlosio (2016: 134): "El tiempo por sí mismo nada criba mientras no haya otros críticos que los que apelan a la autoridad del tiempo". Desde ese punto de vista, cuanto más leo y releo la narrativa de Zúñiga más claro tengo, por un lado, que su expedición literaria conquistó el futuro ya hace tiempo: es un clásico; pero no estoy menos convencido, por otro lado, de que la asistencia de la crítica inmediata sigue siendo imprescindible – más aun después de su centenario y de su fallecimiento- para registrar, analizar y valorar un contexto histórico –el de gestación y publicación de su obra– tan opaco y obsoleto (por razones no siempre cabales) como decisivo en la trascendencia y en la pervivencia de su mensaje.

Las siguientes páginas constituyen un breve ensayo sobre la tesis de que la ciudad de Madrid es protagonista de la trilogía de la Guerra no solo desde un punto de vista temático, sino también simbólico, estructural, crítico y genérico, precisamente porque el valor emblemático del espacio se nutre de forma dinámica y dialéctica de su naturaleza referencial, tanto en su relación con el espacio como con el tiempo históricos.

De hecho, los análisis de su obra que han sido capaces de trascender el resumen de argumentos o la consabida atribución simplista a cánones y paradigmas localmente reconocibles (no son muchos) han subrayado que el diálogo establecido por su narrativa con la historicidad no es en absoluto anecdótico, sino que constituye un rasgo seminal de su poética y de su talante de escritor. Él mismo advierte con claridad en sus memorias, cuando informa de que escribió los cuentos de la trilogía en la década de los 70, de la limitada fecha de caducidad de interpretación que afecta a algunos componentes literarios: “considero que se habrán perdido en la memoria colectiva junto con los matices del lenguaje, la sugerencia de lugares y las menciones intencionadas de personas y de acontecimientos” (2019: 112).

Aun con la exposición a ese riesgo de erosión temprana, consonante con una visión materialista del mundo (Zúñiga 2019: 52), su literatura ha seguido la senda transitada por muchos otros escritores admirados: “su obra no se limita a esta prospección del dolor intimista, sino que igualmente vigiló el trasfondo de costumbres, dentro del propósito cívico común a los escritores rusos –desde Pushkin hasta Chéjov– de poner luz en las tinieblas de su tiempo” (2010: 158), escribe sobre Turguénev, por ejemplo; y de forma muy parecida sobre Blok, Zweig, Sherwood Anderson o tantos otros.

A la luz de algunos enfoques críticos, tanto periodísticos como académicos, desconsuela constatar sin embargo cómo pesan aún esas dicotomías en base a las cuales se ha vertebrado buena parte de nuestra historiografía literaria reciente, tales como ética-estética, localismo-universalismo o realismo-simbolismo. Como si la capacidad literaria de convocar ciertas pulsiones antropológicas restase voltaje al mensaje crítico o, al contrario, el contacto con las trincheras enfangara *per se* el oro del lenguaje. No obstante, interpretaciones maniqueas de tal calado también contribuyen, por contraste, a que resulte más fascinante su pulverización gracias a la aleación estética que nos ha legado Juan Eduardo Zúñiga.

De hecho, el reconocimiento de esa dificultad teórica fue el punto de partida de la primera edición crítica sobre el autor, la de la trilogía sobre la Guerra Civil y la Posguerra en la editorial Cátedra (Prados 2007). Considero que ese reto continúa vigente, aunque por fortuna la bibliografía sobre Zúñiga se haya enriquecido bastante desde entonces, en ocasiones incluso de manera muy provechosa, a la estela, por ejemplo, del marco teórico propuesto por Luis Beltrán Almería bajo la estética del simbolismo hermético.¹

¹ Es de obligada consulta su trabajo *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. También aludiré de forma general a su visión del simbolismo hermético de Zúñiga aplicada y desarrollada en muchos otros trabajos, entrevistas, mesas redondas, etc.

Con el acicate del centenario, me propuse comenzar una investigación en profundidad sobre el elemento narrativo que más me atrae de la obra del madrileño y el que mejor puede explicar –en mi opinión– la alquimia simbólica a la que antes me refería. Se trata del espacio literario, el Madrid real y simbólico de Juan Eduardo Zúñiga.²

Considero que sería imprescindible abordar cuanto antes un estudio en profundidad del espacio capaz de integrar diversos enfoques, desde la fenomenología de Gaston Bachelard hasta la compleja configuración de la ciudad como cronotopo, y que utilice herramientas teóricas y técnicas propias del llamado “giro espacial” de las Humanidades.³

El propósito es ambicioso, pero solo porque responde a un hecho estético superior: quien haya paseado por Madrid con Juan Eduardo Zúñiga, por mediación de sus libros o por el asfalto, habrá podido percibir en su especial relación con la geografía urbana una sintonía especial, la misma habilidad que Mijaíl Bajtín reconoció en Balzac, capaz de “ver el tiempo en el espacio” (1989: 398), y en Scott, que supo “leer el tiempo en el espacio” (1998: 247). Explicar la leyenda y la escala de esos mapas constituye un reto tan complejo como fascinante.

2. LA TENAZ MEMORIA DEL PAPEL MOJADO

Hay un pasaje en *Las ciudades y los años*, la novela de Konstatin Fedin, donde un personaje hace gala de esa sensibilidad perceptiva a la que me refería y lee el futuro en un trozo de papel deteriorado:

Mire, el viento desgarrar, la lluvia azota un periódico mojado, despegado de la pared. ¡Y dentro de cien años un pedacito de esta hoja será guardado como una reliquia, como el santo de los santos! Nacer dentro de cien años y poder decir: ¡yo viví entonces, yo viví durante aquellos años! (Fedin 1927: 29)

Zúñiga comenta el fragmento en *Desde los bosques nevados* y subraya la capacidad del novelista ruso para captar la “trascendencia” de un tiempo violento de cambios, “de hundimiento del pasado” (2010: 75): es la Revolución rusa. El brete histórico que enfrenta el mundo antiguo y el moderno es un tema recurrente –como veremos– en la obra de nuestro autor⁴ y encuentra en la literatura eslava, más que en su contexto inmediato, puntos de vista y de expresión adecuados para registrarlo y testimoniarlo. La estética testimonial de Fedin debió de ser reconocida pronto como uno de esos espejos, porque además Zúñiga la recuerda con bastante fidelidad en *Capital de la gloria*:

² El germen de este artículo fue la ponencia “Un espacio de vida y contingencias: hacia una cartografía del Madrid de Zúñiga” que, en el marco del centenario, se celebró el día 14 de marzo de 2019 en la Biblioteca Regional de Madrid *Joaquín Leguina*.

³ En la doble vertiente de la Historia del análisis del espacio en la literatura y el de la literatura en el espacio que propone Franco Moretti (2001: 1-9).

⁴ En sus memorias (2019: 78) explicó ese trance biográfico.

Fíjate, camarada, este cartel mojado y roto ya nadie lo lee pero dentro de cien años será una reliquia, se mirará con respeto como un recuerdo de esos años tan llenos de sacrificios. Acaso alguien querrá haber estado aquí esta tarde, le parecerá digno y noble ser un soldado, como nosotros. Ahora ya no vale nada lo que dice este cartel, pero cuando pasen años alguien se preguntará qué sucedió en aquellos meses. (Zúñiga 2007: 463)

El cuadro pertenece a "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro", un relato ambientado también en un tiempo histórico agonizante, pues en él se relatan los últimos días del Madrid sitiado, que sufre además otra guerra civil interna después de que el coronel Casado lidere el golpe de estado contra el gobierno de Negrín y tras el que rinde la ciudad a los rebeldes, que están a punto de tomar la capital.

La localización espacio-temporal constituye la diferencia más evidente entre los dos textos, pero no la única; las demás, aunque más sutiles, no son menos elocuentes. En primer lugar, Fedin pone la reflexión en boca de un profesor, que se dirige a un soldado con quien ha cavado unas trincheras para combatir a los blancos, ya a las puertas de Moscú, mientras que Zúñiga la transfiere a un "camarada", es decir, un igual del protagonista. La autoridad intelectual del emisor rebaja, ya de entrada, la carga aleccionadora en el escritor madrileño. Pero es que además el personaje de Zúñiga es enigmático y poco categórico incluso para su papel. Así lo percibe el protagonista, que no comprende el motivo de haberle acompañado y que tampoco nos ayuda en la comprensión general porque anda por su parte bastante extraviado, física y mentalmente.

Así pues, el lector sabe poco sobre el actor secundario, apenas que aparece en el número 6 de la calle de Serrano, donde forma parte del séquito que homenajea a un brigadista internacional y que allí regresará, después de haber acompañado y reorientado geográficamente a Miguel, que desanda gran parte del camino y vuelve casi al punto inicial. Podríamos concluir, por tanto, que la función de esta figura es muy similar a la de los ayudantes de cuento clásico. Aunque tiene alguna otra función narrativa de más calado.

Es precisamente el espacio el que nos da la clave interpretativa para entender la función de esta figura y muchos matices del verdadero tono elegíaco y crítico de todo el relato: en la ubicación citada estuvo sita la sede del Partido Comunista durante la guerra. La aparición de este personaje, por tanto, parece responder al reconocimiento de un papel político y militar cristalizado narrativamente en plena extinción⁵. Un reconocimiento no panfletario, no propagandístico, por supuesto, pero tampoco tibio ni esquivo. Mientras el profesor de Fedin, orgulloso y entusiasta, remata abiertamente su locución partisana tarareando *La Marsellesa* en la noche moscovita, en Zúñiga la filiación y el ardor guerreros se revisten de claves históricas (geográficas) y de símbolos, de un modo casi teatral. Sin duda se trata de un buen ejemplo de cómo nuestro escritor protege literariamente algunos de sus principios ideológicos y evita la sobreexposición a consignas y panfletos.

⁵ Donde queda más clara la opinión de Zúñiga sobre el papel del PCE en la Guerra es en la impagable entrevista que le hizo Pedro Montoliú (1999: 500).

En segundo lugar, se pueden establecer entre los dos pasajes diferencias de tono, de estilo y de precisión semántica importantes. En el fragmento de Fedin la carga simbólica del trozo de papel es suficiente para subrayar y proclamar su trascendencia (será "el santo de los santos"), pontificada la cual solo cabe una reacción directa del testigo observador: la exaltación y el orgullo apasionados. En Zúñiga, en cambio, las pasiones nobles siempre aparecen tamizadas por la reflexión y por el didactismo. El símbolo es valioso en la medida en que invita a la reflexión y a la recuperación de la memoria, a la iluminación de la conciencia, por eso el "orgullo" de Fedin se convierte en "dignidad" y en "nobleza"; y no se presupone, sino que se sugiere, tras ese estilema tan fabuloso y *zúñiguésco* que es el adverbio "acaso", irónicamente hipotético en su escritura; didáctico.

Aclaro que no es mi objetivo proponer un pódium a cuenta del comparatismo, de hecho, la novela de Fedin, explicitudes ideológicas aparte, es un prodigio –como apunta Zúñiga (2010: 50)– en el despliegue de la escenografía y en su capacidad para transformar la ciudad en un organismo vivo, en un personaje protagonista y no solo en mero escenario donde los otros personajes proyectan sus estados de ánimo.

Del fragmento se concluye que Zúñiga es capaz de metabolizar con su estética simbólica y didáctica un pasaje muy significativo de la primera gran novela soviética tras la revolución del 17. Lo hace de manera sutil, además, por boca de un personaje que hubiera tenido carta blanca para dar rienda suelta a las consignas más encendidas y románticas, dados su biografía y su contexto.

No es necesario subrayar que estamos ante una gestión de la coloración política nada sencilla ni frecuente en nuestros pagos. Zúñiga administra la escrupulosidad semántica y la cautela verbal, junto con la potenciación simbólica (de personajes y ciudad) y el juego de sugerencias referenciales, en un todo homogéneo. Veamos con más detalle cómo se consigue ese resultado con el ejemplo de "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" (2007: 452-482).

3. UNA PIEDRA EN EL CAMINO (Y EN EL CORAZÓN)

Este cuento ha recibido bastante atención crítica exclusiva.⁶ Tanto en esos estudios como en los comentarios genéricos se abunda en dos cuestiones: la figura de Gerda como símbolo de la memoria necesaria y la historicidad del conflicto, es decir, el fin de la Guerra Civil. Respecto a esto último creo que hay un desenfoco: además de que el episodio de la Guerra no se corta tajantemente (su sombra se extiende en la Posguerra) lo que sí hay es una transformación de la ciudad que, *como símbolo de una era diferente*, no vuelve a ser la misma. Intentaré explicarlo.

El cuento se plantea como homenaje explícito a los fotógrafos de guerra mediante la ficcionalización de la fotógrafa alemana Gerda Taro (castellanizado en *Guerda*). Un homenaje que no nace del maniqueísmo ideológico, por supues-

⁶ En su estudio monográfico Calderón (2018) desgrana con exhaustividad la transición histórica, individual y social del relato. También son muy ricos los comentarios del relato de Cogotti (2014) y de Encinar (2008) en el marco de estudios de conjunto.

to, sino de todo lo contrario: es consecuencia de una experiencia conflictiva y su significación, sintetizada tras un razonamiento dialéctico, trasciende los parámetros locales y circunstanciales del planteamiento. Los otros dos componentes del título, el "trayecto" y las "ruinas", también adquieren su valor simbólico.

Lo que se cuestiona en primer término es la pervivencia de la identidad y de la memoria cuando el pasado se hunde por una convulsión histórica. Es el conflicto del protagonista, Miguel, que recorre los escombros de Madrid para hacerse con los papeles identificativos de un tal Eloy, joven obrero muerto en el frente, que le ha ofrecido un amigo común, el fotógrafo Casariego. Poco a poco percibimos que no se tratará de una metamorfosis sencilla. Además de las vicisitudes materiales de ese territorio apocalíptico, frena a los personajes una lucha íntima, entre el pragmatismo del olvido y la voluntad de preservar encendida la antorcha de la dignidad, del orgullo. El conflicto ético y biográfico funciona como el motor más evidente de la trama, pero no es el único ni el más importante, al menos en términos de significación del relato y de su relevancia en el conjunto. Hay un debate de fondo, en efecto, de carácter más universal y teórico, relacionado con la legitimidad y la facultad del arte en la preservación de la memoria, y cuya resolución se cifra, de nuevo, en el tratamiento y en la consideración del espacio literario.

Ese conflicto se inicia cuando Miguel va a salir de su cuartel. Se nos dan, como de pasada, dos coordenadas espaciales decisivas para el desarrollo posterior del cuento. La primera es que el edificio donde ha trabajado Miguel (en el "Servicio de Extranjeros") y donde ahora se destruyen papeles a contrarreloj es un palacio, requisado "en julio de 1936" y que fue "sede de dos regimientos". La segunda coordenada es que el protagonista se dirige a la calle de Santa Isabel ("andando tardaría dos horas en llegar") (2007: 460, 453 y 459). Antes de partir, Miguel saca una foto de su bolsillo. En ella aparece, junto a otras personas, Guerda. La visión le provoca una leve inquietud y pregunta a algún compañero si sabe qué fue de ella. Pero el recuerdo de la fotografía aún frena menos a Miguel que a la propia trama del relato, que da paso a varias analepsis. Entre ellas, la historia del fotógrafo Casariego y de Eloy, arquetipo de esos jóvenes hijos de obreros que protagonizaron la defensa de Madrid por razones previas a las de la concienciación política, como obedeciendo "órdenes que daban desde antiguo sus antepasados"⁷ (2007: 458).

La conciencia del protagonista, sin embargo, es aún refractaria a cualquier trascendencia histórica, pues repite como un mantra que solo queda salvarse, a pesar de que algunos de los personajes con los que se encuentra le insisten en que es esencial conservar la memoria de lo vivido. De poco le vale a Miguel su propósito de amnesia, porque su conciencia, como el ritmo del relato y su significado, se van haciendo progresivamente permeables al influjo de la foto. Las analepsis que relatan la vida de Guerda en el Madrid sitiado son, en efecto, cada vez más vívidas, hasta tal punto de que su figura funciona como una brújula durante el trayecto del personaje entre las ruinas y del lector entre las páginas.

⁷ Esta idea de la rebeldía como resorte de una larga cadena de oprobios es un motivo recurrente en la literatura de nuestro autor. Véase más abajo cita de Aleksandr Blok o Zúñiga (2010: 76).

El punto de inflexión donde confluyen la fuerza de la memoria que representa la alemana y la necesidad del olvido de Miguel lo desencadena de nuevo el espacio. Es un momento culminante, también, desde un punto de vista teórico y estético. Tiene precisamente lugar (literalmente) cuando Miguel pasa ante la elegante fachada del Casino Militar, que le recuerda otro palacio, el de Heredia-Spínola, sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Entonces recuerda que allí Guerdá y él fueron testigos del menosprecio de un joven periodista, José Luis Gallego, del trabajo de los fotógrafos. En su opinión la fotografía es un pobre recurso documental, pues solo congela el fragmento de una realidad cambiante. Guerdá replica que la fotografía no es un proceso técnico pues exige “una conciencia formada para elegir lo que se debía captar”, y que cuando el olvido se instala en otro tiempo, las imágenes pueden ser el resorte de la memoria y el testimonio que juzga “la barbarie y la crueldad de aquellos años”. Altivo, el periodista zanja el debate con que la fotografía nunca conseguirá informar como la palabra escrita; la prueba es que la Historia la hicieron “los escribas, los cronistas y no los pintores que reproducían sólo la presencia de lo instantáneo” (2007: 473 y 474).

El debate no es nuevo, claro, tampoco el hecho de que se dé en el marco del Madrid de la Guerra. Pero sí lo fue en el tiempo histórico en el que se produjo, lo que dice mucho de la fidelidad de Zúñiga al sentir histórico. De hecho, es muy semejante al que se plantea –desde otro tipo de inmediatez– en *La llama*, la obra de Arturo Barea (1951). Zúñiga, que también cree, como su paisano, en la legitimidad y la necesidad documental, acredita esos valores de otro modo: con el vehículo de la dialéctica y el ejemplo de una fotógrafa que, a pesar de su sofisticación, de su condición de extranjera, de la brillante luz de su pareja o de poder integrarse alegremente en el mundo cultural del Madrid sitiado (luego me referiré a esa lectura crítica), hizo lo que otros muchos, con más potestad y facilidades, solo pudieron proyectar desde el mármol de los versos o de los palacios y por cuya tarea recibieron posteriormente el reconocimiento de héroes del que ella no disfrutó aunque entregara “su hermosa vida a una digna tarea, a una justa causa perdida” (2007: 482). Fue la primera fotógrafa muerta en una guerra y su cuerpo fue velado en un palacio; el de la Alianza.

Esta perspectiva, cuya envergadura crítica, histórica y moral es indudable, obra el inicio de la transformación de Miguel. Se autoconfiesa ya que ha intentado en vano emboscar la memoria y, a partir de entonces –mejor dicho: *de ahí*–, desvía su trayecto, la ruta de su salvación física, para informarse del destino de la alemana, de cuyo trágico final en el frente de Brunete le informa un tal Iriarte, a quien regala la fotografía. Ya no le hará falta, ni siquiera cuando llega a su destino frente a una casa bombardeada cuyo vacío adivina en la noche, porque la luz de Guerdá ha iluminado su conciencia con la necesidad de la memoria.

Es evidente que la restauración del brillo apagado de una biografía tan sugerente y trágica como la de Taro, entre las ruinas de una heroica ciudad rendida, mientras el protagonista lucha contra la alteridad que decreta el olvido, tiene una gran carga dramática, por lo que el relato podría ser paradigma de esa corriente que reivindicaba la institucionalizada “memoria histórica”. Y así ha sido

valorado mayoritariamente. Pero no estamos ante una obra de circunstancias, aunque sea imprescindible entenderlas para comprender el vuelo de una significación más universal.

Desde ese ángulo trascendente el cuento no es tanto un homenaje romántico como una elegía. Porque si bien es cierto que Guerda Taro remite a un personaje histórico, como Madrid, los materiales que suministra la Historia sirven fundamentalmente para dar verosimilitud al relato. Otra cosa bien distinta es su transubstanciación en símbolos, porque mediante ellos Zúñiga actualiza –digámoslo ya– un tópico de la tradición clásica de largo alcance, el *ut pictura poesis*, para explicar un cambio de era. Y ahí es donde la comprensión profunda del espacio resulta determinante.

4. UT FOTOGRAFIA POESIS

Como ya se habrá sospechado, el tópico horaciano *ut pictura poesis*, con toda su tradición estética, constituye el fondo del debate que comentábamos arriba. El tema exigiría un comentario más amplio y menos orientado, pero lo que conviene destacar ahora es que al calor de la querrela clásica Zúñiga presenta sus credenciales de simbolista en un doble sentido. Por un lado, los argumentos de Guerda coinciden en investir a la fotografía de una potencialidad simbólica que trasciende la mimesis mecánica. Por otro lado, creo que Zúñiga aprovecha y reelabora el género Ecrástico para hacer la última fotografía de un Madrid y de una época extintos.

Como recurso retórico, la écfrasis es la representación verbal de una realidad artística. Para los simbolistas del siglo XIX fue prueba, además, de que “las artes aspiran, sino a suplirse una a la otra, al menos a prestarse recíprocamente fuerzas nuevas” (1992: 342). Las palabras de Baudelaire, cuyo ascendente ha reconocido Zúñiga en sus memorias (2019: 105), pueden explicar por qué este no solo no desdeña la fotografía (fue fotógrafo) sino que se nutre estéticamente de ella. La historia que trufa “Ruinas...” empieza con la écfrasis de una fotografía que acompaña a Miguel como salvoconducto de la memoria. Fijémonos ahora con detalle en cómo acaba su peripecia:

En la esquina de la calle de Santa Isabel había una casa bombardeada: en la oscuridad se imaginó la fachada, abierta de arriba abajo al derrumbarse, y por un instante vio allí el cuerpo de Guerda y en seguida una mancha roja desgarró el vientre, y las entrañas quedaron derramadas a la luz del potente sol de julio. (Zúñiga 2007: 481)

La fuerza plástica de esa estampa de pocas líneas y su dimensión simbólica son impresionantes. Mediante una estética expresionista, que potencia el contraste entre el negro de la noche y el blanco cegador del día, “manchados” por un rojo sangre, Juan Eduardo Zúñiga –acostumbrado al valor simbólico de los colores (un ejemplo muy claro es el de *El coral y las aguas*⁸)–, cifra toda una guerra: ha

⁸ Véase Prados (2007: 35).

finalizado la contienda entre las fuerzas del bien y del mal⁹, de la memoria y del olvido, de la ignorancia y del conocimiento (el blanco y el negro), y solo se rescata lo que la memoria puede iluminar: la vida (el rojo).

Pero, ¿no estaremos sobreinterpretando? Prueba de que no es el primer relato del volumen, "Los deseos, la noche":

Sobre ellos, el cielo estaba cruzado por rápidas rayas luminosas de los proyectores de la defensa antiaérea y su luz daba en las nubes y descubría sus formas extrañas que en seguida desaparecían para que otras nuevas emergiesen de la oscuridad, sólo un instante, según el haz luminoso las recorría sin parar, alternando la blancura de la nube y el sombrío abismo del firmamento. (Zúñiga 2007: 385)

Es la misma estampa, la misma estética, de nuevo el contraste del negro y el blanco mancha el paisaje con la impresión del estado de ánimo del protagonista.¹⁰ Esta vez es Adela, la protagonista, quien observa junto a su tío, pintor, cómo el fuego de las bombas lanzadas por las tropas rebeldes amenaza el Prado y se ilumina así el centro de una ciudad –su patrimonio cultural más internacional– ahíta de ofrecer esperanza internacional a la lucha contra el fascismo. El simbolismo de la peripecia de Adela queda reflejado en el trazado de su ruta: completa un círculo por el "Barrio de las letras", después de que el contexto hostil también haya frustrado sus ofertas de entrega amorosa. El círculo se cierra esta vez no con un abrazo protector de la ciudad, sino con la identificación trágica con esta, como le ocurría a Miguel/Guerda ante las ruinas de la ciudad casi rendida.

No se trata de una simple recurrencia cromática, estilística o anecdótica. Conviene no olvidar que los primeros cuentos de los volúmenes que conforman la trilogía adelantan el paisaje anímico del libro, sus motivos centrales, y presentan la ciudad, que los define y simboliza (Prados 2007: 71-73). "En Capital de la gloria" uno de los temas fundamentales es la frustración vital, el desgaste psicológico y emocional de los habitantes de la ciudad sitiada, y eso es independiente de la cronología. Las analogías que se dan, por tanto, entre el primer relato y el último no son azarosas o triviales.

La verdadera sintonía de los cuentos, su aparente coincidencia temática y estética, nace de un venero más premeditado y profundo, que se evidencia ya en las primeras líneas de "Los deseos, la noche", cuando Adela sale de casa cantando, inflamada por el deseo erótico: "Es de noche: ahora se despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante". Los versos proceden de "La canción de la noche", de *Así habló Zaratustra*, un poema en el que el personaje de Nietzsche confiesa su padecimiento porque siente, como profeta, una ansiedad infinita por el deseo nunca satisfecho: "Yo soy la luz: ¡ojalá fuera noche! Pero ésta es mi soledad, estar rodeado de luz" (2014: 186

⁹ Zúñiga plasmaría, según ha visto Luis Beltrán en su obra, una imagen hermética (2018: 6): "la lucha entre el bien y el mal como fuerzas suprahistóricas".

¹⁰ Zúñiga ha reconocido con claridad esa intención en sus memorias (2019: 112).

y 187). Su vocación de dar, de ofrecer y de ofrecerse, es ya tan excelsa que ha insensibilizado su capacidad de recibir.

Lo que conviene destacar es que Nietzsche expresa el estado de ánimo del personaje mediante términos lumínicos: Zaratustra, que se dirigió al Sol con ditirambos, el lenguaje de los espíritus libres, está afectado, en efecto, por una sobreabundancia de luz; y como faro en la noche, a él nadie lo ilumina. Los dos relatos se ambientan en la noche y en los dos el exceso de luz da cuenta del *agón* vital.

De un modo similar, la Guerda Taro de "Ruinas...", la Adela de "Los deseos...", la madre de "El viaje a París", la Rosa de "Rosa de Madrid", etc. y, sobre todo, la ciudad de Madrid, que las encarna a todas,¹¹ constituyen símbolos en este libro de la frustración, a causa de una realidad hostil, de deseos arraigados en profundas pulsiones antropológicas.

Podría decirse que la urbe sirve de soporte para desarrollar la vieja estética de la *Einfühlung* (empatía), según la cual la comprensión se produce por la proyección en lo ajeno de los propios sentimientos. Pero –insisto– hay algo más.

Añadamos otro ejemplo. Compararemos esta vez los dos cuentos anteriores con el primer cuento de *Largo noviembre de Madrid*, el primero de la trilogía, "Noviembre, la madre, 1936". El protagonista es el menor de tres hermanos. Tanto sus hermanos como el padre, afectados a partes iguales por la cobardía y por la codicia, le encomiendan que compruebe el estado de una casa de su propiedad. Solo quieren que pase la guerra, olvidarla, para dar rienda suelta a caprichos propios del señoritismo nacido de las nuevas formas del capital prefiguradas en la Regencia. Como el Miguel de "Ruinas...", el joven debe atravesar la ciudad, de norte a sur, en un contexto hostil; y también como aquel experimenta durante su trayecto una conversión ideológica, que corre paralela al desvelamiento de la ciudad. Esta vez la piedra en el camino no es una fotografía, sino el recuerdo de su madre, que justo antes de morir le transmitió la importancia y la trascendencia histórica de vivir esos años tan importantes, la honestidad moral de alistarse en el bando de quienes luchaban para conquistar la libertad y, por fin, derogar la imposición ancestral de ser medidos por la capacidad de obediencia y de generar salarios.

Si en "Ruinas..." y en "Los deseos..." el plano que dibujaba el recorrido de los protagonistas era el de un Madrid histórico, encogido y agónico (Huertas y la zona residencial de Salamanca-Chamberí), fatigado por los rodeos y trayectos circulares de los personajes y donde se acumulan escombros y deseos insatisfechos, el que se perfila en este cuento es el de una circunferencia mucho más amplia y atravesada por un eje muy claro. El perímetro de ese Madrid se delinea, precisamente, al comienzo del relato, cuando el protagonista hace una enumeración de resonancias épicas de los barrios de la periferia de Madrid. Ese recuento respeta el sentido de las agujas del reloj y también el número de horas (si descontamos su propia posición) hasta completar un círculo. La importancia

¹¹ La identificación de la ciudad con la madre y, en general, con la figura femenina, además de una visión general sobre las ciudades pueden verse con claridad en los ensayos *Una estatua en San Petersburgo* y *Cabezas de oro* (2010: 19 y 53).

de la frontera es muy importante en *Largo noviembre...* y luego me detendré en él. Delimitado ese círculo, el protagonista traza con su recorrido un diámetro cuyo epicentro, geográfico y sentimental, se sitúa en la Puerta del Sol, el centro del país, "en la que se sintió identificado con el riguroso destino que ahora se cernía sobre todos"¹². (2007: 110)

El protagonista continúa su recorrido, consciente ya de que está protegido por una perspectiva más enriquecedora que la de la especulación económica, pues la figura de la madre se le representa "fundida con las fachadas y las esquinas conocidas [...], trayendo a su conciencia la certidumbre de que una ciudad puede ser una madre". Cuando llega a su destino en Antón Martín "se encontró con que donde estuvieron los pisos superiores estaba el aire y un gran vacío [...] de la riqueza que tanto habían esperado no quedaban sino restos inútiles" (2007: 110 y 111). Es la misma "fotografía" que la de "Ruinas..." y del mismo modo que allí también el vacío y los escombros le devuelven al protagonista, como un espejo irónico, una imagen enriquecida de sí mismo.

La conexión no es azarosa. El estudio del espacio –del referencial como punto de partida– resulta decisivo para la comprensión tanto del significado como del sentido orgánico de la trilogía. Prueba de ello es que las coordenadas del destino final de los protagonistas de los dos cuentos, el que presenta la ciudad y el que la despide, coinciden además (casi literalmente) en el mapa. La casa bombardeada que observa Miguel está sita "en la esquina de la calle de Santa Isabel" (2007: 481), observada desde la plaza de Antón Martín, donde empieza la calle, de modo que pudiera ser incluso la misma casa que la del protagonista de "Noviembre...", pues de este se nos dice que "llegó a Antón Martín, ante la casa" (2007: 111). No estamos ante un hecho baladí, pues esta hipotética correferencialidad condiciona la interpretación simbólica de sus partes.

Lo significativo aquí –la maestría de Zúñiga– es el hecho de que casi la misma visión literal, casi la misma "fotografía", tenga dos lecturas tan diferentes. "En Noviembre..." las ruinas de la ciudad conservan aún el calor de la lucha, la esperanza de un mundo acogedor, refractario a la codicia, como debe ser la casa materna¹³, y por eso Madrid entera y el recuerdo de la madre acogen al protagonista en "un abrazo protector", después de reconocer "sus vínculos, del *eje* de éstos *en la figura materna y en las calles* donde habían crecido y madurado" (el destacado es mío) (2007: 112). En "Ruinas...", en cambio, no hay ya fuerza para defenderse, porque una nueva era ha apagado con sus brillos militares y –más importante aún– con los fulgores del nuevo capital el lustre de la vieja ciudad, del viejo arte (el Prado en contraste con la fotografía de guerra), del viejo mundo: ruinas y palacios. Lo único que aún propicia Madrid es salvaguardar entre sus pecios la memoria, la identidad personal y la de la ciudad, al calor de las ruinas,

¹² El relato tiene un gran componente biográfico, pues el punto de partida del protagonista, indeterminado, está muy cerca de la vivienda de Zúñiga en 1936, en la calle Bravo Murillo.

¹³ Sobre la "maternidad de la casa" y la pertinencia de un análisis de los lugares basado en la fenomenología de G. Bachelard, véase Prados (2007: 78).

iluminadas por la conciencia de una fotografía que seleccionó la realidad más candente, universal y duradera.

Pero el diálogo entre los dos relatos continúa. Ambos acaban con una reflexión en forma de coda, de carácter teórico y didáctico, que explica los mecanismos mediante los que el arte transforma una misma realidad caduca en símbolos perdurables y plurisignificativos. Ese valor reflexivo se obtiene del contenido, pero también del hecho de que quien la articula es un narrador que se ha desprendido de la focalización que ha gobernado la diégesis y que, mediante varios mecanismos, juega a identificarse con el autor implícito. En ese sentido, y a modo de conclusión de este apartado, quiero destacar que los dos pasajes coinciden en aludir de forma especial a la fotografía como depósito de la memoria personal y de la histórica. En "Noviembre..." se lee:

Han pasado muchos años y a veces me pregunto si todo se olvida; desaparecieron los últimos vestigios, sí, pero en un viejo barrio observo en la fachada de una casa la señal inequívoca del obús que cayó cerca [...] recompongo frases, una figura dada por perdida, rehago pacientemente la foto rota en mil pedazos y recorro las calles que fueron caminos ilusionados de la infancia. (Zúñiga 2007:113)

En "Ruinas..." la alusión es más explícita y se reconoce a algunos fotógrafos internacionales (David Seymour, Robert Capa...) que dejaron "en sus fotos, tornadas en ciudades y campos de batalla, un testimonio del gran delito que había sido la guerra" (2007: 482).

La fotografía moderna, por tanto, como la poesía, como la pintura, también puede imitar la realidad para trascenderla, nos dice Zúñiga, cuyo realismo no se apoya en el decimonónico, por supuesto, y mucho menos en la ramplojería mimética de la moda guerracivilista, sino en una concepción moderna y compleja del simbolismo, del autobiografismo¹⁴ y del espacio literario. Por eso el hermanamiento explícito de fotografía y literatura que puede deducirse de "Ruinas..." tiene mucho de añagaza (la capacidad de simbolización del discurso literario es intransferible), pero también de posicionamiento ético y estético, pues lo que se defiende a la postre es la legitimidad, la necesidad y la posibilidad del testimonio fidedigno mediante artefactos trascendentes: "No debía hundir en otro olvido, ahora se lo dijo muy claramente, lo que denunciaban las fotografías que se hicieron, lo que se leería, tiempo después, en un periódico de envejecido papel [...]". (2007: 482)

El final del cuento devuelve el recuerdo del papel mojado inicial que inspiró la novela de Fedin. Ya sabemos que no solo servía, como el paisaje urbano, de lienzo para proyectar sentimientos pasajeros. Tampoco utiliza Zúñiga el espacio solo con una pretensión colorista o como un elemento de verosimilitud. Más allá de evidencias como que las casas sirven para definir la clase social de los personajes, por ejemplo, conviene analizar su papel protagonista, su carácter di-

¹⁴ Luis Beltrán prefiere el término "autobiografismo" (en su dimensión simbolista) al de "realismo" (2018: 7).

námico. Y esa naturaleza cambiante y activa se representa, de forma paradójica pero inmejorable, en un mapa.

5. UN PALACIO AL BORDE DEL MAR (DE MADRID)

“Una de las cosas que nos hacen ver las cartas literarias es la naturaleza *Ortgebunden*, ligada al lugar, de la literatura” (Moreti 2001: 5). Si volvemos al campo de pruebas de “Ruinas...”, lo primero que llama la atención es la circunstancia de que el comienzo del cuento y buena parte del desarrollo se localizan en el distrito de Salamanca, que como es sabido fue respetado por los bombardeos rebeldes, y en zonas residenciales aledañas del vecino Chamberí, zonas poco frecuentadas, en comparación con otras –como Argüelles, por ejemplo– en *Largo noviembre...* Es relevante, por tanto, que este cuento, ya de por sí muy singular por su extensión y por su posición estructural –es la despedida de la ciudad–, comience allí; y no es menos significativo que el protagonista salga de un palacio.

Zúñiga suele solicitar la atención geográfica del lector de un modo particular: se refiere de forma alusiva a un edificio o ubicación, de los que da un par de pinceladas descriptivas, pero oculta cualquier información topográfica o histórica explícitas, aunque lo utiliza de forma semejante en otros relatos. Así, mientras que en este relato nos pone en bandeja (a tiro de Google) la sede del PCE, de la Alianza de Intelectuales o del Círculo de Bellas Artes, del palacio inicial solo se dice que fue requisado en julio de 1936, que fue sede de dos regimientos y que Miguel desarrolló allí su labor en el “Servicio de extranjeros”. Demasiados detalles para ser solo un palacio más, pero muy pocos para localizar un referente real. De hecho, el edificio es muy similar al descrito en “Las lealtades”, último cuento de *Largo noviembre...*, pero en este no existe ninguna pista que sugiera una correspondencia con la realidad histórica, pues como en todos los últimos cuentos de los volúmenes, en su calidad de apólogos morales, el espacio y el tiempo literarios tienen una mayor carga alegórica, por lo que se despojan de accidentes históricos.

Pero, ¿por qué perder el tiempo en la búsqueda de un referente? Creo que la respuesta está en la pregunta. De hecho, después de varios meses de investigación con la colaboración del historiador y profesor Alberto Temprano no puedo dar una respuesta concluyente, pero sí una conclusión tan importante o más que la que hubiera supuesto, tal vez, la localización del lugar: la cantidad de palacios desaparecidos en el Paseo de la Castellana es ingente, solo comparable con la falta de información sobre su función durante la guerra. Adentrarse en esa investigación implica asomarse a un cementerio marino, constatar un mundo excepcional que ha quedado fuera de la rimbombante y epidérmica “memoria histórica” institucional y de la mucho más generalizada desmemoria endémica, colgado entre dos épocas, pues el tiempo nuevo, que no fue el de la guerra, sino el de un mundo nuevo basado en un capitalismo distinto del antiguo régimen, también arrasó en el ínterin con los mármoles y el esplendor de las lámparas. El cambio de era que trajeron las grandes guerras del siglo xx y cuya interpretación profunda, extraída de entre los escombros, tanto hemos admirado y estudiado

de la gran literatura centroeuropea, ¿por qué no ha tenido una correspondencia en nuestro país?; y, sobre todo, ¿por qué no la echamos de menos?

Pues ese es el trayecto y esas son las ruinas por las que nos lleva Zúñiga desde el principio en este cuento, que pertenece además a un libro donde la significación del espacio tiene una proyección mucho más internacional que en *Largo noviembre...*, cuya atmósfera correspondía a la conocida como *Batalla de Madrid*. Por eso en este cuento de despedida de la ciudad el espacio aparece premeditadamente teatralizado desde el principio. Se insiste en varias ocasiones en que ha cesado la vida cotidiana en las calles, se especula más de una vez con que la gente esperará agazapada en sus casas, mientras no cesa el runrún de fondo causado por la guerra civil interna, a la vez que el silencio de las grandes avenidas constituye la banda sonora de un escenario apocalíptico. Por otra parte, los personajes que se encuentra el protagonista por las calles están desprovistos de vida: o bien son fruto de las muchas analepsis; o bien son seres grotescos descritos con pinceladas expresionistas y grotescas; o bien sus palabras y actuaciones son tan arquetípicos y redundantes que parecen figurantes de un parque temático en una eterna representación, fantasmas del futuro sometidos a la penitencia mítica de ser la voz del “diálogo en el umbral” de la derrota.¹⁵ Que esa teatralización del espacio literario es premeditada lo indica también la manipulación del tiempo narrativo. El narrador focalizado informa al comienzo del relato de que el protagonista se prepara para un trayecto que le llevaría dos horas, un tiempo claramente exagerado, pues se trata de un recorrido que puede hacerse en menos de tres cuartos de hora. Sin embargo, lo que sí tiene una duración muy aproximada a las dos horas –de nuevo otro guiño a la complicidad lectora– es el recorrido final de la peripecia.

Es como si Zúñiga encendiese las luces del teatro sobre el patio de butacas antes de que cayese el telón, para que el extrañamiento (al modo del formalismo ruso) nos sacase de la cómoda ilusión del relato histórico, del costumbrismo de un episodio repetido hasta la saciedad y focalizado en la lucha (doblemente) cainita. Zúñiga quiere evitar la crónica previsible y por eso focaliza en el espacio, para que la sustancia del tiempo quede absorbida por la ficción y no velada por la explicitud periodística o panfletaria.

6. LA POESÍA DE RUINAS

Desde ese punto de vista creo que nuestro autor aprovecha parte de la estética de la “poesía de ruinas”:

La belleza de las ruinas no reside en que sean un elemento del paisaje, sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la naturaleza. Ante ellas sentimos ese proceso de tránsito, de asimilación que la naturaleza realiza convirtiendo lo artificial en material para su creación. (Orozco y Rosales 1983: 673)

¹⁵ Véase Beltrán (2008: 67).

Zúñiga no hace descansar la simbolización de las ruinas de Madrid en una percepción romántica y fetichista de la Historia ni transforma el ocaso –como es característico de nuestra poesía de ruinas barroca– en un treno metafísico sobre el paso del tiempo; en Zúñiga siempre hay un mensaje iluminador. Pero sí aprovecha dos aspectos relacionados con esa metamorfosis: las ruinas como testimonio de un cambio de época y las ruinas como metáfora del estado de ánimo personal.

En relación al primer aspecto, Maravall explica la motivación del interés del Barroco por el tema de las ruinas: "En ellas pretende encontrar el testimonio de un tiempo, respondiendo a la incipiente conciencia histórica que trata de abrirse paso..." (Maravall 1975: 384). Las ruinas como crisálidas de un tiempo nuevo. Y en ese brete temporal coinciden la simbología de los palacios y las ruinas. Calderón (2018) explica muy bien los signos textuales que anuncian el cambio de época en España y en su valiosa tesis Cogotti (2014: 222), con gran intuición, repara en la recurrencia de los palacios. Sin embargo, el fulgor de la historia local a veces eclipsa un significado más trascendente y universal.

Después de muchas disquisiciones y frustraciones, por fin averigüé la ubicación de ese palacio madrileño: el borde del mar. En sus *Recuerdos de vida* Zúñiga da noticia (2019: 83) de un cuento contenido en el inédito *Hombres y fantasmas* que relata la llegada de una patrulla de soldados a un palacio junto al mar. El dueño les muestra los escombros de ese escenario lujoso que albergó arte, libros, riqueza, jardines, alegría y amores libres. Todo fue arrasado por la guerra. El oficial al mando enmudece de vergüenza.

Se trata, en esencia, del mismo palacio de "Las lealtades" y de "Ruinas...", es decir, un símbolo universal del poder destructivo de las guerras. Entendemos ahora también mejor la correspondencia entre el primer cuento y este: el Museo y el palacio. La maestría de Zúñiga radica en que para construir ese significado trascendente no ha recurrido a la denuncia explícita o al preciosismo exangüe, sino a la realidad histórica y a la necesidad testimonial, el recorrido de la responsabilidad y de la conciencia, y siempre la posibilidad luminosa de la memoria y de la juventud como esperanzas para el futuro. Por eso la presencia de los palacios en "Ruinas..." no es anecdótica. No se limita solo a la de los explícitos mencionados, sino que incluye también, por ejemplo, y de forma especialmente relevante, los palacetes de la desaparecida "calle de la S" (Martínez de la Rosa), que llama por su nombre popular¹⁶ y a donde el camarada del PCE hace regresar al protagonista, después de un largo rodeo, cuyo objetivo principal no puede ser otro que el de hacernos escuchar en el silencio de esas calles de barrios residenciales la elegía de un mundo antiguo que se extingue en ese preciso momento. Al mar al que nos lleva Zúñiga, al del corazón universal de la Historia, solo puede accederse por sendas accidentadas y umbrías.

Escribe Gaston Bachelard en *La poética del espacio*:

¹⁶ En lugar del oficial Martínez de la Rosa. Sobre este uso de la toponimia véase Longares (2017: 65).

George Sand dice que se puede clasificar a los hombres según aspiren a vivir en una choza o en un palacio. Pero la cuestión es más compleja: El que tiene un castillo sueña con la choza, el que tiene la choza sueña con el palacio. Más aún, tenemos cada uno nuestras horas de choza y nuestras horas de palacio. (Bachelard 2010: 95)

La propia ciudad de Madrid fue durante su asedio choza y palacio. Entre los brillos de estos, algunos de quienes estaban destinados a sufrir los rigores de las chozas pudieron vivir la ilusión de que la tierra podía ser un paraíso gobernado con otra justicia social, aunque otros también los utilizaron para dar rienda suelta a la frivolidad. Y no menos importante: el simbolismo del palacio conecta con el internacionalismo presente en todo el libro (simbolizado sobre todo en los brigadistas). En conclusión, el palacio cifra tanto la utopía social malograda como el ocaso de su antigua nobleza, que ya nunca recuperará el lustre, mitigada por la irradiación cegadora del nuevo tiempo del capital, como entiende una de las vencedoras, la dueña del chalet donde transcurre "Antiguas pasiones inmutables": "el esplendor de la riqueza, las luces y el lujo eran ya algo del pasado, el cual, no obstante, acabada la guerra civil, entendió Reyes Reinoso que se conservaba intacto en los ámbitos del poder" (2007: 286).

7. UNA INVISIBLE HISTORIA DE LA CIUDAD

Los recorridos por calles, palacios o ruinas tienen, por tanto, en primer término, un sentido histórico y sociológico. El propio autor lo reconoce: "La topografía es importante para mí porque a través de ella trazo una invisible historia de la ciudad..." (ELMUNDOLIBRO: 2003). Quienes lean los cuentos del sitio de Madrid acompañados de la carta de navegación de la Historia se asombrarán de cómo a este puñado de cuentos no le falta ninguno de los hitos históricos esenciales de la Guerra: los primeros ecos de la sublevación de los militares de Marruecos en la capital, la huida del Gobierno, el establecimiento del frente de batalla, las bombas incendiarias que lanzaron los junkers alemanes la noche del 16 de noviembre de 1936 sobre el Museo del Prado, la llegada de los brigadistas internacionales y de los primeros aventureros frívolos, la actividad de los quintacolumnistas y de algunas embajadas extranjeras en el barrio de Salamanca, la de las checas, los problemas de suministro, las luchas intestinas del Frente Popular, la marcha de los brigadistas, la resistencia romántica de algunos de ellos, el golpe de Casado... y así con innumerables señales, algunas casi borradas ya por la desmemoria oficial, otras camufladas. Resulta asombroso constatar el altísimo grado de fidelidad, rigor y ambición históricos de Zúñiga, solo comparable a su capacidad para no promocionar esta información como un alarde literario. Llevados por el digno propósito de distinguir la obra de Zúñiga de ese otro tipo de narrativa plana, a veces obviamos valiosas lecciones históricas. Zúñiga, como escribe Ana Casas "introduce en sus obras lo alegórico-simbólico y lo fantástico, teniendo por objeto no el alejamiento de lo real, sino todo lo contrario: la intensificación del mensaje de denuncia" (2009: 227).

Ahora bien, si Zúñiga sortea tanto la crónica –es decir, el tiempo explícito– como el costumbrismo –o sea, el tópico– mediante la estilización estructural (el orden y el diálogo de los cuentos y los volúmenes) y semántica (simbolismo, historicidad...) del espacio literario, ¿qué lo distingue de otros escritores madrileñistas como Mesonero Romanos, Baroja o Gómez de la Serna? Él mismo responde esa pregunta a Antón Castro:

Claro que sí, me siento muy unido y muy identificado con estos cronistas que ha tenido Madrid. No obstante, echo a faltar el cantor de Madrid como lo ha habido en otras capitales, porque aquí lo que ha habido son cronistas, una escuela de madrileñistas, que son más bien más bien casi casi costumbristas. A Madrid le ha faltado un exaltado amoroso que la cante. (Castro 2009)

En efecto, Zúñiga evita poner el foco en el tiempo, en el *cronos*, lo que –en relación a la Guerra y a la Posguerra– constituye un gran acierto, pues por razones conocidas ese episodio sigue aún distorsionando lo demás. Ahora bien, eso exige tratar (a) la ciudad como un personaje más; mejor dicho, como el principal, pues encarna la contingencia vital más dinámica y compleja, sus calles llevan el pulso común de los relatos: “En ellas se forja –creo yo– la unidad con el medio en que nacemos, esa identificación con las ciudades, como si misteriosamente la materia hermanase la personalidad de sus habitantes” (Zúñiga 2019: 44). Es la otra dimensión de la “invisible historia”. Y es en este punto donde hay que reconocer que las fuentes más frecuentadas por Zúñiga manan en tierras remotas. Leamos de nuevo a Fedin:

Es preciso que el hombre [...] pase su infancia sobre el acero de las escaleras y el asfalto del pavimento, para que llegue a ser en la ciudad lo que el habitante de los bosques es en el bosque [...]. Un hombre para quien la ciudad es como el bosque para el habitante de los bosques no necesita luz. (Fedin 1927: 16)

Podríamos decir que se trata de un manifiesto de la ciudad tal y como fue vista a partir del Modernismo y cuya naturaleza, en efecto, Zúñiga demuestra conocer no solo como escritor sino también como crítico. Así, en *Desde los bosques nevados* habla de Moscú, del San Petersburgo de Fedin, de Biely y de tantos rusos, pero también del *Ulises* de Joyce, etc. La mayoría estas obras coinciden en romper el orden lineal del tiempo en el discurso, darle importancia a los elementos climáticos que afectan al paisaje urbano o en personificar la ciudad.

Pero si hay un autor que sirve de modelo a Juan Eduardo Zúñiga ese es Aleksandr Blok: “Los escritores que más me han influido son: Iván Bunin, Turguénev, Chéjov, Paustovski y, en especial, el poeta Blok al que debo mi descubrimiento de la ciudad como objeto literario” (Manrique 2010). La influencia del gran poeta simbolista se vincula a la asunción del espacio de la ciudad como símbolo esencial de una forma de estar en el mundo, y eso implica a la conciencia y a las regiones íntimas de los afectos. La ciudad se erige así en un faro cuando las grandes convulsiones históricas confunden la realidad como un ciclón, en la única fuente de iluminación del tiempo, el único libro donde leerlo. Creo

que esta ha sido una de las grandes lecciones interiorizadas por nuestro autor de forma progresiva, mediante la lectura y la escritura. Prueba de ello es que el texto dedicado a Blok que hemos referido se titulaba "Blok ante el apocalipsis" en su versión de *El anillo de Pushkin* (1992: 57), mientras que casi dos décadas después pasó a titularse "Blok ante la ciudad amada" (2010: 47). El cambio de la coordenada de tiempo por la del espacio es muy significativo porque en este ensayo Zúñiga aborda un problema ético y estético fundamental: el lugar del escritor en su tiempo. Para nuestro autor, Aleksandr Blok es, además –quiere subrayarlo–, un ejemplo de integridad y coherencia. Poeta cultivado en la cuna excelsa del ayer, supo anticipar la llegada tormentosa del nuevo milenio y no quiso exiliarse de su azote:

Llegó la guerra de 1914 y maduró su perspicacia y en el largo paseo por su ciudad natal, Blok se preguntaba cómo contemplar libros exóticos, obras de arte exquisito, viejas partituras, cuando el hambre reinaba en los cuerpos, sacudidos por la agonía en los frentes. (Zúñiga 2010: 50)

Pero si bien Zúñiga destaca el arraigo cívico del escritor en su siglo, al mismo tiempo reconoce que "No obstante, conservó el respeto al esfuerzo que mantiene la cultura y así lo había reconocido en aquel poema a Ivánov", antiguo amigo y paradigma del poeta en su torre de marfil.

Resulta admirable y singular –al menos en nuestras letras– esta integridad moral de Zúñiga, como se deduce inmejorablemente de enfrentar dos de sus ensayos, correlativos, donde también aparecen Blok y la ciudad: *Hijos del sol* y *Los rebeldes* (2010: 59 y 73). En el primero, Zúñiga describe con extrema sensibilidad la hermosa visión onírica que dejaron de San Petersburgo los escritores de la Edad de Plata de la literatura rusa, entre los que se encontraban Blok y el exquisito Ivanov, a cuyo lujoso ático se llamó "la Torre" por quienes allí acudían. Pero el viento de la historia –describe Zúñiga con documentada y exquisita sensibilidad– arrasó el frágil hedonismo de "los hijos del sol", que como el albatros de Baudelaire solo eran imponentes en la altura. Algunos, en cambio, como Blok –escribe en *Los rebeldes*– percibieron el cambio de la Rusia que aquellos gustaban de imaginarse "como la encarnación del silencio y del sueño".

La valoración de Zúñiga del cambio focal de Blok y su valoración del famoso poema "Los doce" podría presidir cualquier estudio sobre su propia trilogía:

Un emblema del acontecer revolucionario, no una imagen romántica de la revolución sino ésta como síntesis de mil impulsos o necesidades, de símbolos ancestrales de la decisión de vivir, de la dedicación a ritos olvidados que, con la rotura del orden establecido, emergían de las conciencias en un instinto de felicidad. (Zúñiga 2010: 50-51)

En los cuentos de la trilogía aparece a menudo esta visión crítica y dialéctica de la cultura en tiempos de crisis, que Zúñiga resuelve siempre con discreción o con ironía, pero sin claudicaciones. Esta deriva merecería un largo estudio, pero baste con señalar dos ejemplos. En "El último día del mundo" (el cuento apólogo de

La tierra será un paraíso) hay un retrato de la versión patria de esos “hijos del sol” (Prados 2007: 80) que ante el derribo urbanístico que quiere desahuciarlos prefieren convertirse en bellas ruinas dedicando sus horas postreras a la belleza y al placer. Esta vez esa mirada comprensiva y crítica de Zúñiga se manifiesta al final del relato, cuando se informa de que los protagonistas han sido observados por unos chiquillos, quienes acaso retendrán la calidez de ese inútil, pero hermoso, ocaso histórico. Otro ejemplo es el de “Calle de Ruiz, ojos vacíos”. Aquí la visión cándida, conformista con los cánones más convencionales de nuestra narrativa, ha podido juzgar y valorar este cuento como un símbolo de la superioridad de la cultura sobre la barbarie. Pero no es eso lo que cuenta Zúñiga: el protagonista, un ciego que abandona su casa y a su mujer en medio de los bombardeos para que unos teósofos le lean el pasaje de un libro de carácter místico, no es ni mucho menos un héroe. El final del narrador (aunque silencia su piedad), propio de Mairena, es muy claro: “que corriera la misma suerte que todas las personas que estaban en la calle” (Zúñiga 2007: 169). La sátira es clara: el contenido del pasaje, transcrito literalmente de la traducción de Borges del *Visuddhumagga* (*Camino de la Pureza*)¹⁷ está tan fuera de lugar como el empeño del ciego, cuya pareja mantiene entretanto con la vecina una relación adúltera y nada mística que arranca con una parodia del “aquel día ya no leímos más” de *La Divina Comedia*: “aquella tarde no cosimos más” (2007: 163). Como puede sospecharse, la sombra del poeta argentino es perceptible. Pero también la del excelso Ivanov, por la descripción de esa torre de marfil libresca –el piso de los místicos– en contraste con la modesta casa vecinal, y porque la mujer del vate ruso escribió literatura de tema lésbico¹⁸. Y lo más importante: el título del cuento destaca de forma explícita la toponimia. La calle nombrada recorre parte del terreno donde los héroes del 2 de mayo juntaron sus espadas y homenaja a uno de ellos, a “el otro”, el teniente Jacinto Ruiz. Solo son dos muestras de cómo Zúñiga vela y preserva herméticamente lecciones y críticas.

8. MADRID COMO CRONOTOPO Y EL GÉNERO DE LA TRILOGÍA: UNA Y TRINA

Llegados aquí no conviene ya aplazar más un asunto –aunque sea obligado condensarlo en extremo– aludido en páginas precedentes: la naturaleza y el funcionamiento de Madrid como cronotopo en la trilogía.

La ciudad es el denominador común de la trilogía, como evidencian –más o menos literalmente– los títulos de los libros. Pero como hemos visto, el papel del espacio literario –solo aislable de forma abstracta y metodológica– se potencia al máximo, desde un proceso de mimesis convencional hasta un simbolismo poliédrico, de modo que se vincula a todas las facetas de la narración; entre ellas, y de forma especial, al tiempo. Así, la continuidad de espacio y tiempo, el

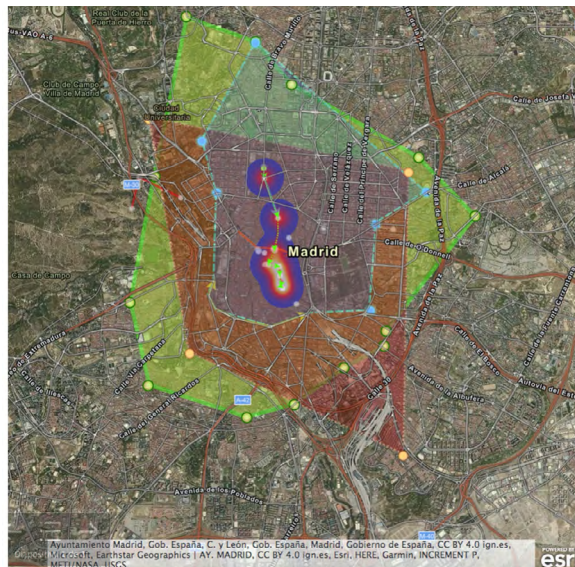
¹⁷ En “Nueva refutación del tiempo” (1974: 770).

¹⁸ El interés por el tema del autor aparece en otros textos y artículos de Zúñiga y en sus memorias ha contado una anécdota biográfica relacionada con el mismo (2019: 45-46).

cronotopo, se encarna en ese todo orgánico que, como hemos analizado, es el Madrid de Zúñiga.

Con esta perspectiva podremos responder la primera de las tres grandes preguntas mediante las que abordaré este apartado que considero afortunadamente abierto: ¿por qué se considera *Capital de la gloria* una continuación de *Largo noviembre de Madrid*? Es cierto que la fecha de publicación así lo sugiere. Pero en ningún caso hay una continuidad cronológica, como se ha dicho de forma casi unánime y más o menos explícita, a pesar de que ya se analizó que en los dos libros se recogen episodios de los tres años de guerra (Prados 2007: 62). De hecho, el cuento que abre *Capital...* puede datarse, puesto que fue la noche del 16 de noviembre cuando cayeron bombas sobre el Museo del Prado. La percepción de que *Largo noviembre...* ocurre en los primeros años de la guerra y *Capital...* en los últimos depende de otros factores que no obedecen a una concepción plana y previsible del tiempo narrativo.

La geolocalización de los cuentos deja ya conclusiones importantes en este sentido: una de ellas es que en *Largo noviembre...* los cuentos en los que aparece o se alude al frente de batalla son bastantes y además alternan con aquellos en los que no lo hace de un modo casi rítmico. En *Capital...*, por el contrario, hay muchas menos referencias al perímetro de la ciudad y la toponimia se aglutina en barrios castizos, populares o céntricos, porque prima aquí una visión más crítica (sobre todo hacia las disensiones internas de la izquierda) y especialmente internacionalista. No es una paradoja. Zúñiga cuenta una historia sin fronteras. Literal y simbólicamente. Como hemos visto en "Ruinas...", las ciudades acumulan más simbolismo, más historicidad, en su corazón.



(En la imagen se ve con claridad el establecimiento del frente de batalla en Madrid y la forma del "abrazo protector" de la ciudad en base a los datos georreferenciados de "Noviembre, la madre, 1936" y "Hotel Florida, Plaza del Callao").

Así pues, el análisis del espacio avala la aplicación que Luis Beltrán ha hecho muy provechosamente del cronotopo bajtiniano del *idilio de la tierra natal* (de su destrucción) a los cuentos de la trilogía (2008). La continuidad de los dos libros obedecería así a una intensificación en la destrucción de la utopía, de un alcance más local a uno más universal, pues el destino de Madrid fue también el de “la lucha de la humanidad por la liberación de sus yugos” (2018: 65).

No debemos olvidar sin embargo que el teórico ruso advierte de que la interpretación del tema de la destrucción del idilio puede ser discordante: “Esas diferencias vienen determinadas por el modo diverso de entender y valorar el mundo idílico que se destruye, así como el diverso modo de valorar la fuerza destructiva, es decir, el nuevo mundo capitalista” (1989: 398). Y como hemos visto en “Ruinas...”, el “momento valorativo” que Zúñiga deposita en el cronotopo depende en gran medida del espacio histórico con el que el texto dialoga; y añadiría también que del momento histórico en el que se publica. Conocer a fondo ese contexto no es menos importante que saber que los “duelos y quebrantos” del *Quijote* no rompían el precepto de ayuno y abstinencia.

Ahora bien, el texto al que nos referimos ¿es un enunciado estable?, ¿hay una trilogía? En un valioso y pertinente trabajo, Bénédicte Vauthier ha encarado rigurosamente esta compleja cuestión. No puedo comentarla aquí con detalle, pero sí quiero aprovechar el contexto para puntualizar algunas de sus observaciones y enriquecer –creo– su propuesta.

Cuando empecé a preparar la edición crítica de la trilogía me enfrenté a dos problemas de partida que trasladé al autor: fijar el texto y darle un título unitario, por un lado, y mencionar su verdadera fecha de nacimiento. La idea del título la descartó directamente. Me ofreció, eso sí, los ejemplares de los tres libros editados por Alfaguara con anotaciones manuscritas que corregían erratas y eliminaban o cambiaban unidades léxicas, sintagmas, más raramente alguna oración o incluso algún breve diálogo y signos de puntuación. En cualquier caso, consensuamos que no debía hablarse de “texto nuevo”. Respecto a la segunda cuestión, me envió una nota mecanografiada en la que hacía constar su preferencia por que no se mencionase y que si lo exigía el editor se pusiese 1929.

Se trata de dos reticencias que sin duda incomodan y dificultan el trabajo crítico, pero el director de la editorial Cátedra, Emilio Pascual, reorientó siempre el trabajo con honesto y sabio criterio: si el autor está vivo hay que respetar sus voluntades.¹⁹

Así las cosas, resolví la traba biográfica mediante una nota a pie de página –con bibliografía donde quedaba muy clara su verdadera edad– y orillé la segunda cuestión –mucho más importante y compleja– de la fijación de la trilogía como proyecto autorial. Eso sí, el análisis de la obra se orientó en todo momento (y sobre todo cuando se estudia el espacio y el tiempo) a la justificación de su carácter orgánico, desde el punto de vista temático, simbólico, estructural y sociohistórico.

¹⁹ Debo aclarar que estas cuestiones nunca cuestionaron una relación muy cordial; siempre agradeceré a Zúñiga su generosidad cada vez que me ofreció información sobre su vida y su obra, en llamadas, entrevistas o paseos por Madrid que custodió en el inédito pie de página de la amistad.

Ya publicada la edición crítica, la editorial Galaxia Gutenberg –creo recordar que fue una llamada de Lola Ferreira por mediación de Zúñiga– me pidió en 2010 (creo) el texto escaneado (por Cátedra) con las correcciones del autor. Se lo cedí libremente. Meses después se publicó *La trilogía de la guerra civil*, editado por Joan Tarrida, con dos relatos nuevos y una nueva ordenación: *Capital de la gloria* seguía a *Largo noviembre...* en aras de una supuesta continuidad cronológica de la fábula.

Viene esto a colación de dos consideraciones de Vauthier en el artículo citado. La primera, con la que estoy muy de acuerdo, es su visión del editor como co-diseñador del ciclo. En ese sentido, mi intervención no afectó al orden ni al título de las obras, y considero también que el análisis es coherente con una obra que en ese momento nadie presentía que cambiaría con el añadido de títulos. Por otra parte, sigo defendiendo el valor de esa lectura de la trilogía no supeditada a un supuesto eje cronológico (que como hemos visto es falaz), sino –como ha demostrado la crítica más solvente y defendí en su momento– a uno “supeditado a la dimensión simbólica, mítica y memorística del tiempo”, como escribe Vauthier (2017: 49), que además justifica la afirmación, que suscribo y aplaudo, de que *La trilogía de la guerra civil* “en aras de ciertos intereses –de mercado– implicó que se priorizara una *relectura lineal* a nivel de los volúmenes”.

La base de la confusión es clara. Parece que ni el tiempo de ambientación de la fábula ni el de publicación importan, cuando este es fundamental en una obra que ha navegado a contracorriente de las modas y con un afán didáctico manifiesto. Pero, ¿por qué no puso reparos el autor en la ordenación de la edición de Cátedra y sí en otros aspectos menores cuando en 2003 ya consideraba que *Capital...* era “la última narración de lo que yo llamaría una *trilogía*”? Además, ¿no debemos al menos plantearnos por qué y cómo publicaría Zúñiga *Capital de la gloria* en 2003 si, como nos dice en sus memorias, los cuentos de la trilogía “fueron escritos en la década de 1970” (2019: 111)?

Es del todo improcedente obviar que en el año 2003 se crea el Foro por la Memoria Histórica, impulsado por el PCE, tras años de intensa reivindicación, y que solo un año después, ya con Zapatero en el Gobierno, se institucionaliza esa demanda que culmina en la Ley de Memoria Histórica. La Guerra como telón de fondo de propuestas narrativas previsibles y fácilmente digeribles se puso de moda. Y la resaca de esa ola es la que aún cogió *La trilogía de la guerra civil* en 2011, con una ordenación que *permitía* además una supuesta linealidad cronológica, convencionalmente atribuida a la novela antes que al cuento.

Pero cuando Zúñiga decidió publicar sus cuentos el diálogo que se establecía entre el libro y la Historia era otro. Para empezar, su título, como el de *La tierra será un paraíso*, puede y debe interpretarse, según creo, como una anfibia, por su sentido simultáneamente literal e irónico.²⁰ Reparemos en este sentido en que es Guerda Taro la que en “Ruinas...” pronuncia los versos de Alberti, y fijémonos en que al hacerlo “meció la cabeza con un gesto de duda” (2007: 475), porque la alemana, que no abrazó la épica enardecida de la aventura ni la de los

²⁰ Véase Prados. (2007: 59)

versos de guerra se identifica, como hemos visto, con una ciudad exhausta. Pero hay más: creo que nunca se ha reparado en que a los versos de Alberti, recogidos como lema del libro, les falta la palabra final del segundo verso: "repica". En una ocasión le pregunté a Zúñiga al respecto; sonrió a su manera y dijo: "es que es un verbo muy feo". Un gesto sutil, como en la secuencia en la que se habla de la Alianza y el narrador comenta inocentemente que Guerda "quizá saludaría a María Teresa León" (2007: 472), como si se ignorasen los encomios que tanto ella como el poeta gaditano escribieron sobre la pareja Capa-Taro. ¿No se proyecta ya una sombra de Alberti de perfiles más difusos que la del heroico poeta exiliado? Añadamos también que, en el libro, publicado cuando se confiaba en la posibilidad de una verdadera recuperación de la memoria y de la ideología sepultadas por la Cultura de la Transición, hay una profunda revisión crítica de las disensiones y las claudicaciones de la izquierda. "Las enseñanzas", por ejemplo, con ese desaire del maestro anarquista a la madre y el niño que ingenuamente le refieren unas consignas comunistas escuchadas en la calle, es un claro ejemplo, aunque nunca –creo– se haya interpretado desde ese ángulo. Pensemos, por último, que el relato aportado en la edición de 2011, *Invencción del héroe*, no supone si no abundar en esa crítica "interna" (revítese la historia de Emil Kléber) y constituye una advertencia contra la frivolidad revisionista que, a la vista de ocho años atrás, leyes bienintencionadas, heroísmos redivivos, cambios de nombres de calles... habían desoído *las enseñanzas* que Zúñiga, de nuevo, dio a la luz en su preciso momento.

Siempre me ha parecido que la ordenación de la trilogía conforme al año de publicación potencia una experiencia prodigiosa de lectura, porque después de haber peregrinado por el páramo del Madrid de posguerra, esa vuelta de Zúñiga al *mismo* tiempo y a las *mismas* calles, pero desde lugares éticos y estéticos tan distantes, desvela la operación verdaderamente subversiva y moderna de un maestro que apuesta con coherencia y hasta las últimas consecuencias por la literatura como "mensaje iluminador de conciencias".

No tenía tantas razones para *defenderla* cuando edité la trilogía, claro. Entre otras cosas porque tampoco existía *otra* trilogía. En ese contexto, en el que faltaban aún perspectiva, investigaciones fundamentales y obra del autor por publicarse, y en el marco de una introducción ya bastante extensa donde se analizaba (casi) toda la obra del autor publicada además de la trilogía, no profundicé en la argumentación teórica de la filiación genérica del conjunto. Propuse la etiqueta "ciclo de cuentos" de una manera, reconozco, poco categórica (era el primer intento de atribución genérica²¹) y consideré que tampoco era indispensable el sometimiento a un marbete de género (sin necesidad de recurrir a Croce) si se argumentaban razones técnicas y temáticas. Por eso entendería en este sentido un reproche a mi propuesta por tibia, pero no por incoherente o "improcedente", como ha valorado Vauthier.

En cualquier caso, y como conclusión de este ensayo, si bien suscribo su propuesta de que el simbolismo es el factor de unidad de este "macro-ciclo"

²¹ Encinar (2015) desarrolló con rigor y exhaustividad.

(2017: 53), considero que ese simbolismo no puede entenderse sin un estudio en profundidad –como hemos visto– desde *todas* las perspectivas que proponía al principio, del espacio literario. Por tanto, me inclino más a sostener, con Luis Beltrán, que nos encontramos ante formas *paranovelísticas*, alentadas por la estética del didactismo, que como en las novelas sociales de los cincuenta reducen el hilo argumental: “En estos *cuentarios* madrileños no hay otro nexo que la ciudad –Madrid– y el tiempo, la Guerra Civil” (2017: 14). Y este último hecho, como hemos visto, solo es posible calibrarlo en consonancia con la “historia invisible de la ciudad” y en función de la escala de sus mapas.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- (1998): “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barea, Arturo (1951): *La llama*. Buenos Aires: Losada.
- (2002): *La forja de un rebelde III. La Llama*. Barcelona: Bibliotex.
- Beltrán Almería, Luis (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Bellcaire d’Empordà: Edicions Vitel.la.
- (2014): “El ciclo eslavo en la obra de Juan E. Zúñiga”, *Turia*, n.º 109-110, pp. 218-227.
- (2018): “La guerra civil en los relatos de Zúñiga”, *Orillas*, n.º 7, pp. 5-15.
- Bachelard, Gaston (2000): *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1992): *Écrits sur l’art*. París: Librairie Générale Française.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas 1923-1972 (Vol. 1)*. Buenos Aires: Emecé.
- Casas, Ana (2009): “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Mediosiglo (años 50 y 60)”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 25, n.º 2, pp. 220-235.
- Castro, Antón (2009): <https://antoncastro.blogia.com/2009/060404-juan-eduardo-zuniga-entrevista-y-homenaje.php> [última visita: 20.03.2020].
- Cogotti, Carla (2014): *Rete simbolica e dinamiche della memoria nella trilogia della guerra civile di Juan Eduardo Zúñiga*. Tesis doctoral inédita. Università degli Studi di Cagliari.
- ELMUNDOLIBRO (2003): <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/04/07/protagonistas/1049717067.html> [última visita: 20.03.2020].
- Encinar, Ángeles (2008): “*Capital de la gloria: la guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga*”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n.º 6, pp. 161-171.
- (2015): *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*. Bruselas: Orbis Tertius.
- Fedin, Konstantin (1927): *Las ciudades y los años*, Madrid: Biblos.
- Ferlosio, Rafael (2016): “Contribución al centenario de Lope de Vega” [1962]. En: *Ensayos 2. Gastos, disgustos y tiempo perdido*. Barcelona: Debate, pp. 333-335.
- Longares, Manuel (2003): “Zúñiga”, *El País*, 23 de febrero.
- (2017): *El Madrid de Zúñiga, Hispanófila*, vol. 179, pp. 65-68.

- Manrique, Winston (2010): Entrevista, *Babelia. El País*, 25 de diciembre.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Matías, D. (2014): "Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios", *C.F.F.*, vol. 25, pp. 193-203.
- Montoliú, Pedro (1999): *Madrid en la Guerra Civil. Los protagonistas*. Madrid: Sílex, pp. 493-501,
- Moretti, Franco (2001): *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid: Trama.
- Nietzsche, Friederich (2014): *Así habló Zaratustra. Ecce Homo*. Madrid: Alianza.
- Orozco, E.; Rosales, L. (1983): "Temas y Tópicos". En: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Prados, Israel (2007): "Introducción" a Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid: Cátedra, pp. 13-92.
- (2014): "La Guerra Civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada", *Turia*, nº. 109-110, pp. 206-217.
- Vauthier, Bénédicte (2017): "Las teorías sobre los 'ciclos de cuentos integrados' a prueba de cuatro *cuentarios* sobre la 'destrucción del idilio de la tierra natal' de Juan Eduardo Zúñiga", *Hispanófila*, nº. 179, enero, pp. 41-59.
- Valls, Fernando (2014): "El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, pp. 165-183.
- Zúñiga, Juan Eduardo (1992): *El anillo de Pushkin*. Madrid: Alfaguara.
- (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Ed. Israel Prados. Madrid: Cátedra.
- (2010): *Desde los bosques nevados*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011): *La trilogía de la Guerra Civil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2019): *Recuerdos de vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

EL URBICIDIO Y LA MEMORIA EN LOS CUENTOS
"NOVIEMBRE, LA MADRE, 1936" Y "NUBES DE POLVO Y
HUMO" DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

URBICIDE AND MEMORY IN THE SHORT STORIES "NOVIEMBRE,
LA MADRE, 1936" AND "NUBES DE POLVO Y HUMO" BY JUAN EDUARDO
ZÚÑIGA

ANTHONY PASERO-O'MALLEY
Davidson College, Davidson
anpaseroomalley@davidson.edu

RESUMEN: Los cuentos de Juan Eduardo Zúñiga sobre la guerra civil española, en los cuales el autor hace hincapié en las vidas de los habitantes de la ciudad mientras navegan por el caos bélico y la destrucción de la capital sitiada y bombardeada, marcaron un hito en la producción literaria sobre la contienda desde la publicación de la primera colección en 1980. Con el apoyo de los enfoques teóricos sobre el urbicidio desarrollados por Martin Coward y las trayectorias por el espacio urbano, este estudio propone un análisis de dos cuentos de *Largo noviembre de Madrid*, "Noviembre, la madre, 1936" y "Nubes de polvo y humo", para explorar las técnicas estilísticas y temáticas, examinando tanto sus vínculos con los otros cuentos de la colección como sus propios nexos de unión. En sus recorridos y trayectorias por determinadas calles y avenidas desoladas por los bombardeos, los protagonistas de los dos cuentos reivindican el papel de la memoria en el desarrollo de la psique humana. Al transitar de forma intencionada por la capital reafirman cómo los recuerdos y las vivencias personales atribuidas a los lugares y espacios urbanos funcionan como estrategia de resistencia política y memorística contra el olvido y la aniquilación.

PALABRAS CLAVE: Zúñiga, cuento, urbicidio, memoria, espacio

ABSTRACT: Juan Eduardo Zúñiga's short stories about the Spanish Civil War, in which the author places a strong emphasis on the lives of the citizens as they navigate the chaos of wartime and the destruction of the capital city amidst the bombing, constituted a landmark in literary production on the war since the first collection was published in 1980. Through the theories of urbicide developed by Martin Coward and writings on urban trajectories, this study proposes a close

reading of two short stories from *Largo noviembre de Madrid* in order to explore the stylistic and thematic devices employed by the author. This paper will explore the similarities with other stories of the collection while at the same time emphasizing the particularities and unique qualities of each of the two works chosen. In their physical movements and spatial trajectories through the bombed-out streets and avenues of the city, the protagonists of both stories reaffirm the role of memory in the development of the human psyche. Each step taken as they move through the capital reaffirms the ways in which the personal memories developed in connection to particular spatial and urban locations function as a site of memory and political resistance against erasure.

KEYWORDS: Zúñiga, Short Story, Urbicide, Memory, Space



En *Urbicide: The Politics of Urban Destruction*, Martin Coward acuña el término *urbicide* (2009: 35) a modo de neologismo conceptual capaz de abarcar la noción de la destrucción total de la ciudad como lugar compuesto por múltiples vivencias singulares y personales. Para Coward, la destrucción de la ciudad y de los edificios provocada por fuerzas exteriores necesariamente implica la destrucción existencial de la heterogeneidad (2009: 39). En lugar de permitir la coexistencia en comunidad de experiencias heterogéneas y diversas, el "urbicidio" busca imponer la homogeneidad mediante la violencia geopolítica que conlleva la desolación y ruina, y sobre cuyos cimientos se edificará una nueva sociedad a imagen y semejanza del nuevo régimen en el poder. Por lo tanto, el urbicidio también pretende modificar y remodelar la identidad individual (2009: 12) para borrar las huellas de un pasado en conflicto abierto con la nueva ideología imperante.

El urbicidio en España alcanzó su mayor grado de intensidad y violencia en la historia contemporánea en la Guerra Civil, con ejemplos concretos como la destrucción del pueblo de Guernica y, sobre todo, en el asedio implacable a la capital de Madrid que constituye "el primer bombardeo moderno, con aviación además de artillería, sobre una gran urbe europea" (Bravo 2019). En un año tan significativo como 2019, marcado por el acontecimiento histórico de la exhumación y traslado de los restos de Francisco Franco desde el Valle de los Caídos hasta el cementerio de Mingorrubio, se conmemora también "el ochenta aniversario del final de los bombardeos sobre Madrid" (Bravo 2019). En su reciente estudio, *Madrid bombardeado: 1936-1939*, los autores Enrique Bordes y Luis de Sobrón recrean mediante planos arquitectónicos los estragos de las bombas y explosiones en los distintos lugares de la capital como búsqueda activa de la recuperación y del rescate de la memoria.¹ Desde las plataformas periodísticas,

¹ Cabe mencionar que la página web del proyecto *Madrid bombardeado: 1936-1939* contiene una

Ángel Viñas refleja que esta labor debe ser también reconocida a nivel nacional, y escribe a modo de aviso y recuerdo que casi cuatro décadas después de la muerte del dictador “la sociedad española no se ha reconciliado con su pasado que contiene más sombras que luces” (2019). A su vez, en una entrevista reciente el actual presidente del gobierno, Pedro Sánchez, hizo la firme declaración de que España “es fruto del perdón, pero no puede ser producto del olvido” (Marcos 2019).

El olvido, la memoria, el pasado y los recuerdos constituyen algunos de los más marcados ejes temáticos y estilísticos del mundo narrativo de Juan Eduardo Zúñiga, para quien el año pasado marcaba también el centenario desde su nacimiento en la capital española.² Su trilogía de cuentos sobre la guerra, compuesta por las colecciones *Largo noviembre de Madrid* (1980), *La tierra será un paraíso* (1989), y *Capital de la gloria* (2003), y alabada por los críticos literarios y el público lector, plasma sobre el papel las experiencias singulares y vitales de la Guerra Civil y la posguerra, haciendo hincapié en las vidas de los habitantes de la ciudad mientras navegan por el caos bélico y la destrucción de la capital sitiada y bombardeada.³ En este estudio propongo un análisis de dos cuentos de *Largo noviembre de Madrid*, “Noviembre, la madre, 1936” y “Nubes de polvo y humo”, para profundizar en las técnicas estilísticas y temáticas que los caracterizan, explorando tanto sus vínculos con los otros cuentos de la colección como sus propios nexos de unión y las singularidades que contribuyen a la particularidad de cada uno.

El enfoque narrativo de Zúñiga en cuanto a sus cuentos sobre la Guerra Civil viene marcado por el énfasis puesto sobre lo que Sanz Villanueva denomina de forma concisa como el “drama humano” (2012: 27). Esta noción consiste en una síntesis que refleja el distanciamiento consciente por parte del autor de las figuras principales y las batallas centrales, conocidas de sobra en cantidad de volúmenes históricos y obras literarias, para centrarse en aquellos individuos que se esforzaron por sobrevivir con algún sentido de impulso vital, envueltos en un peligro existencial que amenazaba su aniquilación moral y física. Como afirma Ángeles Encinar, “No se trata en estas narraciones de los grandes personajes históricos ni de la reconstrucción minuciosa de batallas y asedios” (2008: 169).

cita textual del cuento de Zúñiga “Noviembre, la madre, 1936”, analizado a continuación.

² Significa un momento de profunda desgracia y tristeza para las letras españolas el fallecimiento de Juan Eduardo Zúñiga el 24 de febrero de 2020. Su impacto e influencia se mantienen vivos en los recuerdos de su familia y quienes mejor le conocieron a lo largo de su vida, al igual que radican en sus cuentos y novelas que suponen una huella imborrable y valiosa en la literatura española de los siglos xx y xxi.

³ En la introducción que encabeza la publicación de la trilogía por la editorial Cátedra en 2007, Israel Prados hacía mención de que la narrativa de Zúñiga “no ha comenzado hasta hace muy poco tiempo a recibir el reconocimiento público y crítico que merece” (2007: 14). Por fortuna, los últimos años han sido testigos de un amplio y creciente número de artículos dedicados al estudio de sus cuentos y novelas que buscan aportar mayor visibilidad a su obra, incluyendo el presente monográfico coordinado por Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar, el libro *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual* de Encinar, la tesis doctoral de Carla Cogotti y la introducción a cargo de Beltrán Almería y Encinar a *El coral y las aguas; Inútiles totales* publicada por Cátedra en 2019, por citar algunos ejemplos recientes.

Estas personas, el "ciudadano común [...] los hombres y mujeres de a pie" (Encinar 2008: 169), anónimas en las páginas de los libros de historia vieron sus vidas afectadas de manera profunda e intensa, aunque se encontrasen alejadas del frente y de las trincheras. El impacto en el lector que conlleva poner de relieve el mundo interior y psicológico de sus personajes en medio de un contexto bélico dantesco es tal que el escritor Luis Mateo Díez destacaba que "Nadie ha escrito sobre esa guerra como Zúñiga, tanto que casi podríamos hablar de la Guerra de Zúñiga, tan interiorizada y supeditada al contenido de las emociones y de los sentimientos que invaden la intimidad de sus personajes" (2018). Cabe desatacar que el mundo de la ficción viene hilvanado de los recuerdos y la memoria autobiográfica de Zúñiga, quien reconoció que el acto de escribir "era como una forma de salvarme yo mismo, porque en estos personajes quién sabe si también había astillas de mi madera" (Cruz: 2009).

La fecha de publicación de la colección *Largo noviembre de Madrid* (1980 por la Editorial Bruguera) vino también marcada por una etapa histórica tan significativa como la de la Transición de la dictadura a la democracia, y el consiguiente y polémico 'pacto de silencio' que buscaba "contribuir a la reconciliación nacional" (AFP 2018) al enterrar los crímenes perpetrados por el franquismo en aras de una nueva época política, exenta de represalias y cicatrizada por la ceguera que conlleva el no reconocer abiertamente las heridas del pasado. Como refleja Díaz Navarro, "vencedores y vencidos intentaban olvidar el conflicto y la larga posguerra para construir un régimen democrático duradero" (2018: 168). Frente a esta voluntad del olvido emerge *Largo noviembre de Madrid*, una colección que inserta entre las páginas de los dieciséis cuentos que la componen el debate dialéctico entre, por un lado, la necesidad de recordar y, por el otro, el deseo de borrar las huellas del pasado.

En los dos cuentos aquí seleccionados, "Noviembre, la madre, 1936" y "Nubes de polvo y humo", el lector, a modo de testigo ambulante, sigue los pasos y movimientos de los dos protagonistas mientras atraviesan las calles de la ciudad, siendo Madrid el espacio urbano central donde se despliega la historia y trama narrativa de la colección. La relación de los habitantes con la capital es intensificada hasta tal punto que resulta más apropiado hablar de una "simbiosis" (Encinar 2008: 170), donde la ciudad adquiere rasgos personales y singulares para convertirse en "un organismo con vida propia que, como tal, sufre de modo diverso las vicisitudes de la historia" (Prados 2007: 71). La degradación tanto física como psíquica de los personajes se inserta de forma paralela en la progresiva destrucción de la ciudad, sufriendo juntos destinos semejantes. Para Prados, esto convierte la ciudad en un "Madrid trascendental, en consecuencia, que no solo traduce el estado de ánimo de los personajes, sino que interacciona con ellos" (2007: 71). Asimismo, consciente del hecho de que en la guerra "todo cambia en un instante" (Díaz Navarro 2018: 168), el tiempo en la narrativa de Zúñiga adquiere una dimensión significativa. La acción en "Noviembre, la madre, 1936" y "Nubes de polvo y humo" se caracteriza por un reducido marco temporal, ocupando a lo sumo unas horas en las vidas de los protagonistas, aunque las técnicas estilísticas de una narración no cronológica compuesta por la fragmen-

tación, los saltos temporales (*elipsis*), los avances y retrocesos (*prolepsis* y *analepsis*) y los cambios de puntos de vista contribuyen a la dilatación del tiempo interno y psicológico.⁴ De este modo, como lectores se nos permite apreciar el pasado familiar y vital de los personajes a pesar del estrecho margen temporal que determinan los límites del género cuentístico.

Merece destacar que varios cuentos de *Largo noviembre de Madrid* contienen personajes que recorren las calles de la capital por diferentes motivos. Sin embargo, estos a menudo se encuentran deambulando por las avenidas, paseos y callejones sin rumbo fijo o sin un camino concreto. Por ejemplo, en su análisis del cuento "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro", Aránzazu Calderón Puerta observa que el protagonista "tiene problemas para recordar hacia dónde debe dirigir sus pasos para alcanzar su destino, se pierde de manera literal en el olvido" (2018: 202), mientras que el hombre en "Puertas abiertas, puertas cerradas" persigue un objetivo "concrete, but his trajectory is not" (Carmona 1989: 241). A diferencia de estos cuentos, tanto el hermano menor en "Noviembre, la madre, 1936" como la mujer de "Nubes de polvo y humo" atraviesan la ciudad bombardeada con un objetivo definido en mente y guiados por una ruta específica que les permite alcanzar su propósito. Si consideramos que "la percepción simbólica de Madrid y la iluminación moral de los personajes depende de la forma que adoptan esos recorridos" (Prados 2007: 74-5), una lectura detenida acerca de las motivaciones, los propósitos, las travesías y los destinos de los dos protagonistas iluminará de igual manera los temas centrales que traspasan la colección, y la intrínseca relación entre el espacio, la memoria y los recuerdos.

Luis Beltrán Almería observa que "Noviembre, la madre, 1936" "nos muestra una familia en descomposición" (2000: 371), formada por tres hermanos que se refugian en su casa a la espera de que terminen los bombardeos que asolan las calles y los edificios a su alrededor. El cuento contrasta los deseos e intereses egoístas de los dos hermanos mayores con los del hermano menor, cuyas reflexiones y meditaciones personales activan la memoria de la madre que murió en un momento previo al igual que el padre. El narrador omnisciente describe la manera en la cual "las habitaciones heladas, perdida la antigua evocación familiar" (Zúñiga 2007: 103) y cubiertas de polvo y telarañas contribuyen al rechazo consciente por parte de los hermanos mayores, quienes buscan repartir cualquier herencia o dinero disponible "para luego marcharse, escapar antes de que fuese demasiado tarde" (2007: 105), resueltos a "no volver a verse no bien se terminara aquel asunto" (2007: 104). La destrucción de la ciudad, la inminencia de la muerte, los impulsos vitales y la propia muerte de los padres se recrean como factores determinantes que ayudan a explicar el deterioro del vínculo familiar y la determinada intención de los hermanos de salvarse a sí mismos.

Además, la dolorosa historia familiar constituye una de las principales fuentes de rechazo de los dos hermanos mayores. El cuento hace referencia abierta a una infidelidad del padre, quien "los dañó el día que se supo que su

⁴ Prados destaca que "el tiempo físico narrado no suele sobrepasar en casi ningún cuento los límites de una jornada e incluso se reduce en algunos de ellos a un tiempo mucho menor" (2007: 63).

paternidad la compartía con otra casa, donde había una mujer que él atendía en el mayor de los sigilos" (2007: 105). La presencia de esta otra familia, una presencia que ronda como una sombra y un secreto subterráneo en la conciencia, desemboca un efecto sombrío en la relación y en la falta de reconciliación familiar. La actitud distante del padre con su propia familia, el impacto emocional fruto de su engaño y el efecto producido en la madre contribuyen a los sentimientos de ira y culpabilidad que laten bajo la superficie de la narración. Por lo tanto, la intención de los dos hermanos mayores, manifiestos en la declaración inicial de que "Pasarán unos años y olvidaremos todo" (2007: 103) incluye también el deseo de olvidar la culpa y la traición en el seno de la familia.

Sin embargo, al encontrarse en la casa donde vivieron y crecieron, siendo este un espacio imbuido de recuerdos y de vivencias, el olvido será difícilmente alcanzable e incluso imposible. En su libro *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau afirma que "the places people live in are like the presences of diverse absences [...]. There is no place that is not haunted by many different spirits hidden there in silence" (1984: 108). En términos similares, Jacques Derrida desarrolla su concepto de '*hantologie*' dentro del cual, según Martin Hagglund, "the figure of the specter [...] marks a relation to what is *no longer or not yet*" (2008: 28; énfasis del autor), como una presencia que ejerce su influencia precisamente a través de la ausencia. Las ideas de Derrida y De Certeau se podrían aplicar aquí a la figura de la madre, y a la memoria del ámbito doméstico que mantienen de ella sus hijos. La descripción atmosférica de la casa transmite la impresión de ser un espacio habitado por fantasmas que se configuran a través de los recuerdos, que les van concediendo forma y dimensión. Por ejemplo, el sonido de unas pisadas y el crujido de la madera en un piso contiguo se convierten para los hermanos en "un eco de otras, escuchadas mil veces, cuando la madre venía al comedor donde la mesa estaba puesta y todos eran convocados al ritual de reunirse" (Zúñiga 2007: 104). El espacio se vuelve aún más onírico con la alusión a "furtivas imágenes" (2007: 106) de la madre por los pasillos, algo que ejemplifica la mezcla de realidad e imaginación que opera en la casa y que contribuye a la borrosa dicotomía de presencia y ausencia.⁵ Para Gaston Bachelard, una persona "experiences the house in its reality and in its virtuality, by means of thoughts and dreams" (1958: 5). Aparte de consistir en el refugio doméstico para el ser humano, la casa es claramente también el hogar de la memoria. Afirma Bachelard que los recuerdos "are motionless, and the more securely they are fixed in space, the sounder they are" (1958: 9). Por lo tanto, no es de extrañar que la figura de la madre ejerza una fuerte presencia en la casa aun estando ella ausente, ya que este espacio familiar en particular está vinculado a los recuerdos de toda una vida.

⁵ Se podría aplicar también el concepto desarrollado por Sigmund Freud de *unheimlich* para describir la sensación de extrañamiento dentro de la casa que producen la espectralidad, la presencia y la persistencia de la memoria en el hogar familiar. En su ensayo de 1919 titulado "Das Unheimliche", Freud traza las nociones de la inquietud y el extrañamiento y cómo se vinculan con la figura maternal y los espacios privados de la casa. Hugh Haughton indica la manera en la cual Freud conecta "the uncanny ('*das Unheimlich*') back to the most familiar and homely ('*das Heimlich*') and to see it as 'something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed'" (2003: xlii).

Asimismo, la memoria y la presencia ausente de la madre sirven en el cuento como espacio para que el autor denuncie la sumisión femenina en cuanto los roles domésticos tradicionales y donde busca la reivindicación del papel de las mujeres en la sociedad. Encinar refleja que una de las novedades temáticas en la obra de Zúñiga es el planteamiento de “la independencia e igualdad de la mujer” (Encinar 2019: 4), manifiesta en varios de los cuentos de su trilogía sobre la Guerra Civil que tienen como foco de atención el protagonismo de la mujer frente a las limitaciones sociales impuestas sobre ella. Por ejemplo, en “Noviembre, la madre, 1936” el narrador emplea una serie de imágenes y metáforas de reclusión para dar a entender que la madre se encontraba apriada, sacrificando sus propios deseos de libertad y de autodescubrimiento en favor del bienestar del hogar y de la familia, aunque casi nunca se la tomaba en cuenta. La imagen de la casa como una cárcel doméstica se refuerza con la descripción de la madre como “condenada de por vida al entramado familiar [...] sin entrever una forma de escapar [...] alzar la cabeza en un ensueño de libertad, de decisiones personales, de independencia de criterio...” (Zúñiga 2007: 104).

El cuento establece que la principal fuente de recursos económicos de la familia consistía en la compra y venta de fincas (2007: 106) y los altos ingresos proporcionados por el alquiler de pisos en un edificio arrendado por el padre y los hermanos. Ellos son “hombres de negocios” (2007: 107), y el edificio de viviendas alquiladas es para ellos un lugar simbólico del dinero, de la clase socioeconómica elevada que les concede al ser arrendadores, y del cumplimiento de los intereses materiales que conlleva el poder de la adquisición. Ya que el edificio constituye la clave gracias al dinero sustraído que les permitiría escapar y abandonar la ciudad, uno de los hermanos mayores “propuso que debían ir a ver la casa, saber cómo estaba, cómo la conservaban los vecinos, si requisaron las tiendas o algún piso” (2007: 108). El elegido es el hermano menor dado el hecho de que su identificación militar le permite atravesar las calles sin levantar sospechas. Por lo tanto, “él habría de enterarse de lo ocurrido al medio día cuando los aviones dejaron caer bombas en aquel barrio” (2007: 108).

Aunque el momento en el que el hermano menor sale de la casa y del edificio para pisar la calle marca un cambio en el espacio narrativo que se traslada desde lo privado y doméstico a lo público y urbano, los recuerdos de la madre vinculados a la ciudad no hacen sino intensificarse más hasta el punto de que los recursos narrativos empleados provocan la impresión de una fusión total entre la madre como miembro de la familia y la madre que es la ciudad para sus habitantes y defensores. El recorrido específico del hermano menor desde la casa hasta el edificio ubicado en Antón Martín contiene un fuerte simbolismo emocional, y no es casualidad que a medida que avanzan sus pasos se refuerza la rememoración de la madre, hasta que su travesía le lleva a cruzar por la Puerta del Sol, “el corazón de la ciudad” (Prados 2007: 110). Este recorrido simultáneo en el presente y pasado es un movimiento descrito por Calderón Puerta en su análisis de “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” como un despliegue “*en dos direcciones opuestas*: en el espacio físico hacia delante y en sus recuerdos hacia atrás” (2018: 200; énfasis del autor).

Significativamente, en "Noviembre, la madre, 1936" los recuerdos se ven activados por los edificios y las calles a través de los cuales se rememora la relación maternofilial:

Y en la calle de la Montera se vio a sí mismo de la mano de su madre y la perspectiva hacia Sol estaba ocupada por la figura de ella, fundida con las fachadas y las esquinas conocidas de forma que cada casa ante él era una madre bondadosa, algo reservada, con una sonrisa leve y distante, trayendo a su conciencia la certidumbre de que una ciudad puede ser una madre. (Zúñiga 2007: 110)

La fusión descrita aquí entre la madre y la ciudad recuerda a la distinción basada en la concepción de género aplicada por Elizabeth Wilson al espacio urbano. En su libro, *The Sphinx in the City*, Wilson señala que la ciudad "is 'masculine' in its triumphal scale, its towers and vistas and arid industrial regions' it is 'femenine' in its enclosing embrace" (1991: 7), dando a entender que la familiaridad y la seguridad emocional devienen de la cercanía y vínculo afectivo que mantienen los habitantes con su ciudad. Mientras el hermano menor se desplaza por las calles avanzando hacia Antón Martín, "fluían los recuerdos acariciadores de la madre que conduce de la mano por calles seguras, pacíficas e interesantes" (Zúñiga 2007: 110), poniendo de manifiesto el concepto propuesto por Ann Davies de "soft city – the city that forms around one's own personal trajectory" (2012: 116), ya que los distintos lugares de la capital vienen fuertemente enlazados con la memoria afectiva de la madre.

El fallecimiento de la madre en el cuento está estrechamente relacionada a la destrucción de la capital y la consiguiente "destrucción del idilio" (Beltrán Almería 2000: 360), donde el idilio consiste aquí en un espacio propicio para el desarrollo personal y "el crecimiento familiar y laboral" (2000: 371). Asimismo, la narración establece una unión entre la madre y la ciudad mediante el uso de pronombres de sujeto y objeto directo femeninos que impiden una separación nítida entre una y otra. El hermano menor recuerda, por ejemplo, que "indirectamente ella había hecho mención a esas fortificaciones que ahora, con toda urgencia, se hacían para rodearla y defenderla con un círculo de amor, con un abrazo protector" (Zúñiga 2007: 111), aludiendo a los puestos defensivos de la capital que, al mismo tiempo, también servían como una protección vital y personal.

El cuento culmina en las últimas páginas con la llegada del hermano menor al edificio en Antón Martín y el momento en que descubre que "donde estuvieron los pisos superiores estaba el aire y un gran vacío, y que la puerta la tapaban montones de vigas y de escombros y a través de algunos balcones aún en pie se veía el cielo, como un tejido agujereado por el tiempo y el uso" (2007: 111). El lugar simbólico de la riqueza que prometía la satisfacción de cumplir los deseos materialistas y egoístas de los hermanos mayores ha quedado en nada, destruido junto a tantos otros edificios de la capital por un bombardeo que no diferenciaba entre clases socioeconómicas y que buscaba matar y calcinar a todos por igual. Los intereses económicos sustraídos de las rentas y basados en la explotación del prójimo constituyen la "codicia" (2007: 112) de los hermanos

mayores que se preocupan más por abandonar la capital (y por ende al vínculo familiar) mientras “otros se aprestaban a defender fusil en mano” (2007: 112).

“Noviembre, la madre, 1936” resuelve la dicotomía entre querer borrar el pasado frente a la importancia del recuerdo al ubicar en el recorrido del hermano menor por las calles de la capital la importancia de mantener viva la memoria ya que esta se encuentra vinculada a la ciudad, a la familia y a la identificación personal y colectiva de las personas. En el último párrafo del cuento, el narrador (que a su vez ejerce de autor implícito), declara firmemente que “nada se olvida, todo queda y pervive” (2007: 113). El proceso de rememorar se describe como parejo a la labor de escribir, donde cada frase sobre el papel es como reconstruir “pacientemente la foto rota en mil pedazos” (2007: 113), y donde los pedazos consisten en “las calles que fueron caminos ilusionados de la infancia” (2007: 113) que encierran recuerdos del pasado a pesar de un contexto de destrucción que busca borrarlos.

En “Nubes de polvo y humo” asistimos a la travesía de otro personaje que busca alcanzar un objetivo concreto. En este caso, la protagonista es una mujer joven que recorre las zonas de Tetuán, Bravo Murillo y Estrecho hasta llegar a un piso donde se encuentra una echadora de cartas llamada doña Luisa. La protagonista, cuyo nombre nunca se nos revela, no se encuentra sola ya que viene acompañada por un joven soldado republicano que ha conocido hace poco esa misma noche en una estación de metro mientras ambos se refugiaban del bombardeo. En *Space, Place and Gender*, Doreen Massey afirma que “challenging certain of the ways in which space and place are currently conceptualized implies also, indeed necessitates, challenging the currently dominant forms of gender definitions and gender relations” (2013: 2). Al establecer a la joven como *agente* y motor de la acción narrativa, Zúñiga pone énfasis en el protagonismo de las mujeres y en el proceso activo de adueñarse del espacio público a través de sus movimientos en el ámbito urbano. De este modo, el cuento establece como temas centrales la *agencia* femenina, el vínculo con la ciudad a través del recorrido personal, la casualidad, la fatalidad y las creencias que rigen en la psique humana. A través de los encuentros y diálogos con otros personajes asistimos también a la dialéctica de opiniones que para Prados aporta a los lectores “distintas perspectivas que despierten su juicio crítico, de ahí la estructura polifónica y coral” (2007: 64).

El cuento abre con un debate filosófico y existencial entre los dos personajes acerca de la muerte. Aunque nunca se confirma de forma explícita, una posible interpretación que el narrador omnisciente deja entrever es que la joven probablemente tenga como trabajo el de criada en una casa de familia burguesa. Las claves para esta exégesis radican en el hecho de que la joven afirma que es “hija única” (2007: 138), se vino del pueblo a la ciudad y que sufre “Noches y días de sometimiento, de humillación, a la espera de que cayesen muertos, siempre con sus enfermedades” (2007: 135). En cualquiera de los casos, el odio que siente ella es fruto de la relación que mantiene con estas personas a quienes desea matar. El contexto de la guerra parece justificar este acto, ya que se plantea la pregunta moral y ética de “si todos mataban, ¿por qué no iba a poder ella hacer-

lo?" (2007: 132). Su acompañante, el joven soldado, la intenta convencer de que las raíces de los deseos de violencia en una persona devienen de una angustia personal y de odio a uno mismo (2007: 133). Él mismo esquiva la ironía encerrada en una declaración que claramente le involucra a él como soldado y hombre de armas que es al justificar sus acciones mediante la presencia de la casualidad. Se defiende al declarar que "yo no mato, solo disparo, y si mi bala destroza una cabeza, será el destino de aquel hombre que yo, ciegame y sin culpa estoy cumpliendo" (2007: 133). A su vez, el cuento expone el fallo argumental de matar para conseguir la paz. El soldado declara que "Yo no quiero matar, quiero que todos vivan, pero, antes que nadie, quiero vivir yo y ser feliz y los míos; por eso deseo que vuelva en seguida la paz" (2007: 133), sin definir del todo que matar para conseguir la paz podría desembocar en un ciclo interminable de violencia.

Al igual que en "Noviembre, la madre, 1936", los espacios por los que se mueven los dos personajes en "Nubes de polvo y humo" mantienen la presencia de los espectros y de las personas ausentes. De hecho, en un momento de enorme impacto visual por la fuerza de las imágenes en la narración, los dos se encuentran de cara con "un hombre alto, con la cabeza ligeramente echada para atrás, blanco de cal y un reguero de sangre por la frente y la cara" (2007: 138). Aunque claramente es un hombre que lleva los restos del bombardeo inscritos en su cuerpo y en sus heridas, es descrito como "Un espectro, manchado de yodo" (2007: 139). Ante la impresión provocada en ella, el soldado "la tranquilizó diciéndole que también lo había visto, que era un ciego, que la guerra hacía que todos pareciesen fantasmas" (2007: 139). Sin embargo, el cuento proporciona pistas de presencias ausentes, como cuando el soldado llega a Vallecas y, de pronto, "le pareció oír a lo lejos la voz del vendedor de periódicos [...] pero tal cosa era imposible, porque hacía meses que aquel hombre había muerto en el frente de la sierra" (2007: 134). Del mismo modo que en el primer cuento de la colección, los recuerdos están profundamente arraigados en el espacio y en los lugares.

Al llegar a la casa de doña Luisa, la echadora de cartas parece incapaz de predecir cualquier cosa sobre la vida de la joven más allá del presente inmediato. Incluso cuando ella saca la dentadura postiza que llevaba consigo como objeto que prometía un posible nexo para la conjetura de la pitonisa, doña Luisa confiesa que "No veo nada, no hay nada" (2007: 140). La dentadura, "símbolo de la época terrible" (2007: 141), y la aparente incapacidad de augurar lo que el futuro deparará, parece implicar que la caída de la capital a manos de las fuerzas nacionales conllevaría el final de la vida misma, tal como reconoce la madre en el primer cuento cuando le dice a su hijo que "Si toman Madrid, matarán a todos" (2007: 111). Por otro lado, el narrador omnisciente reconoce que, en cuanto a la dentadura, "la guerra había de tener signos enigmáticos que se materializan de pronto y cuyo significado no era posible interpretar y solo podían ser contemplados con extrañeza" (2007: 141).

Sin embargo, en su vuelta los dos personajes atestiguan el urbicidio que sufren los lugares geográficos de la capital. Ambos presencian los efectos devastadores de un edificio destripado por el bombardeo y personificado como "un

esqueleto erguido, iluminado por hogueras interiores, una fachada agujereada por los balcones encendidos de fuego" (2007: 141). La joven se adentra en los escombros y al volver a salir confirma que "¡Ha ardido todo!" (2007: 141), dando a entender que la dentadura "no es de nadie" porque la persona a la que perteneció murió en el bombardeo. Al mismo tiempo, el narrador lamenta la destrucción urbana al declarar "cuánto esfuerzo, experiencia, caudales de recuerdos se perdían con cada casa calcinada" (2007: 141).

Sobre la Guerra Civil española, Eric Hobsbawm declaró que "in creating the world's memory of the conflict, the pen, the brush and the camera have had the more lasting triumph" (2007). De este modo, y con lo que describe Santos Sanz Villanueva como "la hondura, verdad y hermosura de estos libros" (Beltrán Almería 2018: 13), la trilogía compuesta por las colecciones *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y *Capital de la gloria* participan de forma activa en el proceso de recuperar la memoria y evitar que impere el olvido. Así es como afirma el hombre en el refugio en "Nubes de polvo y humo", para quien olvidar equivale a "una forma de morir" (Zúñiga 2007: 136). En un contexto histórico como el de hoy, conscientes del legado del franquismo, de la reciente reivindicación en cuanto al bombardeo en Madrid durante tres años de guerra, y del papel del arte y la literatura en su capacidad de conmemorar los efectos de la contienda y de las víctimas, los cuentos y las novelas de Juan Eduardo adquieren una relevancia particularmente significativa y especial para el público lector.

OBRAS CITADAS

- AFP (2008): "España rompe el 'pacto de silencio' 70 años después de la Guerra Civil". Accesible en <<https://www.nacion.com/el-mundo/espana-rompe-el-pacto-de-silencio-70-anos-despues-de-la-guerra-civil/AN3DT6EBHJCCTMID63JEFYXBL4/story/>> [última visita: 10.1.2020].
- Bachelard, Gaston (1958): *The Poetics of Space*. París, PUF.
- Beltrán Almería, Luis (2018): "La Guerra Civil en los relatos de Zúñiga", *Orillas*, n.º 7, pp. 5-15.
- (2000): "Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 25, n.º 2, pp. 357-387.
- Bordes, Enrique; y de Sobrón, Luis (2019): *Madrid bombardeado: 1936-1939*. Accesible en <<https://www.madridbombardeado.es/>> [última visita: 18.1.2020].
- Bravo, Pedro (2019): "No se puede entender Madrid sin conocer las cicatrices dejadas por los bombardeos de la Guerra Civil". Accesible en <https://www.eldiario.es/desdemi-bici/Madrid-cicatrices-bombardeos-Guerra-Civil_6_877772215.html> [última visita: 18.1.2020].
- Calderón Puerta, Aránzazu (2018): "Memoria, olvido y la transición histórica en el relato 'Ruinas, el trayecto: Guerda Taro' de Juan Eduardo Zúñiga", *Sociocriticism*, n.º 33, pp. 193-214.
- Carmona, Elena Reina; y García, Erica C. (1989): "Open Reading of a Closed Text: Zúñiga's 'Puertas abiertas, puertas cerradas'". En Yishai Tobin (ed.): *From Sign to Text: A Semiotic View of Communication*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, pp. 235-252.

- Cogotti, Carla (2015): *Rede simbolica e dinamiche della memoria nella trilogía della guerra civile di Juan Eduardo Zúñiga*. Cagliari, Università degli studi di Cagliari.
- Coward, Martin (2009): *Urbicide: The Politics of Urban Destruction*. Nueva York, Routledge.
- Cruz, Juan (2009): "He escrito para salvarme del frío de la guerra". Accesible en <https://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066403_850215.html> [última visita: 30.12.2019].
- Davies, Ann (2012): *Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*. Liverpool, Liverpool University Press.
- De Certeau, Michel (1984): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.
- Díaz Navarro, Epícteto (2018): "La representación de la guerra en *Capital de la gloria* (2003), de Juan Eduardo Zúñiga", *Revista de Filología Románica*, n.º 35, pp. 167-176.
- Díez, Luis Mateo (2018): "El siglo de Zúñiga". Accesible en <https://elpais.com/cultura/2018/12/28/babelia/1546001715_211021.html> [última visita: 10.1.2020].
- Encinar, Ángeles (2008): "*Capital de la gloria*: La guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n.º 6, pp. 161-171.
- (2015): *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*. Villeurbanne, Orbis Tertius.
- (2019): "Juan Eduardo Zúñiga, precursor de generaciones: De 'Ojos de miedo' a 'Rosa de Madrid'", *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 832, pp. 4-13.
- Hagglund, Martin (2008): *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford, Stanford University Press.
- Haughton, Hugh (2003): "Introduction". En Sigmund Freud: *The Uncanny*. Nueva York, Penguin Books, pp. vii-lx.
- Hobsbawm, Eric (2007): "War of Ideas." Accesible en <<https://www.theguardian.com/books/2007/feb/17/historybooks.featuresreviews>> [última visita: 17.1.2020]
- Marcos, José (2019): "Sánchez: 'La España actual es fruto del perdón, pero no puede ser producto del olvido". Accesible en <https://elpais.com/politica/2019/10/24/actualidad/1571919877_099051.html> [última visita: 10.1.2020].
- Massey, Doreen (2013): *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press.
- Prados, Israel (2007): "Introducción". En Juan Eduardo Zúñiga: *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*. Madrid, Cátedra, pp. 13-92.
- Sanz Villanueva, Santos (2012): "Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga". Accesible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historias-de-una-historia--la-guerra-sin-guerra-de-juan-eduardo-zuiga/>> [última visita: 1.7.2020].
- Viñas, Ángel (2019): "Franco y el 24-O". Accesible en <https://elpais.com/elpais/2019/10/22/opinion/1571756806_262744.html> [última visita: 15.1.2020].
- Wilson, Elizabeth (1991): *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley, University of California Press.
- Zúñiga, Juan Eduardo (2007): "Noviembre, la madre, 1936" y "Nubes de polvo y humo". En: *Largo noviembre de Madrid*. Madrid, Cátedra, pp. 103-113 y 132-142.

ANÁLISIS DE Y DESDE LA MIRADA EN *LARGO NOVIEMBRE DE MADRID* Y EN OTROS CUENTOS DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGAAN ANALYSIS OF AND FROM THE GAZE IN *LARGO NOVIEMBRE DE MADRID* AND IN OTHER SHORT STORIES BY JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

ELENA VEGA-SAMPAYO

The University of Texas Rio Grande Valley

elena.vega@utrgv.edu

JOSÉ DÁVILA-MONTES

The University of Texas Rio Grande Valley

jose.davila@utrgv.edu

RESUMEN: El presente artículo propone un análisis de los cuentos de *Largo noviembre de Madrid*, además de otros relatos de *La trilogía de la guerra civil*, de Juan Eduardo Zúñiga desde un planteamiento multidisciplinar basado en el concepto de la mirada. Partiendo de un macro teórico lacaniano, y con la evidencia de la construcción lectora que requiere el estilo elíptico y elusivo del autor, se ofrece un abordaje en clave escópica que incide en la diferencia entre “ver” y “mirar” como elementos que articulan las relaciones psicológicas entre personajes, y como técnica que redundante en la inmersión lectora. En los cuentos de Zúñiga, que exigen un lector cómplice, se suele ver sin mirar, y se puede mirar sin ver. Se analiza e interpreta la presencia y frecuencia de la unidad léxica “ojos” y en qué medida la visión condiciona los finales de los relatos e incide en su estructura. Por último, a partir del análisis de las páginas centrales del cuento “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” de *Capital de la gloria*, se postula la existencia de una poética a posteriori de *La trilogía de la guerra civil* como epítome de la ejecución técnica de la mirada en el relato de Zúñiga.

PALABRAS CLAVE: Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid*, mirada, “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro”, lector, fotografía

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the short stories in *Largo noviembre de Madrid* and in other stories in Juan Eduardo Zúñiga’s *Spanish Civil War trilogy*, with a multidisciplinary approach based on the notion of the gaze –within a Lacanian theoretical framework. The analysis surveys the evident demand that

is placed on the readership in the construction of text, a consequence of the author's elliptical and elusive style. We elaborate an approach in a scopic key that differentiates the uses of *ver* (to see) and *mirar* (to look) as elements that articulate the psychological relationships between the characters and, also, that contribute to an immersive reading. In Zuñiga's stories, a complicit readership is elicited, and things are often "seen" without being looked at, while characters may also look without seeing. Along those lines, the lexical recurrency of *ojos* (eyes) is analyzed to interpret how the gaze contributes to shaping both the stories' structure and their endings. Finally, we propose that there is a sort of after-the-fact poetics of the gaze in Zuñiga's trilogy, as outlined in the central passages of the short tale "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro", in *Capital de la Gloria*. There, the most accomplished execution of the gaze as a mechanism takes place in the author's short narrative.

KEYWORDS: Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid*, Gaze, "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro", Readership, Photography



INTRODUCCIÓN

El presente artículo propone analizar los cuentos de *Largo noviembre de Madrid*, así como otros relatos de *La trilogía de la guerra civil* de Juan Eduardo Zúñiga que se adscriban a la misma metodología de análisis, a partir del hilo de la mirada como elemento constitutivo de un diálogo silente entre personajes y, a la vez, como mecanismo interpretativo para la participación lectora: una invitación sostenida y sistemática a la co-construcción interpretativa del relato que se articula desde lo escópico. Proponemos que el uso abundante de referencias descriptivas planteadas desde la mirada *de* y *entre* los personajes –y no como presentación directa de los objetos y los paisajes por parte de una narración omnisciente– genera una red de relaciones psicológicas de reconocimiento recíproco entre aquellos, lo que a su vez propicia una dinámica lectora de participación. Esta dinámica es circular y se encuentra fundamentada, por un lado, en la omisión y la elipsis –de escenas, de transiciones lógicas, de referentes directos, de cronogramas lineales– y, por otro, en la insistencia de presentar las escenas desde la perspectiva visual, desde los ojos de los personajes. Esto habilita, a su vez, dichas omisiones y elipsis como mecanismo cohesionador. Así, puede establecerse una lectura de la obra desde el análisis de las miradas: los cuentos se articulan alrededor de quién mira, lo que mira y hacia dónde mira; más allá de los acontecimientos concretos que plantea la trama. La narración lleva de la mano al lector en saltos cronológicos que orbitan alrededor de un centro que solo acaba configurándose como tal desde esa huidiza e intermitente trayectoria que lo define por evitación.

El mismo Zúñiga, aludiendo a la importancia que para él tienen Chejov y Sherwood Anderson, comenta de este último: "Me dio una norma para situarme ante el cuento, porque *no es solamente mirar con ojos comprensivos al que está delante, sino calar en lo más secreto, aquello que nos quiere ocultar*. Esto me dio una pauta para mis cuentos" (Goñi 1995; las cursivas son nuestras). Sirva la declaración del propio autor como aval de una lectura centrada en el posicionamiento de la mirada, planteada esta como un desentrañar lo oculto. Proponemos, pues, un estudio anacrónico, o sincrónico, alejándonos de otras lecturas consolidadas del cronotopo de los casi 900 días que dura el sitio de Madrid en la Guerra Civil española, o el Madrid de la posguerra en *La tierra será un paraíso*¹. Planteamos una supralectura alejada de toda anécdota o trama concreta que implique concatenación de acontecimientos. Se trataría, pues, de una propuesta ahistórica o ahistoricista, distanciada de los estudios que han subrayado con gran acierto el papel crucial de la memoria. En última instancia, ofrecemos una relectura amparada en una reescritura legitimada por la necesidad de un lector cómplice y coautor en la construcción del relato. La confluencia entre mirada y la construcción lectora en Zúñiga ya fue señalada por Pozuelo Yvancos:

Hay una excelente condición estilística del acercamiento de Zúñiga a los personajes pobres y desgraciados, que sí parece provenir tanto de Cervantes como de su afición a la literatura rusa: la piedad. No es Zúñiga naturalista, no tiene su estilo ambición de más realidad, *ni su condición es la del realista que mira inerte, sino la de quien acompasa la mirada sobre la realidad al latido del alma de quien la goza* o, sobre todo (suelen sus personajes estar de ese lado), la padece. (Pozuelo Yvancos 2019: 50, las cursivas son nuestras)

Esta mirada de autor, compasiva, piadosa, constituye una invitación a la participación, de una manera "elocuente, pero [que] se ofrece como la buena literatura sabe hacerlo, dejando que el lector entienda, sin necesidad de más palabras" (Pozuelo Yvancos 2019: 50).

Al igual que muchos personajes de los cuentos circulan sobre la geografía urbana, nuestro análisis seguirá a través de la obra una ruta en espiral cuya brújula es la mirada, recorriendo diversos aspectos de manera transversal a partir

¹ Desde el mismo título de la trilogía (sabido es que *Largo noviembre de Madrid* [1980], *Capital de la gloria* [2003] y *La tierra será un paraíso* [1989] aparecen por primera vez bajo el título unitario de *La trilogía de la guerra civil* en la edición de Galaxia Gutenberg de 2011, aunque los tres libros ya habían sido publicados en un solo volumen en la edición de Cátedra de 2007) esta puede leerse como una "rememoración emocional de la guerra" según palabras de Santos Sanz Villanueva (2012: 28), quien insiste en señalar que la revisión del tema de la Guerra Civil, tan transitado en la literatura peninsular de las últimas décadas, no es una moda en Zúñiga, sino que responde a "un enfoque personal, pionero y global" por parte de este narrador (27). Tal motivo ha sido estudiado en artículos que abarcan de manera transversal varios cuentos de Zúñiga, como "La Guerra Civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada" (Prados 2014), "La Guerra Civil en los relatos de Zúñiga" (Beltrán Almería 2018); artículos que estudian el motivo en un libro concreto, como "*Capital de la gloria*: la guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga" (Encinar 2008), "La representación de la guerra en *Capital de la gloria* (2003), de Juan Eduardo Zúñiga" (Díaz Navarro 2018); o de manera más precisa en un solo cuento (Calderón Puerta 2018). A la lista cabría añadir los numerosos capítulos en volúmenes monográficos dedicados a la Guerra Civil española.

de un marco teórico específico y que definiremos en el siguiente apartado. A continuación, la aplicación de dicho marco teórico a cuatro relatos a modo de ejemplo servirá para fijar tres conceptos clave: el del diálogo de miradas, el del reconocimiento y el de la diferencia entre la visión y la mirada. Se pasará, luego, a contrastar estos conceptos clave de manera general en el grueso de la obra, para confirmar la hipótesis de que, más allá de lo que acontezca, esto se plantea como lo que ocurre a los ojos de tal personaje, o *para* los ojos de tal personaje, o *a pesar de* aquello en que los ojos de tal personaje se detengan; alcanzando los relatos su momento álgido o clímax, precisamente, en un cruce de miradas. En la conclusión, se esbozará la idea de la existencia de una *poética de la mirada*, señalada de marea oblicua por parte del autor en el cuento "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" de *Capital de la gloria*.

1. LA MIRADA COMO MARCO TEÓRICO

Zúñiga recurre con frecuencia a la mención explícita de la mirada de los personajes: la presentación de objetos y personas desde cómo aquellos miran dicho objetos y dichas personas, describiéndose cómo se contemplan entre sí o, incluso, cómo contemplan a personajes que están observando a otros personajes. Merita esto un abordaje que defina la mirada como intención, que distinga el acto de procesar visualmente (ver) del acto motivado (mirar): se ve el *qué*, pero se mira *por qué*, y se mira *cómo*. Subrayamos la acción explícita del mirar, en oposición al resultado pasivo del ver. Que "ver" no sea lo mismo que "mirar" no constituye proposición de cita obligada con el diccionario² pero, para desarrollar esta tesis (el cuento como imagen que refleja un juego de miradas y de omisiones alusivas) es necesario un marco teórico que permita analizar en profundidad el singular despliegue de mirada, visión e imagen en la cuentística de Zúñiga.

Resulta difícil no recurrir al constructo de Jacques Lacan (1901-1981) para un análisis que se articule sobre el juego de miradas entre los personajes, dado el calado de la obra del psicoanalista francés en ese ámbito y su decisiva impronta en la crítica, tanto literaria como cinematográfica. Lacan articula el concepto de la mirada como el reconocimiento de la psique individual, establecido desde lo intersubjetivo y desde la alteridad, y el despliegue simbólico desde lo escópico y lo imaginario³. Sin embargo, establezcamos de antemano que este análisis

² Reina Carmona y García (1989: 242) señalan la dificultad de traducir al inglés un "miró" en la obra de Zúñiga ("miró a través del cristal su propia vida") por un simple *looked*, ya que el español sugiere de manera simultánea lo que en inglés se plasmaría con un *looking* y con un *seeing*. Recurrimos a este señalamiento para resaltar el amplio y resbaladizo campo semántico en el que la mirada nos adentra más allá de un primer plano de obviedad.

³ Relata el propio Lacan el origen anecdótico de su teoría de la mirada durante sus años de juventud, siendo él objeto de una broma por parte de un pescador, quien le señaló una reluciente lata de sardinas que flotaba sobre el agua: "¿Ves esa lata? ¿La ves? Bueno, pues ¡ella no te ve a ti! [...] Para empezar, si lo que el Pequeño Jean me dijo, o sea, que la lata no me veía a mí, tenía sentido alguno era porque, en cierta menara, sí me estaba mirando a mí de todos modos" (Lacan 1998: 280 [según nuestra propia traducción del inglés de la edición consultada y del francés original]). La anécdota subsume la esencia de que la mirada se encuentra tanto en el que mira, como en la construcción del yo, que es en-tanto-se-sabe-mirado por otro.

de la obra de Zúñiga rehúsa incursionar en un enfoque netamente psicoanalítico y que, por el contrario, este busca ahondar en lo escópico, por un lado, como parte decisiva de su instrumental narrativo y, por otro lado, en su naturaleza consustancial a una literatura del asombro, del extrañamiento. Para Lacan esto nos presenta (en términos tanto psicológicos, como pictóricos y fotográficos) el concepto de la profundidad de campo

con toda su ambigüedad y variabilidad, la cual no se encuentra sometida a mí, sino que, por el contrario, es ella la que me aprehende, la que me reclama en todo momento haciendo que el *paisaje* sea algo distinto a una simple *perspectiva*, eso a lo que yo he denominado *una pintura*. (Lacan 1998: 95-96 [según nuestra propia traducción del inglés de la edición consultada y del francés original])

Recojamos aquí la idea del reconocerse dentro de un paisaje, y la extrañeza esencial que esto produce en el sujeto. Así, más que el horror ante la barbarie, los cuentos de *Largo noviembre...* ahondan en el asombro de encontrarse en –y no *ante*– el horror, o por la extrañeza de la insensibilización ante el horror, lo cual propicia una marcada disociación entre lo que se ve y lo que se mira.

Los orígenes de la fértil intersección entre el psicoanálisis de la mirada y la literatura tienen su origen en el hecho de que el mismo Lacan incursionara de manera interesada en lo pictórico y lo escultórico, pero sobre todo en lo literario (Evans 1996: 13) para ilustrar su alambicado discurso desde lo que pudieran parecer propuestas más asequibles. De manera inversa, el usufructo de la literatura para fines psicoanalíticos también inspiró a la crítica literaria en su otro quehacer analítico. En el ámbito concreto de la mirada, destaca el estudio de Lacan sobre, precisamente, un cuento: “La carta robada”, de Edgar Allan Poe (Lacan 2002 [1956]). Aquel dio pie a una breve, pero prolífera saga reinterpretativa desde los postulados de la deconstrucción (Derrida 1988 [1975]), el postestructuralismo (Johnson 1977), o la literatura comparada (Chambers y Godzich 1984). En todos ellos, la polisemia lectora entendida como coautoría narradora cobra un eco especial en los cuentos de *Largo noviembre...*

Identifica Lacan en “La carta robada” tres tipos de mirada: la del que mira sin ver (el rey, la víctima del engaño, y el prefecto de la policía); la del que mira, ve el engaño y se beneficia de él, pero permanece inactivo en el refugio seguro de la ignorancia ajena (la reina, el ministro); y, por fin, la mirada que reconoce la función de los participantes (del engañado y su ignorancia, del que engaña y su inacción) (Lacan 1998 [1956]: 10). Esta última mirada es la del intérprete de la realidad, aquel que tiene la potestad última de cohesionar las partes del relato, en este caso el detective Auguste Dupin⁴. Según John Muller, Lacan nos “pre-

⁴ La respuesta de Derrida a este seminario de Lacan se publicó originalmente en francés bajo el epigramático título de “Le facteur de la vérité”, significando *facteur* tanto “cartero” como “factor”, o “coeficiente”. Así, el título de la acerada crítica de Derrida puede entenderse como “El cartero de la verdad” o como “El coeficiente de verdad” (Derrida 1998 [1975]: 173, en nota del traductor, al pie), abriendo una interpretación relativista sobre el propio juicio de la mirada. Dupin, y el mismo Lacan, quedan deconstruidos, pues, en calidad de estandartes del *establecimiento* de la verdad

senta 'un complejo intersubjetivo' de 'tres momentos que estructuran tres miradas propuestas por tres sujetos, encarnadas cada vez en diferentes personajes'" (Muller 1988: 343). Sin embargo, "el interés que el propio Lacan declara no radica en la estructura en sí, sino en su movimiento" (343; ambas citas según nuestra propia traducción). Es precisamente el juego de miradas en Zúñiga, como se verá, lo que define el movimiento lector y articula la *dynamis* interpretativa.

Así, el juego de reconocimientos de la mirada constituye en los relatos de *Largo noviembre...* una incitación sistemática a la participación lectora, en un juego de desplazamientos hacia una alteridad radicalizada en la difícil convivencia durante la guerra. Para Lacan, el Otro (con una O mayúscula), designa una "alteridad radical [...] que no puede ser asimilada a través de la identificación" (Evans 1996: 133, según nuestra propia traducción). Su valor es crucial en la estructuración del lenguaje y del orden simbólico que este representa, pues el lenguaje presume en su esencia un Otro. El Otro no es tanto una persona como un lugar psíquico, un *locus* donde se asienta la intersubjetividad y la inscripción del yo en el orden simbólico. El despliegue de un mecanismo escópico en el que la usurpación de la mirada del Otro (la quimera de verse a sí mismo desde los ojos de otros) establece una suerte de desplazamiento inconcluso, que constituye en sí mismo la esencia del deseo: el deseo no puede satisfacerse, pues su existencia depende de su insatisfacción y está siempre ubicado en el *locus* del Otro (Evans 1996: 35-39).

2. MECANISMOS DE ARTICULACIÓN DE LA MIRADA EN CUATRO CUENTOS DE *LARGO NOVIEMBRE DE MADRID*

Analizaremos en este apartado cuatro cuentos que subsumen de manera específica tres mecanismos esenciales de la mirada: como comunicación en "Mastican los dientes, muerden", como mecanismo de reconocimiento en "Un ruido extraño" y "Joyas, mano, amor, las ambulancias", y como oposición a la visión en "Calle Ruiz, ojos vacíos".

El relato "Mastican los dientes, muerden" es el que despliega con mayor ostensión el juego coral de engaños y miradas como comunicación implícita. Se trata de una familia hambrienta, heredera de un pasado bienestante, pero convertido en opresivo desde el ejercicio del poder sobre el suministro de comida. Una familia en torno a una mesa cuyo centro había quedado ya vacío, y así amenazaba continuar, hasta que la ira de las miradas entrecruzadas de todos hubieran descubierto que allí no había más esperanza y que estaban condenados a sentir el hambre desoladora, mirándose unos a otros con máxima insatisfacción. El engaño que se le supone a la madre, quien quizás oculte dulces en la cocina para su disfrute privado, se articula desde las miradas entre los comensales.

como valor superior a la verdad en sí misma: "El narrador no se suprime como 'narrador general', sino que más bien, al desdibujarse a sí mismo dentro de la generalidad homogénea, se propone a sí mismo como un personaje singularísimo dentro de la narración, dentro del marco. Conforma así una agencia, una 'posición' con la que [...] sostiene una relación muy interesada" (181 [según nuestra propia traducción]).

Otro engaño, el del aparente galán de impostada elegancia y distinción, articula la seducción mediante su mirada hacia la dependienta burlada del economato de racionamiento: "y aunque no se hablasen se miraban con insistencia y casi se sonreían: nadie debía descubrir aquellas relaciones admirables en el adusto pasar de meses de hambre y guerra" (183)⁵. A aquella, encandilada, la familia la escudriña cuando se presenta en la casa, con solícita mirada (184), todos centrados en ella, en oposición a las miradas cruzadas entre los comensales ante las permanentes sospechas de que todos ocultan comida. Los registros minuciosos de todos los escondrijos posibles en cada habitación y, sobre todo, los secretos ocultos a simple vista, como el queso manchego que se descubre anecdóticamente encima de un pupitre, recuerdan a los registros policiales en "La carta robada" y a cómo el detective Dupin descubriera la misiva en la repisa de la chimenea, en el lugar menos secreto de todos.

A diferencia de la visión, la mirada es inevitablemente recíproca, bien sea de manera real (entre dos personas) o de manera imaginaria al mirar un objeto: solo desde la reciprocidad la visión se convierte en mirada, pues la mirada es visión que cambia al sujeto que mira, el cual se sabe mirando, y se reconoce en la mirada imaginaria que el propio acto de mirar le devuelve. El ejemplo más paradigmático de este mecanismo lo constituye la escena del cuento "Un ruido extraño" en el que un resolutivo militar entra a un palacete abandonado, en persecución de una elusiva sombra. Ahondaremos más adelante en el estilo "elusivo" de Zúñiga como rasgo general, pero señalaremos por ahora que este relato redundante en el campo semántico de la mirada "apenas si levantaba los ojos del suelo" (197), "[m]iré hacia aquel lado" (197), "miré dentro del jardín" (198), "recorrí con la mirada" (198), "entorné los ojos" (198), "había percibido una sombra" (199), "escudriñando los rincones" (200), etc.... El cuento se despliega sobre la mirada en búsqueda, en interrogante. En el oscuro laberinto del caserón, con un encendedor prendido como única fuente de luz, lo que encuentra el protagonista es su propia figura apuntándole con la pistola que él mismo empuña, contemplándolo desde un espejo. Su reacción va más allá de la sorpresa en el contexto de la persecución pavorosa: refleja el pavor mismo del reconocimiento, en este caso más bien de un nuevo reconocimiento que reclama la nueva perspectiva. El que le mira desde el espejo ya no es él, sino otro yo que la guerra ha transformado, haciéndolo dudar en su concepción de sí mismo: "Era yo con cara de espanto –perseguidor o perseguido–, haciendo algo extraño [...] empuñando un arma contra mí mismo" (201). No es tanto a él mismo a quien ve, sino el modo en que se devuelve a sí mismo la mirada desde su propio reflejo.

Se aprecia un fenómeno similar, pero inverso, en "Joyas, mano, amor, las ambulancias", en el que la enfermera obsesionada por las joyas se contempla en el espejo en una pose grotesca, desnuda de cintura para arriba, para observarse luciendo una de ellas: "se había desnudado de medio cuerpo para arriba para admirarla sobre su piel" (213). El indicio sobre lo perturbador de este cuadro pre-

⁵ Para referirnos a fragmentos y citas literales de la obra, utilizamos la paginación de la edición de la edición de Cátedra (Zúñiga 2007).

cede a la frase anterior: "no había vacilado en dar todos sus ahorros a un vecino que la ofreció una cadena con un medallón que había sustraído en una joyería" (213). Los ecos de estas escenas respecto al socorrido estadio del espejo de Jacques Lacan son ineludibles, solo que no se trata aquí de la construcción del yo en el reflejo, sino más bien del "desreconocimiento"⁶ que implica la nueva mirada y la calidad alucinatoria del derrumbe, tanto urbano como humano, de la guerra.

Significativamente, de las 20 instancias en las que aparecen diversas formas del verbo "reconocer" en *Largo noviembre...*, trece de ellas lo hacen en referencia a la dificultad de reconocer "vacilar en reconocer" (250), "quiere reconocer a alguien y teme que no podrá" (244), "ni lo reconocerían" (223), "extrañado de reconocerla como suya" (196), etc. o al reconocimiento de aspectos negativos ("reconoció con espanto" (168), "daba vergüenza reconocer" (105), "lo que hacía aún más penoso de reconocer" (103), etc.). Así, algunas percepciones visuales rompen la cadena causal de los acontecimientos de una trama en muchos casos leve o mínima, y se produce la fijación de una imagen que apela inexorablemente a la identidad. Aunque esa percepción extraordinaria haya podido producirse en parte por la acotación de un marco espacio temporal, implica una disolución de tiempo y espacio; o, aunque apele a un tiempo total, implica un tiempo detenido, fotográfico: el que representa haber alcanzado un nuevo estadio de concienciación (reconocimiento) propiciado por el asombro o la extrañeza.

En último lugar, apuntaremos la diferencia entre visión y mirada con un caso extremo: si hay mirada en la ceguera, aunque no pueda haber visión. Jiménez Madrid reflexiona sobre la abundancia de ciegos en los relatos de Zúñiga "como símbolos de la limitación humana, así como metáforas del desconcierto en que estaba sumida la capital de España" (2006: 352), pero la figura del ciego en el cuento "Calle Ruiz, ojos vacíos" opone visión y mirada de manera ostensiva. El invidente se nos presenta desde la visión, la del transeúnte insolidario que lo ve salir del refugio: "le vi aparecer" (160). El transeúnte-narrador menciona el horror con que miran los ojos la nube de polvo levantado en una explosión, y al ciego "con los ojos blancos, abiertos y dilatados [estaba] acaso deseando ver aquella desolación" (160). Más adelante estableceremos la relación entre visión-ojos-horror, sin embargo, el personaje narrador inicial solo "ve", pero no mira y, por eso, no sabe, no reconoce: "Yo no podía saber quién era el ciego" (160); "[q]ué iba yo a saber si nos está negada una brizna de futuro" (161). Él también se sabe ciego, y como tal se identifica de manera implícita cuando califica al invidente como "otro ciego": su ceguera no es física, sino moral y cognoscitiva. El invidente, por el contrario, sí mira, aunque no pueda ver: el tacto de su

⁶ Optamos por traducir el término *méconnaissance* así, como "desreconocimiento" para señalar la fusión de desconocimiento y reconocimiento, transmitiendo la esencia del equívoco al que Lacan suele optar en sus abundantes juegos de palabras. En este caso el conocimiento en falso o malentendido (*méconnaissance*) se lee también como "el conocimiento del yo" (*me-connaissance*) (Evans 1996: 109). Dicho desconocimiento está ligado a los estados sicóticos y alucinatorios, al reconocer el sujeto en el espejo alguien quien no es, o aspectos que no son, cuando se trata de un desconocimiento sistemático de la realidad. Se evoca, pues, aquí, la locura, la mirada atónita resultante de la erosión psicológica de la guerra: las miradas no reconocen ya, sino que "desreconocen".

bastón sobre la piedra del suelo le permite una relación cargada de intención con lo material, una especie de “mirada táctil”, solo al perder el libro es cuando pierde realmente su mirada: “cómo explicar lo que era un libro lleno de palabras que para él tenían valor fundamental porque con ellas intentaba arrancarse de delante de los ojos la sombra y la distancia con cada una de las cosas que le rodeaban”(168).⁷

También miran su vecina Carmen y las amantes lesbianas de esta, “mirando a todos sitios como si el temor real [...] fuera recelo” (161), ejemplo de la mirada como profundidad de campo y ubicación del sujeto en la “pintura” intersubjetiva, en la que el resto de los vecinos de la escalera permanecen ciegos ante la furtiva relación: “se viven años cerca de otros [...] y, sin embargo, no nos vemos” (163). El recuerdo del romance de juventud se propicia desde una mirada “entristecida, a la fachada deshecha”⁸ (162). Al darse cuenta de que no volvería a verla después del impacto de una bomba, “[b]ruscamente, miró hacia arriba” (163), y al encontrar el ciego a Carmen muerta con su última amante en la cama, las descripciones mediante analogías táctiles sobre los cadáveres presentan una calidad casi visual.

3. LA MIRADA COMO FÓRMULA: “PUERTAS ABIERTAS, PUERTAS CERRADAS”

Tomaremos ahora el relato “Puertas abiertas, puertas cerradas” para proponer una fórmula del juego de miradas que, con variaciones, se produce con frecuencia en *Largo noviembre...* Este cuento puede ser contemplado según la siguiente secuencia: “Una mujer rubia y bien vestida” mira a través de la ventana [INICIO DESDE LO ESCÓPICO] + la mujer es objeto de la mirada de otro personaje [VARIABLE QUE SE REPITE] + la mujer es consciente de las miradas de las que es objeto [IDENTIFICACIÓN] + la mujer mira y es mirada [ALTERIDAD] + la mujer y su amante, cada uno de ellos mira la llave que el otro le muestra + cruce de miradas [(DES)RECONOCIMIENTO] ambos conjuntamente miran “la puerta herméticamente cerrada e infranqueable” [NUEVA SITUACIÓN/CONOCIMIENTO] + [FINAL].

Desarrollemos la fórmula en un proceso inverso de lectura. Se inicia el relato: “[La mujer] Se levantó de la butaca, fue al balcón, miró a través del cristal su propia vida de deseos como un cajón gigantesco donde estuviera arrojada una infame mezcla de tormentos” (151). Tomada la decisión saldrá y en su ir y venir será objeto de mirada por parte de distintos personajes: (“[El chofer] la siguió con la mirada desde su sitio en el volante” (153); “[Jorge] pasó los ojos a lo largo

⁷ La cita sobre la transitoriedad del ser que el ciego pide le lean sus amigos pertenece a un aforismo budista citado por otro ciego emblemático, Jorge Luis Borges. Hay una especie de *mise en abyme* también en otro sentido: aunque el relato se abre en primera persona, esto tiene esto un valor introductorio y de conclusión (los siete primeros párrafos y los tres últimos), a modo de narración enmarcada que recuerda al cuento XXXIV de *El conde Lucanor*, tanto en temática opuesta (pues un ciego moral rehúsa ayudar a un ciego físico), como en estructura, pues el resto del relato, su parte central, se desarrolla en tercera persona.

⁸ El oxímoron etimológico entre “fachada” y “deshecha” (ambas procedentes de *facere*) pareciera subsumir, mediante otra contradicción, el conflicto entre el ver y el querer ver, o mirar.

de su cuerpo, desde los hombros a las piernas...". La descripción del cuerpo de la mujer se prolonga por todo un párrafo (154); "[Cuatro soldados] la miraban ávidamente..." (154); "todos los que, al contemplar estupefactos la brillante cabellera y el vestido ceñido, anhelaban morir allí mismo" (155). Es consciente de ser objeto de mirada: "sabía que cuatro hombres traspasados de asombro y deseos la estarían mirando hasta que entrara en sus pobres cabezas que debían bajar los ojos" (155); "Ella sabía que varios hombres la estarían observando desde las ventanas, recorriendo su cuerpo..." (156). En el desenlace se produce un triple movimiento: primero cada uno de los dos amantes mira una llave, luego cruzan miradas "extrañados", en tercer lugar, ambos dirigen la mirada hacia la puerta cerrada (159): "y le mostró una [llave] [...] al ver lo cual el joven se metió las manos en los bolsillos [...] contemplaba una en la palma de la mano, pero no dijo de dónde era. Los dos se miraban extrañados, fijos en una puerta herméticamente cerrada e infranqueable".

Aunque la sintaxis de la última frase refiere a un mismo tiempo ("Los dos se miraron extrañados, fijos en una..."), la secuencia lectora permite establecer secuencias temporales, como si de tres planos de una película se tratara, siempre bajo el criterio de quien dirige la mirada hacia qué o en qué dirección. Ni la anécdota concreta, ni la interpretación que de esta se desprenda, ni el simbolismo de llaves, puertas o partes del cuerpo resultan relevantes en la enunciación de la fórmula que planteamos y que, reducida a su mínima expresión es aplicable con variaciones a la casi totalidad de los cuentos de *Largo noviembre...* y que expresamos a continuación en su versión sintética:

- [INICIO]
- + [APERTURA ESCÓPICA] X mira/ve (a través de)
- + [MIRADA] X es objeto de la mirada de otro personaje (variable que se repite)
- + [IDENTIFICACIÓN] X cobra consciencia de las miradas de las que es objeto
- + [ALTERIDAD] X mira y es mirado de manera activa.
- + [(DES)RECONOCIMIENTO] cruce de miradas
- [FINAL] Nuevo conocimiento.

4. LA MIRADA COMO MECANISMO PARA LA CONSTRUCCIÓN LECTORA

El lector de *Largo noviembre...* no es solo partícipe de una reconstrucción detectivesca de los hechos: es cómplice del acto interpretativo desde un planteamiento técnico intencionado en el que se presentan, junto con un hiperrealismo en el detalle minucioso –casi pictórico en la descripción–, otros aspectos desdibujados que solo cobran vida desde una implicación impresionista por parte del lector. El marcado carácter simbólico de los cuentos de Zúñiga que señalara tempranamente Beltrán Almería (2008) deja necesariamente un amplio espacio tanto a la subjetividad como a la libre interpretación del lector. Lo inabarcable del símbolo convierte al lector en un constructor de sentidos consciente de la imposibilidad de alcanzar una explicación final del texto integral, la explanación última.

Afirma el propio autor respecto a una de sus otras obras que quería “ver si era capaz de crear situaciones realistas, pero con un núcleo misterioso, que no podría explicar la lógica y que buscaba la complicidad del lector, que debía interpretar las claves secretas” (Longares 2003: 39-40). Y, en efecto, la crítica adjetiva de “alusivo” y “desconcertante” el estilo de Zúñiga (Prados 2007: 58), de “enigmática e impenetrable” su escritura (Cogotti 2016: 1-2). Por otro lado, para Santos Sanz Villanueva (2012: 25) “el tratamiento alusivo figura en el código genético del narrador Zúñiga”, justo lo opuesto al contenido explícito que mostraban los escritores del medio siglo a los que pertenecía por generación. El mismo Zúñiga (Goñi 1995) incide en ese ocultamiento de la realidad, en su opacidad, por no aludir a su impenetrabilidad: “Para mí la percepción de la realidad no es totalmente diáfana, transparente. Todos estamos abrazando una especie de camino dificultoso, de niebla, que va poco a poco abriéndose según progresa el hombre, con un gran esfuerzo intelectual e incluso científico”.

Es necesario no confundir la opacidad de la realidad con la opacidad del estilo literario que aspira a reflejarla. En este sentido, pareciera que los textos de Zúñiga se despliegan como un rompecabezas, como las piezas desordenadas de un puzzle, no muy lejanos de la construcción de una novela policiaca en la que el lector se configura en investigador y debe buscar huellas, pistas y claves interpretativas. Beltrán Almería, centrándose en la cronología interna del relato “Hotel Florida, Plaza del Callao”, lo tilda de laberíntico: “Esta libertad [en el manejo del tiempo] puede confundir al lector, que debe atender al juego temporal como quien se enfrenta a un laberinto” (2007: 100). Se refiere a las continuas analepsis y prolepsis que aparecen en el relato, pero esto es también aplicable a la amplia libertad que muestran los relatos de Zúñiga en toda la trilogía. Conviene recordar que se trata de rememoraciones, y que la alteración de lo temporal es marca de lo memorístico. Pero pareciera que, como si de un enigma o acertijo infinito se tratara, si el lector lograra rehacer la trama al final de una o varias lecturas atentas, no encontraría todas las piezas y, en el mejor de los casos, su búsqueda arrojará quizás un puzzle con agujeros concretos e identificados, pero jamás un objeto acabado.

En realidad, no se trata de resolver un enigma como tema del relato (responder a la pregunta “¿dónde está la carta robada?”) sino de encontrar significado al mayor de los enigmas: el sentido del relato. Por eso los de Zúñiga se antojan nansas envolventes que apresan a un lector, que no acaba de entender y de las que es incapaz de desasirse, mientras que el autor pareciera valerse de dicho atrapamiento para verter reflexiones y digresiones teóricas en un mar de ficción imposible de resolver. Poseer todas las piezas y componer el rompecabezas no da necesariamente acceso al conocimiento, porque lo que sucede no responde a una lógica última: los acontecimientos no son siempre comprensibles ni arrojan certezas. De algún modo, la lectura última, la falta de piezas al final de una o muchas lecturas minuciosas, o el acabar con un relato obligadamente incompleto, no resolverán el enigma: no existe un resultado final y concreto al problema planteado, por muy cuidadoso que el lector sea en cada fase de reso-

lución; solo queda incorporar la incerteza como un valor, aceptar la limitación y quizá, aprender a convivir con ello.

Al fin y al cabo, los personajes de Zúñiga –la mayoría sin nombre propio– son perdedores, vencidos, derrotados, sí: pero sobre todo anclados en una disyuntiva, incapaces de posicionarse de manera tajante, radical, sin ubicación marcada. Quizá parte del esfuerzo exigido al lector venga dado por el celo de no evidenciar ni un mínimo juicio moral: hay un ejercicio voluntarioso de no enjuiciamiento, de evitación del elemento moralizante. Esto resulta difícil dado que los personajes son criaturas en muchos casos no moralmente ejemplares⁹ y si contemplamos la lista de temáticas abordadas (la traición, el odio en el seno de la misma familia, los celos, la envidia, el sexo sin amor y el amor sin sexo, el suicidio, el envenenamiento y el asesinato...).

Apátridas existenciales, los personajes deambulan. Como señala Jiménez Madrid, “[e]l escritor madrileño, sin referencia explícita, los *presenta de modo oblicuo* y ha de ser el lector quien infiera o deduzca todo cuanto allí se enuncia o representa” (2006: 352; las cursivas son nuestras). Más que acciones concretas o hechos que estructuren la trama, que es en muchos casos muy leve y casi nunca lineal, nos encontramos con personajes que atraviesan la ciudad, deteniéndose, muchas veces por azar, en distintos puntos¹⁰. En ocasiones, las menos, el trayecto tiene un objetivo concreto, pero lo relevante no es el recorrido en sí –siempre entre los límites de un Madrid a la vez opresivo y oprimido–, sino los puntos a lo largo del mismo sobre los que se posa la mirada de los personajes. Nos encontramos entonces con personajes protagonistas, (frecuentemente hombres jóvenes como el Martín Marco que vaga por el Madrid de *La Colmena* de Cela; o mujeres jóvenes como la Andrea de *Nada* que deambula por la Barcelona de Laforet) cuya mirada recorre la ciudad en su ir y venir. Son ejemplos de esto el hermano menor de “Noviembre, la madre, 1936” (primer cuento de *Largo noviembre...*) o Miguel, el protagonista del penúltimo cuento de *Capital de la gloria*, “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro”, entre tantos otros. Se trata, pues, de relatos itinerantes que refuerzan la sensación de pérdida, de desvalimiento y, al mismo tiempo, alternado con el viaje laberíntico de los personajes en la ciudad, permite que el relato se pose en escenas detenidas en el tiempo, de personajes en un escenario doméstico, muchas veces congelados en el recuerdo, estáticos, como las escenas finales del cuento “Ventanas de los últimos instantes”. Lo uno y lo otro posibilita y apuntala la lectura desde y hacia la mirada.

Aceptando la imposibilidad, intencionadamente diseñada, de alcanzar una comprensión total del relato, resulta adecuado dejar a un lado los acontecimientos narrativos que sabemos no figuran en el texto de manera explícita, y

⁹ El propio autor describe su obra sobre el conflicto como “una travesía de Madrid [en la que se relacionó con] personajes no precisamente ejemplares, que no se adscribieron a ninguno de los dos bandos que estaban en contienda, sino que vivían en soledad, con mala conciencia por no tener un compromiso” (Cruz 2016).

¹⁰ Reina Carmona y García (1989: 239-241) analizan, incluso sobre el plano urbano de la ciudad, las coordenadas espaciotemporales de “Puertas abiertas, puertas cerradas”, equiparando la falta destino claro sobre el mapa con la ausencia de objetivos existenciales de los personajes (236).

centrarnos precisamente en su ausencia como elemento constructivo. Y, de esa manera, pudiendo decir que las partes que sí existen complimentan y completan dentro del cuento su cometido mejor que un todo siempre incompleto, también puede afirmarse que es necesario un suprarrelato para su análisis el cual, a modo de paraguas, ejerza cierta presión cohesionadora, no siendo suficiente el simple encuadre del cronotopo o el tema de la guerra.¹¹

Aplicado al acto escritural, esto se substancia como un ejercicio de selección de imagen o, en otros términos, de los aspectos de la pintura narrativa que dirige el acto lector y que tiende efectuarse de una manera indirecta, filtrándose a través de la mirada. Este ejercicio de orientar la mirada del lector a través de la mirada de los personajes contribuye al efecto elusivo y fragmentario, con un resultado inmersivo que habilita, aunque no define, la ubicación final de lo elidido, o al menos, el deseo –más que necesidad– de completar el hueco de lo omitido. El agente que ilumina el conjunto de los actos, el cual ya no figura en el interior del cuento –es decir, el Dupin de Poe–, ya no es personaje: se trata ahora del lector partícipe del acto creativo. Las piezas faltantes en el juego de miradas solo las puede aportar el lector, predispuesto, empujado sutilmente a la interpretación mediante una hábil disposición de perspectivas similar a la que ocurre en las también muy madrileñas *Meninas* de Velázquez, paradigma pictórico del espectador como participante compositivo. El espectador es, pues, parte de la pintura-relato gracias a la destreza compositiva del pintor-narrador.

Ahora bien, no se transgrede burdamente la cuarta pared de dentro afuera, sino que se invita desde dentro a cruzarla, de fuera adentro, como si la narración ofreciera ciertas perspectivas que, cual trampantojo inverso, abrieran en efecto una puerta hacia el interior del relato¹², como una obertura que solo pudiera materializarse desde un ángulo, muy concreto pero nunca evidente. Es decir: desde una mirada específica y única hacia la que el lector se encontrara empujado con incesante suavidad a lo largo de la narración, avanzando en una dirección, pero mirando hacia otras, de manera oblicua, desde el planteamiento de puntos de fuga alternos en los que, por fragmentarios, en nada parecen conducir a una visión última. Sin embargo, resulta imposible renunciar a la búsqueda de un nuevo ángulo, de una posición menos indefinida y quizás definitiva en la que el lector crea ver aparecer, entre callejones y sombras de fachadas ruinosas, el portal interpretativo que alinee por fin las partes y permita acceder al centro vacío del relato. Así, el narrador busca de manera activa, desde una mirada sistemáticamente oblicua,¹³ la capacitación del lector, ofreciéndole la irresolución

¹¹ No hay tema que no quede subordinado al objetivo superior de recreación de atmósfera, incluido claro está el tema de la Guerra Civil que cohesiona la trilogía desde el mismo título. Esto lleva a Sanz Villanueva (2012: 28) a caracterizar ingeniosamente los relatos de Zúñiga desde la litote, como “cuentos de guerra con poca guerra, casi sin guerra”, y a añadir de manera paradójica: “con la mínima guerra imprescindible”.

¹² Véanse Reina Carmona y García (1989: 248-249) para una reflexión sobre la calidad de ilusión óptica referente al espacio cerrado y encerrado del que buscan huir los que los personajes de “Puertas abiertas, puertas cerradas”, en un juego de consumaciones diferidas del deseo de huida.

¹³ Vale la pena diferenciar entre el estilo oblicuo (que hemos subrayado como rasgo de la obra de Zúñiga en general y en *Largo noviembre...* en particular, objeto de nuestro estudio) del estilo

narrativa como esencia del deseo, de su satisfacción diferida. Consigue así, además, retener su prerrogativa autorial más allá del punto final del relato:¹⁴ con la no culminación y la cesión de parte de la autoría, el narrador en Zúñiga retiene una última porción de autoridad al no liquidar la transacción narrativa de manera definitiva, dejando esta operación inconclusa en manos del lector.

5. PROSODIAS SEMÁNTICAS DE LA VISTA Y DE LA MIRADA

Habiendo señalado que lo que se ve no es siempre lo que se mira, resulta necesario aquí volver a explorar, ahora ya en un plano netamente textual, las diferencias entre la visión y la mirada. En los cuentos de *Largo noviembre...* se suele ver sin mirar, y se puede mirar sin ver. La visión es acto pasivo, imposición de la realidad exterior. La mirada es motivada, selecciona qué ver, inviste al objeto de intención y le ofrece un ángulo interpretativo. En la visión está lo que se cree ver, mientras que en la mirada está –cierto o no– lo que se cree saber o lo que se busca conocer. La selección léxica de *Largo noviembre...* establece la diferencia de manera inmediata en el cotexto, pues la prosodia semántica de las instancias del verbo “ver” hacen referencia con insoslayable asiduidad a las ruinas, a las fachadas agujereadas, a los pavimentos desprovistos de adoquines, a los escaparates rotos: realidades incontestables, presentadas al lector desde los ojos de los personajes como opción deliberada de la voz narrativa para mostrar de este modo al lector los paisajes de la guerra. Hasta en 100 ocasiones se describen aspectos negativos y la destrucción en relación con las diversas formas verbales del verbo “ver”, en un total de 175 instancias contabilizadas a lo largo de *Largo noviembre...*: oficinas desordenadas, sombras, columnas de humo, “cendales del polvo” (103), barandillas “colgando de unas vigas” (163), “escaparates rotos y vacíos” (115), “el cielo, como un tejido agujereado” (111). No solo “ven” objetos los personajes, sino también a otros personajes, sobre todo cuando estos son parte del paisaje derruido, cuando pudieran ser simples autómatas cartesianos observados desde una ventana mientras progresan embozados entre la nieve, en este caso entre los cascotes. Ven a gente “alejarse camino de las balas” (221), a un hermano “huroneando” (218), “avanzando entre mujeres con cachos” (186), “con palas y picos al hombro” (111), “apretados contra paredes de cemento” (233). Las colocaciones del verbo “ver” apuntan a connotaciones físicas y psicológicas negativas que no pudieran ser otras en la destrucción de una guerra: se relata cómo se ven ratas muertas, enfermedad, caras contraídas o desechas, “dificultad de concentrar el pensamiento” (219). La realidad externa, la que se

“elíptico” que Andrés-Suárez (2010) vincula al subgénero del microrrelato, subgénero este que sí ha transitado Zúñiga y en el que sí aplica dicha característica de manera constituyente y relevante.

¹⁴ Según plantean Chambers y Gozich (1984: 50 y ss.) la narración se contempla en términos generales como una transacción de interés a cambio de autoridad, en la que el “receptor de la narración ofrece atención a cambio de información, y el narrador sacrifica la información a cambio de alguna forma de atención” (50), según nuestra propia traducción, procediendo así una gradual erosión del saldo autorial, la cual culmina con la destrucción, al final del relato, del interés lector que ha autorizado el acto narrativo (51).

ve sin mirar, se configura así como el decorado ruinoso de un paisaje pictórico, pero no como trasfondo solo, sino esta vez ubicándose en el mismo proscenio, incluso en las gradas del *theatron*, envolviendo a unos actores/personaje aún no del todo inmunes al asombro, e impregnando al lector, que observa la escena desde los ojos del personaje, de polvo en suspensión. Se trata de una suerte de *Ruinenlust* invertida, en la que la atracción romántica por lo ruinoso se trastoca en una aversión ante la certeza de la finitud y lo inminente de la misma. En ella no se paladea la decadencia en las bóvedas hundidas o de las columnas truncadas, sino la atrocidad de lo irreversible en los escombros polvorientos y en las vigas resquebrajadas. Todo eso se ve, aunque no se mire, y también se palpa, se paladea, se oye y se huele. La vista, a diferencia de la mirada, se restringe a una pura constatación sensorial de la destrucción.

La diferencia entre la vista y la mirada se sustancia, también, en prosodias semánticas y campos léxicos muy dispares en los pasajes en los que aparecen formas del verbo "mirar" y del sustantivo "mirada", en un total de 111 instancias contabilizadas en *Largo noviembre...* En ellas, y con algún grado de solapamiento, 53 hacen referencia a personas, como objeto de la mirada o como sujeto de las mismas, 41 apariciones se refieren a emociones, 40 a actos relacionados con el conocimiento, la comprensión, el pensamiento, y 26 a partes del cuerpo. Así, los personajes "cruzaban miradas con el hombre del mostrador" (239), o mantienen sus miradas sobre una mujer "en los hombros, en los brazos" (179), a una niña, mirando "aquella cara apenas perceptible" (175). Se trata de miradas que "se movían con prontitud" (177), o que se sostienen "desde su sitio, anhelando que aquello terminara" (176). Se mira "a todos sitios" (115) con "temor real" (161), o "sin llegar a entender" (122) una pregunta, "con rencor" (130), o "de reojo por encima del hombro en su incontinente desconfianza" (135). Una mirada es "cansina" por "la quietud, la calma" (143). Otra es "aún más turbia en los breves encuentros en la casa" (182). Un personaje es "solicito en la mirada, esbozando una palabra de humildad, de aceptación" (184).

De las instancias de la mirada que hacen referencia a objetos o lugares no humanos se contabilizan 38 y, de ellas, 20 presentan una prosodia semántica de marcado carácter negativo, sea de destrucción ("bajar la mirada hacia los escalones, a los que por fin una fuerza poderosa ha destrozado" [164]), de repulsión ("enjambre de animales pequeños y sucios" [202]), o de desánimo ("echó una mirada que abarcaba todo y maldijo la ciudad" [110]). Por el contrario, los apenas 14 cotextos de la mirada que presentan matices marcadamente positivos lo hacen en su mayoría (doce instancias) en apariciones relacionadas con personas y relaciones humanas ("aunque no se hablasen se miraban con insistencia y casi se sonreían" [183]), partes del cuerpo ("mira a la mujer callada que lleva la cabeza envuelta en un hermoso pañuelo" [233]), emociones ("locas miradas juveniles y cuando el sol entraba cada tarde" [143]), o la cognición ("mirar de frente otras posibilidades como lo demostró al revelar su pensamiento" [110]). El verbo "contemplar", considerándolo una forma de mirada, aparece en 39 ocasiones, y en 14 de ellas muestra una relación directa entre la mirada y el conocimiento:

se contempla "con curiosidad" (233), "estupefactos" (155), "con recelo" (126) o "atentamente" (194).

Así, se configura un fuerte campo semántico para la mirada que privilegia el reconocimiento interpersonal, la búsqueda comunicativa sin palabras, la expresión de la emoción y la búsqueda del conocimiento. En los casos minoritarios en que la mirada se dirige o incluye objetos, lo hace de manera significativa con matices negativos: los objetos tienden a ser vistos igual que se miran (desde la negatividad de la destrucción), y las pocas veces en las que la lectura de la realidad se realiza desde una mirada benigna, es desde la contemplación de las personas y sus relaciones. La mirada es humana. En la visión solo queda ruina.

6. "OJOS" Y "MANOS" EN *LARGO NOVIEMBRE DE MADRID*

Resulta significativo que la segunda unidad léxica con valor semántico más frecuente en la obra (descartando artículos, preposiciones, adverbios, pronombres, determinantes y la cópula "era") sea precisamente el sustantivo "ojo/s" con 88 apariciones, incluyendo el título de "ojos vacíos". El resto de las diez unidades léxicas con valor semántico no eminentemente gramatical son "mano/s", en primer lugar, y, después, "puerta", "estaba", "calle", "nada", "ahora", "cabeza", "bien", "día"; perfilándose así, junto con "ojo/s", un retrato fragmentado de tránsitos, ubicaciones y lugares, carencia e inmediatez, conocimiento corporal y moral, y tiempo, todo ello atravesado por el vector de la visión y la mirada, del tacto y la acción de las manos.

Más de la tercera parte de las instancias de ojo/s (33 en total) hacen referencia a la no-visión, o la dificultad de ver (como en "ojos oscurecidos" [181], "ojos miopes" [241], "ojos velados" [176], "la mano sobre los ojos" [171], "ojos vacíos" [164] u "ojos ciegos" [163], etc...). En 29 ocasiones los ojos se posan sobre personas, mientras que solo en diez lo hacen sobre objetos, y en 27 casos se inscriben en connotaciones negativas ("caras serias y los ojos atentos" [128], u "ojos, irónicos y desconfiados" [192]). En el pulso que libran la visión y la mirada, los ojos actúan más como órgano sensorial de la primera que como agentes humanos de la segunda, pues se alinean con la visión por oposición: se desea no ver, porque solo se ve lo malo, por eso se cierran y se obstaculizan con frecuencia. Cuando ejercen como señalamiento léxico para el cruce de miradas entre personajes, los ojos suelen activar connotaciones negativas: "ojos [que] sostuvieron fijamente el mutuo desafío" (191), "miramos a otro lado para no cruzar los ojos ciegos" (163), "fijos en ellos los cuatro ojos, severos unos, respetuosos otros" (149), "[l]evantó los ojos para descubrirlo y, al verle fijo en ella, comprendió que la amenazaba" (146).

Los finales de los cuentos de Zúñiga no suelen ser redondos ni cerrados; por el contrario, con frecuencia los cuentos concluyen de manera ambigua y abierta. Finalizan algunos relatos con una mención especial a un cruce miradas (como ya hemos señalado) o a una mirada intensa¹⁵, pero un rasgo frecuente en

¹⁵ En "Riesgos del atardecer", "[Matías]después de devolverle el vaso [del café en el que su mujer

estos finales de relato es la alusión a la voluntad o al deseo de cerrar los ojos, bien sea para descansar, para dormir o soñar, bien como metáfora del olvido o, en última instancia, de la muerte física que sí acontece en algunos, pocos, cierres; pudiéndose establecer así una gradación *in crescendo*. Se cierran los ojos para descansar, dormir, olvidar, soñar, o para no dejar de ver. En el último párrafo de "10 de la noche, Cuartel del Conde Duque", encontramos una alusión, a través de los ojos, al sueño en el que se han sumido a los ocupantes del cuartel: "...había dado las diez y el sueño fue entregando a cada uno su fabulosa felicidad; una gota en cada ojo daba fin a las furiosas pasiones..." (131). En el último párrafo de "Nubes de polvo y humo" se encuentra: "cuando los ojos empiezan a velarse y la mirada vaga sin fijeza cediendo a la necesidad de descansar porque al día siguiente habrá de volverse a la tarea, al frente, y hay que dormir, dormir, dejar que los párpados se cierren para olvidar..." (142). Cabe destacar cómo la mirada, que "vaga sin fijeza", va perdiendo la calidad de mirada (la intención) y eso da paso al dormir, que es un dejar de ver para olvidar, o para no olvidar, si se sigue viendo con los ojos cerrados; en "Joyas, manos, amor, las ambulancias" encontramos: "su turno acababa y podían entregarse al descanso, al sueño, al vengativo sueño que si cierra los párpados fatigados abre los ojos a difíciles pesadillas" (214).

Si se suma el plural y el singular, la unidad léxica más frecuente es "mano/manos" (159 instancias). Israel Prados (2007: 86, en nota al pie de página) señala: "sin duda es solo un dato anecdótico, pero el sustantivo más repetido en toda la trilogía es 'mano' (341 veces)". Resulta menos anecdótico que, de este cómputo, casi la mitad de las apariciones se den en *Largo noviembre...* cuando, además, en un total de 25 ocasiones, la mirada o alguna de sus formas se posa en las manos, en sus acciones y en los objetos que sostiene. Así, la confluencia de las manos con la mirada y la frecuencia en que esta se posa en las partes del cuerpo sí resultan relevantes en la relación de la mirada como acción, siendo la mano el símbolo primigenio del hacer de los hombres. El final de "Un ruido extraño", cuento que ya hemos señalado por la importancia paradigmática que la mirada recoge en él, eleva a su máxima expresión la relación de la mirada como vehículo de reconocimiento del valor simbólico de las manos:

Levantó *las dos manos y se las miró*. Me di cuenta que estaban oscuras, pero en seguida comprendí que eran *manchas de sangre*. Yo también levanté mi derecha, que goteaba, y sentí el escozor de los desgarrones. *Nos mirábamos las manos*, pero mi pensamiento fue muy lejos, corrió por *todo el país, que goteaba sangre*, pasó por campos y caminos, por huertas, olivares y secanos y me pareció que en todos sitios encontraba *manos iguales a aquellas*, desgarradas y sangrientas en el atardecer de la guerra. (Zúñiga 2007: 204; las cursivas son nuestras)

ha puesto veneno], y entonces sí encontró las pupilas dilatadas de la mujer fijadas en él" (150). En el último párrafo de "Aventura en Madrid" "[El protagonista] [m]iró desconfiado en torno suyo la soledad del páramo a donde fue empujado por mortificantes ironías" (196). Las últimas palabras de "Campos de Carabanchel" son: "... como un tonto que va hacia sus errores, le vi alejarse camino de las balas".

En muchas ocasiones la mirada se dirige a un objeto que se sostiene en la mano, algunos con importante valor simbólico en sí, como un trozo de metralla, las copas de las que se beben o las joyas que se ansían.¹⁶ Ocurre esto así en "Hotel Florida. Plaza del Callao" ("hacia este objeto informe y al parecer inofensivo [trozo de metralla que le muestra el narrador], el extranjero tendió la mano, lo contempló" [115]), o en "Heladas lluvias de febrero" ("pero su atención se fijó en el contenido de las copas, ahora precipitadamente en las manos de los allí reunidos" [239]), o en "Joyas, manos, amor, las ambulancias" ("se vio con las manos llenas de joyas" [210]). Cuando figuran manos y ojos en la misma escena (3 ocasiones), las manos tapan o cubren los ojos: el símbolo del "hacer", aliado de la mirada-acción, busca interferir al órgano del "ver", portavoz de la desolación.

CONCLUSIÓN: UNA POÉTICA A *POSTERIORI* – LA MIRADA EN "RUINAS, EL TRAYECTO: GUERDA TARO".

Hasta aquí se ha señalado que es posible recurrir al análisis crítico de la cuentística de Zúñiga a partir de varios estratos correspondientes a lo escópico. Desde el que quizás sea el más general, aplicable en al subgénero cuentístico en sentido lato, Julio Cortázar establece una analogía entre la relación de la novela con el cine, y la del cuento con la fotografía "en la medida en que una película es en principio un 'orden abierto', novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa" (Cortázar 1989 [1962]: 189). Destaca el autor la importancia de "la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación" (189), contraponiendo así el procedimiento del cuentista-fotógrafo como inverso al del novelita-cineasta, que opera por acumulación de elementos parciales para captar una realidad lo más amplia posible. El cuentista-fotógrafo, por el contrario, está obligado a

escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como *una especie de apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (Cortázar 1989 [1962]: 189-190; las cursivas son nuestras)

Si el cuentista actúa como fotógrafo en la selección y limitación de la imagen, los cuentos funcionan como fotografías, las cuales, nos dice Susan Sontag "alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión"

¹⁶ Aparecen muchos objetos-símbolo que pueden agruparse en categorías: cosas (libros, fotografías, llaves, muy especialmente las joyas –especial relevancia de anillos y relojes–), animales (ratas, gatos), espacios (hospitales, hoteles, cuarteles, tiendas y especialmente interiores de casas burguesas), prendas de ropa (muy especialmente el capote con sus resonancias al cuento de Gólgol, también los zapatos femeninos de tacón...); y, por supuesto, partes del cuerpo o elementos corporales (dientes, sangre, corazón, muy especialmente las manos). Para un análisis en profundidad del simbolismo en la obra de Zúñiga, la obra de Beltrán Almería (2008) es referencia imprescindible.

(2006 [1973]: 15). El cuentista, como el fotógrafo, dirige nuestra mirada mediante instantáneas y, si entendemos esa ética señalada por Sontag como un *ethos* amplio, como unas reglas de comportamiento esenciales para un direccionamiento de la visión que la convierte así en mirada, la fotografía y el cuento “constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos [...] pues] son en efecto experiencia capturada y la cámara [en nuestro caso, del direccionamiento de la mirada en el cuento] es el arma ideal de la conciencia” (15).

Así, en relación con lo planteado en las páginas anteriores, podría decirse que la técnica cuentístico-fotográfica de Zúñiga no se limita a dejar a la vista del lector una foto fija, sino que le obliga a mirar fugazmente por el objetivo de una “cámara” que no es la del narrador. Por el contrario, es la de sus personajes: estos prestan la mirada al lector, y el narrador se diluye como gestor de la transacción. El conjunto de “escenas” que componen los cuentos de *Largo noviembre...* constituye un juego de miradas en el que el autor pasa a ser un compositor de cuadros, un montador de álbumes en los que se recogen instantáneas de personajes que miran y que se miran. Se sustancia esta tesis el cuento de mayor extensión de *Capital de la Gloria: “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro”*¹⁷. El cuento puede interpretarse como una suerte de poética, pues ofrece sin duda lectura metaliteraria. El hecho de que se trate del penúltimo relato del tercer y último volumen de la trilogía le confiere una naturaleza de manifiesto *a posteriori*.¹⁸

Al igual que en otros relatos, trata este de cómo el protagonista, en este caso Miguel, un hombre joven, atraviesa la ciudad en ruinas: de ahí los dos primeros sustantivos del título. El personaje tiene mucho del narrador de los últimos artículos de Larra o del Martín Marco en *La colmena* de Cela, en su deambular por un Madrid pesadillesco. Esto no resulta especialmente relevante para nuestro estudio –porque vincula este cuento con lo que acontece en otros muchos– más allá de constituir de por sí una muestra más del carácter itinerante de algunos de los relatos en los que la mirada del personaje que deambula sobre y hacia la ciudad.¹⁹ Sí interesa destacar dos páginas centrales de este relato que pudieran pasar desapercibidas: aquellas en las que, en estilo indirecto, se ofrece

¹⁷ El cuento ha sido objeto monográfico de estudio por Calderón Puerta (2018). Véase también el artículo de Ángeles Encinar (2008: 166-168).

¹⁸ El último relato de la trilogía se titula “Las enseñanzas” y ejercería de corolario tanto del conjunto narrativo como de esta poética de la mirada. El relato se cierra en una escena final grotesca, con la recogida de las víctimas desfiguradas tras el impacto de una bomba, en el que una madre quiere “tapar la cara al niño, taparle los ojos para que no viera aquello” (487). La última frase del cuento conjuga narración y diálogo: se abre también con la mirada y se cierra con la memoria: “Le miró otra vez [...] y exclamó: –Esto es la guerra, hijo, para que *no lo olvides*.” (487; las cursivas de ambas citas son nuestras). La última escena del último cuento de la trilogía (la madre tapando los ojos al niño –para que no vea la destrucción– y, a su vez, *mirándole* a él –para apelar a su cognición y su memoria– condensa la oposición entre “ver” (lo dañino) y “mirar” (para comunicar y para conocer).

¹⁹ Igualmente, podemos ver este deambular de los personajes en el cuento “Puertas abiertas, puertas cerradas” que analizamos desde la fórmula de la mirada. Así lo señalaron Reina Carmona y García: “[e]l narrador nos conduce literalmente dando vueltas en círculo y el efecto de esto en el lector reproduce, de modo icónico, el deambular sin propósito de los personajes” (1989: 239, según nuestra propia traducción).

una breve disertación sobre la fotografía, pronunciada por la fotógrafa Guerda Taro, personaje histórico, compañera profesional y sentimental del afamado fotógrafo Robert Capa:

La fotografía no era un puro hecho mecánico: precisaba una conciencia formada para elegir lo que se debía captar y que así quedaría registrado, como el momento equivalente a lo que los ojos ven en un instante. [...] También vino a decir que pasarían años y todo quedaría olvidado, lo sucedido sería un confuso recuerdo, pero un día aquellas fotografías habrían de servir para juzgar la barbarie y la crueldad de unos años sangrientos. (Zúñiga 2007: 473)

La fotografía es mirada, y no visión, porque es elección de lo que se ve. El mismo personaje de Guerda, "heroína *in absentia*" como la denomina acertadamente Manuelle Peloille (2007: 343) recita los versos de Alberti que dan título al libro de cuentos en el que se inscribe el relato: "Ella *contemplaba* la perspectiva de la ciudad y de pronto dijo en español, con un marcado acento: 'La capital de la gloria, cubierta de juventudes la frente' [...] y *miró* a Miguel" (475; las cursivas son nuestras). Miguel –"fotógrafo" al paso de su mirada sobre la ciudad derruida–, se constituye ahora en fotografiado por la mirada de la artista (esto es, sin cámara) que pasa de contemplar "la perspectiva de la ciudad" a mirarle a él. Ella, quien define la fotografía como elección, como "conciencia formada para elegir", solapa su mirada hacia la ciudad sobre la misma mirada que Miguel ha ejercido a lo largo de su trayecto y, a continuación, posa dicha mirada sobre Miguel al concluir los versos, constituyendo aquella un vector de reconocimiento, en un diálogo silente que establece reciprocidad de identidad entre personajes.

Pero hay algo más: también se trata de una mirada al lector, el cual, a estas alturas del relato, ya "es" Miguel. El lector ha adoptado la mirada del soldado republicano en su "trayecto" por el Madrid del final de la guerra y su descripción de las "ruinas" con las que se va encontrando: el relato se abre de manera inequívoca desde de la mirada de Miguel, todo lo que se describe parte de su visión. Solo en las dos primeras páginas del cuento (452-453) se utilizan siete verbos de visión y mirada, cuyo sujeto es en seis ocasiones el personaje de Miguel. En el único caso discrepante, Miguel es el objeto de la mirada del teniente. Así, el usufructo de la mirada del personaje de Miguel por parte del lector produce una inevitable identificación entre ambos, la satisfacción del deseo imposible (o posible solo en la ficción) de poseer la mirada del Otro, pues solo es posible ver como el otro siendo el otro: el préstamo de la mirada es, inherentemente, un préstamo de identidad que evoca a la motivación misma de Miguel a lo largo del relato: "Ser Eloy" (458) y cambiar de identidad acomodándola a la de unos documentos falsos que han de salvarle de una muerte segura. La mirada de la fotógrafa alemana, la cual fue también partícipe histórico de un fraude de identidad artística²⁰, va dirigida también al lector que toma prestada la mirada de un

²⁰ El nombre auténtico de Gerda Taro era Gerta Pohorylle y, junto con Endre Friedmann, crearon en un principio la identidad artística de Robert Capa, en una especie de coautoría en pseudónimo que más tarde Friedmann subsumió como propia (Steinman 2007). Curiosamente, una de las más

personaje. Pero este personaje también busca ser otro, en lo que se configura un juego de desplazamientos y superposición de identidades a través de la mirada. Esto invita a la inmersión y a la participación mediante identificaciones y mediante la satisfacción de un deseo en permanente desplazamiento: el de poseer la mirada del Otro.

Ahora bien, en el pasaje de Guerda Taro, llevando al extremo todo lo anterior, su personaje ya no mira a otro personaje, sino que mira al lector. Esta escena es el equivalente pictórico al autorretrato de Velázquez en *Las Meninas*, el autor-pintor-fotógrafo, el compositor de cuadros y de juegos de miradas, convertido en personaje retratado, dirige la suya al lector-personaje-espectador a través de la cuarta pared, invitándole a penetrar de fuera a dentro en el cuadro, en el relato, en la fotografía.

Estamos ante una posible poética *a posteriori* de la trilogía de Zúñiga, no solo como epitome de la ejecución técnica de la mirada en el relato, sino reflexionando sobre la elección de los versos de Alberti en la elocución de Guerda Taro. Para ello, se podría aludir al ya reconocido por el mismo autor "estilo poético" de la cuentística de Zúñiga (Longares 2003: 39-40): "Eran cuarenta relatos muy breves, casi microrrelatos, con un estilo más bien poético y en todos hay una propuesta inquietante [en referencia a *Misterios de las noches y los días*]".

Si bien el estilo de Zúñiga parece a veces más cerca de lo lírico que de lo narrativo, esto no debe confundirse con la prosa poética, tal como remarca Pozuelo Yvancos, sino que sus cuentos:

... como ocurre en los buenos poemas, invitan siempre al lector a una lectura [...] que lleva la anécdota más allá de ella misma en la esfera de su significación, es precisamente el rasgo en el que reside la almendra de lo que es un buen cuento, tal como lo señalaron Edgar A. Poe en el ensayo-prólogo titulado *The Philosophy of Composition* que publicó al frente de su poema *The Raven*, y tuvo eco posterior en los que quizá sean los escritores en español que mejor han definido las características del género, el argentino Julio Cortázar y el español José María Merino. (Pozuelo Yvancos 2019: 46)

Volvemos a encontrar a Cortázar y Poe en convergencia, aunque sea oblicua, con la cuentística de Zúñiga. Amparados en lo anterior, comprobamos que los versos de Alberti que recoge la cita de la fotógrafa ("La capital de la gloria, cubierta/ de juventudes la frente, repica") pertenecen al final de la sexta estrofa del poema "Madrid por Cataluña", del poemario *Capital de la gloria*, de 1938, cuyo título da nombre la tercera entrega de la trilogía de Zúñiga: un libro de poesía sobre la guerra presta su nombre a un libro de cuentos sobre el mismo lugar y el mismo momento. Se trata este poema de una composición épica, de tono grandilocuente, una combinación rítmica de endecasílabos melódicos y heroi-

icónicas fotografías de Gerda Taro, esta posa a punto de tomar a su vez una instantánea durante la guerra, y fue tomada por otro Zúñiga (Guillermo Fernández López Zúñiga) también centenario (1909-2009) pero sin relación con el autor. La autoría del icónico retrato, con la reportera en pleno ejercicio de la mirada fotográfica, había sido atribuida por error durante décadas, en otro sorprendente desplazamiento de identidades, al mismo Capa (Bengoa 2016).

cos en la que se apela hasta en cuatro ocasiones al “corazón” de un Madrid que debe resistir. A través de la cita de un verso, se toma en préstamo el título de la obra y, sin embargo, volviendo a ejecutar un juego de préstamos de identidad y de miradas oblicuas, no tiene “Madrid por Cataluña” el tono del relato que nos ocupa. El tono del relato sí parece coincidir con el del considerado mejor poema del libro de Alberti (Fajardo 1990: 121), poema del que, por el contrario, no toma Zúñiga ningún verso. Nos referimos a “Madrid-Otoño”, cuyas resonancias con el mismo título de *Largo noviembre...* van más allá del paralelismo semántico y cuya mención en nuestro estudio solo parece posible recurriendo a la descrita referencia o mirada oblicua: el poema de Alberti no citado –soslayado– pudiera perfectamente formar parte de la colección de cuentos de Zúñiga. Sus 57 versos hablan de “desnivelados terrenos y arrabales/ciudad, por tus lluviosas y ateridas afueras”, “casas cuyos muros humildes, levantados/a la escena del aire, representan la escena/del mantel y los lechos”, “biseles fríos de la menguada luna de los pobres roperos” (espejos rotos) se mezclan con “sacos terreros”, “bardas y tapias”, “avenidas de escombros y barrios en ruinas”. Son imágenes, incluso sintagmas, que pudieran figurar en cualquiera de los relatos de la trilogía, y actúan en calidad de sinécdoques (alusiones, por tanto) en cuanto retrato de la esencia de la ciudad (123). En el poema albertiano, la mirada está también presente (“en los sótanos lívidos con ojos desvelados”, los “ojos fijos espían las troneras” y “los varones de la casa [...] nos contemplan, partidos, sucios, pisoteados”) pero de manera aún más sorprendente, el verso que ocupa *exactamente* la posición central del poema, el número 29, de un total de 57 (28 versos por delante, 28 versos por detrás) reza: “Más que nunca, mirada”.

El poema, por su parte, es el primero del poemario que da título a *Capital de la gloria*: como con la carta robada, desplazada de la ubicación que le correspondería,²¹ la declaración de esta poética *a posteriori* estaba oculta a simple vista, en el centro mismo de su primera escena. Es necesaria una mirada oblicua, hacia otro poema adyacente pero soslayado, para descubrirla.

OBRAS CITADAS

Alberti, Rafael (1969): *Antología poética*. Buenos Aires, Losada.

Andres-Suárez, Irene (2010): *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto.

Beltrán Almería, Luis (2007): “‘Hotel Florida, Plaza del Callao’ y el simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga”, *Hispanogalia*, Anejo II, pp. 91-101.

— (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Málaga, Vitel-la.

Bengoa, Aitor (2016): “Zúñiga, el misterio de un fotógrafo olvidado”, *El País Semanal*, 10 de diciembre. Accesible en <https://elpais.com/elpais/2016/12/10/eps/1481324741_148132.html> [última visita: 10.2.2020].

²¹ El título original del cuento de Poe es *The purloined letter*. El verbo *purloin* implica robo, pero entendido como un objeto quitado de su lugar, o como el desplazamiento de un objeto sacado y colocado en un sitio diferente al que le corresponde.

- Calderón Puerta, Aránzazu (2018): "Memoria, olvido y transición histórica en el relato 'Ruinas, el trayecto: Guerda Taro' de Juan Eduardo Zúñiga", *Sociocriticism, Institute Internacional de Sociocritique* (Universidad de Granada), vol. XXXIII, n.º 1-2, pp. 193-214.
- Chambers, Ross; y Godzichm Wlad (1984): *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Cogotti, Carla Maria (2016): "Pasión y vida instintiva: la imagen del gato en el cuento '10 de la noche, Cuartel del Conde Duque' de Juan Eduardo Zuniga", *Orillas*, n.º 5, pp. 1-10.
- Cortázar, Julio (1989 [1962]): "Algunos aspectos del cuento". En Samuel Gordon (ed.): *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Ciudad de México, UNAM, pp. 185-203.
- Cruz, Juan (2016): "El escritor Juan Eduardo Zúñiga, premio Nacional de las Letras". *El País*, 25 de noviembre. Accesible en <https://elpais.com/cultura/2016/11/24/actualidad/1479987412_877687.html> [última visita: 25.2.2020].
- Derrida, Jacques (1988 [1975]): "The Purveyor of Truth" (traducción del francés al inglés de Alan Bass). En John P. Muller y William Richardson (eds.): *The Purloined Poe. Lacan Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, John Hopkins, pp. 173-212.
- Díaz Navarro, Epicteto (2018): "La representación de la guerra en *Capital de la gloria* (2003), de Juan Eduardo Zúñiga", *Revista de Filología Románica*, n.º 35, pp. 167-176.
- Encinar, Ángeles (2008): "*Capital de la gloria*: la guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", *Siglo XXI*, n.º 6, pp. 161-171.
- Evans, Dylan (1996): *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Nueva York, Routledge.
- Fajardo, Salvador (1990): "Icons of War in Alberti: 'Madrid-Otoño'". En Janet Pérez y Wendell Aycock (eds.): *The Spanish Civil War in Literature*. Lubbock, Texas Tech University Press.
- Goñi, Javier (1995): "Juan Eduardo Zúñiga cree que la realidad nunca es transparente y diáfana", *El País*, 24 de enero. Accesible en <https://elpais.com/diario/1995/01/24/cultura/790902002_850215.html> [última visita: 26.2.2020].
- Jiménez Madrid, Ramón (2006): "Juan Eduardo Zúñiga: un caso". En: *El cuento en Murcia en el siglo XX y otros ensayos*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Johnson, Barbara (1977): "The Frame of Reference: Poe, Lacan Derrida", *Yale French Studies*, n.º 55/59. *The Question of Reading: Otherwise*, pp. 475-575.
- Lacan, Jacques (1998 [1973]): "The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis". En Jacques Alain Miller (ed.) y Alan Sheridan (trad): *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Nueva York, Norton.
- (2002 [1956]): "Seminar on 'The Purloined Letter'". En Bruce Fink (trad.): *Écrits*. Londres/Nueva York, Norton, pp. 6-48.
- Longares, Manuel (2003): "Una charla con Juan Eduardo Zúñiga", *Quimera*, n.º 227, pp. 39-40.
- Muller, John P. (1988): "Negation in 'The Purloined Letter': Hegel, Poe, and Lacan". En John P. Muller y William Richardson (eds.): *The Purloined Poe. Lacan Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, John Hopkins, pp. 343-368.

- Pelouille, Manuelle (2007): "La guerre de Juan Eduardo Zúñiga. La mémoire d'un rapport au monde conflictuel". En Danielle Corrado y Viviane Alary (eds.): *La guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 343-353.
- Pozuelo Yvancos, José María (2019): "La trilogía de cuentos fantástico-simbólicos de Juan Eduardo Zúñiga", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 832, pp. 44-53.
- Prados, Israel (2007): "Introducción" y notas al pie de página. En Juan Eduardo Zúñiga: *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid, Cátedra, pp. 11-98 y ss.
- (2014). "La Guerra Civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada", *Turia*, n.º 109-110, pp. 206-217.
- Reina Carmona, Elena; y C. García, Erica (1989): "Open Reading of a closed text: Zúñiga's 'Puertas abiertas, puertas cerradas'". En Yishai Tobin (ed.): *From Sign to Text: A Semiotic View of Communication*. Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 235-251.
- Sanz Villanueva, Santos (2012): "Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 739, pp. 25-30.
- Sontag, Susan (2006 [1973]): *Sobre la fotografía*. Traducción del inglés de Carlos Gradini. Ciudad de México, Alfaguara.
- Steinman, Ron (2007): "Capa and Taro: Together at Last", *The Digital Journalist*, 10 de febrero. Accesible en <<http://digitaljournalist.org/issue0710/capa-and-taro-together-at-last.html>> [última visita: 10.3.2020].
- Zúñiga, Juan Eduardo (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid, Cátedra.

EL SIMBOLISMO DEL MISTERIO. NUEVA LECTURA DE *MISTERIOS DE LAS NOCHES Y LOS DÍAS* DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

THE SYMBOLISM OF THE MYSTERY. NEW READING OF
JUAN EDUARDO ZÚÑIGA'S *MISTERIOS DE LAS NOCHES Y LOS DÍAS*

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza
lbeltran@unizar.es

ÁNGELES ENCINAR
Saint Louis University, Madrid Campus
angeles.encinar@slu.edu

RESUMEN: La obra de Juan Eduardo Zúñiga destaca entre la de sus coetáneos y en el panorama literario actual. Con *Misterios de las noches y los días* (1992) dio una prueba más de su excepcionalidad. En este conjunto de relatos muy breves se sumerge en el género fantástico para reflexionar sobre las pasiones humanas, en la línea de la obra de Turguéniev. La estética del hermetismo grotesco domina estos misterios en sus dos direcciones: la romántica y la realista, según Bajtín; la fantástica y la satírica, según Kayser. El presente análisis enfoca estas ficciones bajo este prisma y se detiene en la evolución de algunos cuentos sobresalientes. En estas fabulas la unilateralidad del hermetismo pre-moderno se transforma en un pensamiento y una estética abarcadores de varios puntos de vista.

PALABRAS CLAVE: Simbolismo, misterio, hermetismo grotesco, Zúñiga y Turguéniev

ABSTRACT: Juan Eduardo Zúñiga's work stands out among that of his peers and in the current literary landscape. With *Misterios de las noches y los días* (1992) he gave one more proof of his exceptionality. In this set of very short stories, he immerses himself in the fantastic genre to reflect on human passions, in the line of Turguéniev's work. The aesthetics of the grotesque hermeticism dominates these mysteries in its two directions: the romantic and the realistic, according to Bakhtin; the fantastic and satirical, according to Kayser. The present analysis

focuses these fictions under this prism and stops at the evolution of some outstanding stories. In these fables the unilaterality of pre-modern hermeticism is transformed into a thought and an aesthetic that encompasses several points of view.

KEYWORDS: Symbolism, Mystery, Grotesque Hermeticism, Zúñiga and Turguéniev



El origen de este libro fue hacerme a mí mismo un reto de si podía, quien siempre escribió con sus miras puestas en el acontecer español, imaginar episodios misteriosos o inexplicables. En fin, fue ese reto lo que hizo ir escribiendo esa especie de cuentos románticos, exagerando las características de un tiempo pasado, un lugar impreciso, etc., todo el aparato de la novela llamada gótica. Pero si se leen con atención estos cuentos se comprueba que únicamente son casos de alucinación o de sugestión de un clima poético. No hay concesiones a esa moda actual del ocultismo y el misticismo barato, que prolifera en las épocas en que las conciencias están desorientadas y no las ilumina la luz de la razón. (Peraile 1995: 26)

Las líneas precedentes demuestran hasta qué punto Juan Eduardo Zúñiga es, además de un gran escritor, un crítico perspicaz. En efecto, la literatura de masas ha desarrollado una corriente en las últimas décadas cuyos antecedentes están bien presentes en el siglo XIX. Esa moda, por utilizar el mismo término que Zúñiga, ha convertido en fenómeno de masas el ocultismo, la fantasía de ultratumba, el vampirismo, lo paranormal, las organizaciones secretas y el descubrimiento de la vida extraterrestre. Como dice, el ocultismo y el misticismo barato proliferan en las épocas de estancamiento y desorientación. A los hispanistas anglosajones les sorprende la expansión de esta literatura hermética popular a partir de la década de los ochenta del siglo pasado. Pero no han pensado en el ascenso internacional del cine popular de las mismas características, en el alcance de mitos como el del conde Drácula, en la difusión de la tradición de *Halloween*, de la ciencia ficción, en el éxito literario de Stephen King, o la aparición de los zombies, que no son precisamente fenómenos españoles y apuntan a algo más que a una moda pasajera. Pero, como también sugiere Zúñiga, este fenómeno admite diversos niveles estéticos, entre ellos, uno de alto nivel, que incluye tratamientos poéticos o humorísticos muy apreciados por la crítica más exigente. Sin ir más lejos, el mismo autor ha celebrado el filme de Andrei Tarkovski *Stalker*, una de las grandes referencias herméticas del cine actual, junto a otras algo más populares como *Blade Runner* o *The Matrix*, por mencionar solo obras de culto. En el dominio literario son muchas las referencias que pueden aducirse. Siguien-

do con las que ha propuesto Zúñiga, no puede pasarse por alto una ya tópica, como es la obra de Kafka.¹ En esta obra se conjugan lo estrictamente hermético y el humorismo. Y, en la última dimensión, hay que recordar otra de las preferencias de Zúñiga, la novela de Saramago *Memorial del convento*. Tienen algo en común esta y *Misterios de las noches y los días*, de la que nos vamos a ocupar, y es la presencia de misterios-milagros. Vayamos, ya sin preámbulos, al objeto de nuestro estudio.

1. GÉNESIS DE *MISTERIOS DE LAS NOCHES Y LOS DÍAS*

Esta obra, publicada en 1992 –con una reedición en 1993– y otra con cambios menores en 2013, recoge cuarenta relatos breves. Incluso se ha hablado de ellos como de microrrelatos.² En *Recuerdos de vida*, el autor se refiere a la consideración del cuento como categoría literaria y afirma que este, “como el poema, expresa el brote de una tensión imaginativa, idéntico al arrebató de las pasiones. Y quizá de este desarrollo corto se origina la explosión que ha tenido en nuestra época el microrrelato” (2019: 87).

Para comprender el método estético de elaboración de los misterios resulta muy reveladora la lectura de la obra de Turguéniev *Clara Milich (Después de la muerte)*. Se trata de una novela corta (poco más de cincuenta páginas en la traducción española). Es una novela de personaje: Arátov, un *hombre inútil*. Sobre esta figura, tan cara a Turguéniev y Zúñiga, el ruso crea una novela de pruebas sobre las tribulaciones del protagonista.³ Se trata de una de las obras de lo que se ha llamado el Turguéniev *extraño*. La extrañeza consiste en que Arátov se enamora de una muerta: la Clara Milich del título. De hecho, Turguéniev quiso titular la obra “Después de la muerte” y así figura en el manuscrito, pero el editor lo convenció para ponerle el título actual. Clara es una joven que tiene los rasgos de las mujeres libres y desequilibradas que entusiasman a ambos autores. Intenta abrirse camino como actriz. En una representación ve a Arátov y se enamora de él. Le cita en un paseo, él acude y la rechaza. Tiempo después lee en un periódico atrasado, por casualidad, que ella se ha suicidado en escena por amor. Ahí empiezan sus tormentos. Se despierta en él una pasión por Clara –que antes le desagradaba– y la fuerza de la pasión produce un amor poderoso. Arátov muere para compartirlo. La influencia de esta obra en Zúñiga es manifiesta. Las pasiones son el fundamento de sus misterios. También el misterio es el elemento

¹ Zúñiga ha dejado una huella de su vínculo con la obra de Kafka en el relato “No llegará el sobrino de Praga”, incluido en el libro *Brillan monedas oxidadas*.

² El propio autor mencionaba el término en su entrevista con Manuel Longares (2003: 39-40). También se han incluido varios de ellos en *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, ed. de Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (2011).

³ En “Mujeres leídas, soñadas” afirmaba Zúñiga: “Una palabra, una sola palabra”, exclama Clara Milich, la cantante ideada por Turguéniev cuando ha dado una cita a un hombre que le interesa y este, tímido, adusto, le responde fríamente y no se atreve a comprender y a aceptar el significado de la cita. Ella solo pide que pese a su indiferencia le diga una sola palabra de comprensión, de afecto, de ternura. Turguéniev utilizó esta frase en otros cuentos suyos quizá porque él la habría oído o por intuir que con frecuencia se decía” (*Desde los bosques nevados*, 2010: 26).

final de *Clara Milich*. En el momento de su muerte Arátov parece haber tenido trato carnal con el espectro de Clara y en la mano del joven su tía encuentra un mechón femenino que solo puede deberse a un acontecimiento sobrenatural. Varios de los misterios de Zúñiga tienen el mismo halo extraordinario, producto de la pasión. Y, sin embargo, el método de Zúñiga es justo el contrario de Turguénev.

El suicidio de Clara es un episodio tratado de forma elusiva. Un elemento con una formidable carga dramática y grotesca –se suicida en escena– queda reducido a una noticia en un periódico y el suceso ha tenido lugar en Kazán a casi mil kilómetros de Moscú. Lo que interesa a Turguénev es la novela de pruebas, esto es, las tribulaciones de Arátov, teñidas de un sentido cómico, porque se trata de hombre inútil y ella, una desequilibrada. Ha novelizado el caso de una actriz que se suicida en escena por un amor no correspondido. La tarea de Zúñiga es precisamente la contraria: desnovelizar el caso. Zúñiga lo reduce a lo esencial: una metamorfosis, un misterio o un milagro. Elabora *cuentos*, es decir, géneros fabulísticos. Aunque en sus comienzos se orientó hacia la novela –*Inútiles totales*, *El coral y las aguas* y otras novelas inéditas–, el Zúñiga de madurez prefiere las formas breves, esenciales, en la línea que teorizó Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989). Cabe observar que esos cuentos no son piezas sueltas, independientes, sino que Zúñiga persiguió siempre insertarlos en un hilo estético, esto es, componer *ciclos de cuentos*. Así son sus tres volúmenes de *La trilogía de la Guerra Civil* o *Flores de plomo*.

Por otro lado, el modelo de *Misterios de las noches y los días* parece tomarlo Zúñiga de una obrita de la última producción de Iván Turguénev: *Pequeños poemas en prosa*, publicado también como *Senilia* en una edición ampliada. Algunos aspectos formales apuntan en la dirección del modelo y, en términos cervantinos, puede decirse que trata de emularlo, superándolo. Aunque estas obras de Turguénev y Zúñiga tienen un parentesco evidente, el resultado es muy distinto. Las colecciones de aquel son, desde un punto de vista estético, heterogéneas. Los cincuenta escritos de la versión última, la de *Senilia*, contienen sátiras menipeas, sueños, estampas idílicas, escenas alegóricas, meditaciones y alguna broma. En el caso de Zúñiga, sus relatos son misterios y su estética es homogénea. El elemento mágico es esencial. Las similitudes se reducen a la brevedad de los capítulos, al estilo de los títulos –artículo más sustantivo en la obra de Zúñiga, en Turguénev domina esa fórmula pero admite más variedad–, y a la abundancia de los escritos: treinta y cincuenta en las dos versiones de Turguénev, y cuarenta en la obra de Zúñiga.

Casi todos los relatos son muestras del principio que el misticismo oriental suele denominar *karma*: una ley universal de retribución. En términos estéticos podemos hablar de *ley de la necesidad*: todo en el universo está regido por unas fuerzas que Baudelaire denominó *correspondences*. El título, *Misterios de las noches y los días*, expresa muy claramente el sentido de la estética que se funda en esa ley. Todo está regido por correspondencias en la vida. Los misterios son manifestaciones de esa correlación que funciona en una dimensión dual (noche/día es un símbolo de la dualidad de la retribución). El autor estuvo a punto de

cambiar ese título (propuesto por la editorial) por demasiado “explícito y burdo,” según nos ha confesado. Tenía otro, “Las alucinaciones”, pero llegó tarde. El título frustrado hubiera seguido la ley que obliga a titular cada uno de los cuarenta relatos con la fórmula “artículo + sustantivo” (“La esfinge”, “El bisabuelo”, etc.). En su respuesta a la entrevista con Meliano Peraile, Zúñiga apunta el carácter de alucinaciones que tienen estos relatos, pero también señala otros aspectos no menos relevantes. El primero es su vinculación con la novela gótica. El segundo, el giro respecto a una etapa de su producción literaria orientada al “acontecer español”, lo que comúnmente se ha denominado “realismo social”. Merece la pena que nos detengamos brevemente en ambos aspectos.

De la novela gótica dice Zúñiga que toma dos dimensiones: el tiempo pasado y el “lugar impreciso”. En verdad, esta definición tempo-espacial se ajusta mejor a *Misterios* que a la novela gótica. Pero resulta una inexactitud más aparente que real. De la estética gótica Zúñiga toma el pasado más o menos remoto, legendario, esto es, conectado mágicamente a la actualidad.⁴ Y de ella toma también el espacio no familiar que no llega a ser exótico. El tiempo de *Misterios* es el siglo XIX. El espacio es el mundo eslavo, San Petersburgo en varias ocasiones. Ninguna de las dos localizaciones viene avalada por los relatos de forma directa. El siglo XIX aparece en forma de reiteradas alusiones a coches de caballos, duelos, muebles, relaciones serviles entre señores y criados y otras manifestaciones y costumbres propias de esa época y, sobre todo, de su literatura.⁵ Es la influencia de la novela gótica, de Larra –al que dedicó un estudio y un ciclo de relatos novelado, *Flores de plomo*–, de las obras de Turguéniev y de Chéjov, y, más en general, de la literatura rusa de ese siglo. La referencia a San Petersburgo la ha manifestado el propio Zúñiga. También nos ha indicado la noticia de la lectura de *Cómo maté a Rasputín* de Félix Yusupov, la versión española de *El final de Rasputín*, relato del crimen del místico cortesano por uno de sus asesinos. Algunos de los cuentos son versiones reducidas a su esencia mágica de anécdotas recogidas en *El anillo de Pushkin*, publicado unos años antes por Zúñiga. La misma referencia al anillo, esto es, a un objeto dotado de poderes sobrenaturales, es el fundamento de “El talismán”, uno de los relatos de esta colección al que nos referiremos.

La fórmula de esta ambientación, pasado legendario y espacio ajeno y desconocido, es la fórmula de la novela gótica, es decir, de una forma peculiar de *hermetismo grotesco*. No es la primera vez que Zúñiga experimenta con esta estética. Ya lo había hecho al menos en dos ocasiones. La primera es con la

⁴ *El monje* de Matthew G. Lewis, novela de referencia para el concepto de “novela gótica”, tiene una geografía precisa: Madrid y otros escenarios europeos. Su tiempo no es pasado en sentido estricto. Se trata del Madrid del siglo XVIII, con la Inquisición y sus conventos. Pero lo que sí que vincula esta novela con *Misterios de las noches y los días* es la presencia de la magia, que tiene su fundamento en las pasiones y emociones incontrolables. Ciertos motivos de la novela de Lewis aparecen en la obra de Zúñiga: el talismán, la gitana, la estatua y, sobre todo, la pasión.

⁵ La nota “Una literatura romántica” que abre *El anillo de Pushkin* explica la relación del autor con la literatura rusa del siglo XIX: “En este libro me he propuesto recrear, como evocación de un entusiasmo juvenil, fragmentos del ámbito literario ruso, insertada la imaginación en la realidad” (1983: 9). *El anillo de Pushkin* es la materia de la proceden numerosos relatos de *Misterios*.

novela *El coral y las aguas*, publicada en 1962 y que había recibido el premio de la revista *Acento cultural* en 1959.⁶ En aquel caso el tiempo remoto era la Antigüedad y el espacio ajeno, Grecia. La segunda ocasión es *El anillo de Pushkin*, ya mencionado, publicado por primera vez en 1983. Sin embargo, hay sustanciales diferencias dentro de una línea de continuidad en estas tres obras. En *El coral y las aguas* el recurso a esta fórmula viene exigido por la necesidad de ofrecer una versión encubierta de la Guerra Civil española. Se trata de una propuesta didáctica, que disfraza el realismo social con el realismo simbólico. No hay magia. Con *El anillo de Pushkin* continúa el didactismo, pero con un giro sustancial. Ya no es de carácter político sino estético. Zúñiga se distancia de las exigencias del compromiso político-social para buscar su propio camino estético, que tiene su origen en la lectura de *Nido de nobles*, de Turguéniev, cuando aún era un adolescente, como ha explicado en varias ocasiones.⁷ De hecho, *El anillo de Pushkin* forma parte de un ciclo con *Los imposibles afectos de Iván Turguéniev* y *Artículos sociales de Mariano José de Larra*, publicados en 1977 y 1967, respectivamente. Es el ciclo formativo de la segunda estética -y definitiva- de Zúñiga. Prueba de esto es que en 2010 publica *Desde los bosques nevados. Memoria de los escritores rusos*, volumen que recoge *El anillo de Pushkin* y *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev*.

Zúñiga abandona el didactismo social para entrar en una fase de grotesco hermético o grotesco romántico, en la senda gótica y mágica. Esa fase es paralela a la producción del ciclo madrileño: *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y, más tarde, *Capital de la gloria*. Sin embargo, esta caracterización quedaría escorada si no tuviéramos en cuenta lo que separa esta obra de la literatura gótica. El aspecto diferencial que resulta más llamativo es la ausencia de terror, de perversidad, en la mayoría de las ficciones (una de las excepciones más notables es "La bruja"). A pesar de que las fábulas de *Misterios* tienen una dimensión dramática, la atmósfera en la que se desenvuelven es de carácter amable. Cuando el soldado, en la fábula homónima, agoniza se reencuentra con su madre y cree regresar a su casa. Cuando el poeta y la cantante comparten la alucinación de los dos carniceros acuchillándose, "El cuchillo", esa visión desaparece al encontrarse sus miradas. O el reencuentro complaciente entre la hija y la madre en "La diva". Las pasiones tienen en este libro, en la mayoría de los relatos, un carácter humano, no demoníaco. Lo sobrenatural, lo mágico puede y suele tener un sentido dramático, pero no demoníaco. Lo misterioso no es aquí sobrenatural sino "sobrehumano". En estas alucinaciones lo humano, la pasión, triunfa sobre las limitaciones de la existencia, sobre la rutina de lo cotidiano. La estética de Zúñiga en este dominio de lo maravilloso es la misma estética de los milagros y misterios, pero este autor le da una dimensión moderna, laica, humana.

⁶ Reeditada recientemente junto con su primera novela: *El coral y las aguas. Inútiles totales*, en la ed. de Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar (2019).

⁷ El relato "Origen de un destino", que abre el volumen *El anillo de Pushkin* en su primera edición, constituye el testimonio más relevante de la relación de Zúñiga con Turguéniev. En ediciones posteriores aparece al final del libro.

Esta literatura supone también un giro con lo que podríamos llamar la etapa de la memoria y de la tierra natal, el ciclo de la trilogía de la Guerra Civil. La esencia de ese ciclo de la memoria queda reflejada en la nota que Zúñiga publicó en la revista *Lucanor*, titulada "Destellos de la memoria":

Complejo y secreto es el origen de toda obra literaria, pero la chispa matriz que genera un relato, breve, intenso, podría equipararse a la aparición de un recuerdo no muy preciso que llega inesperado como inquietante imagen de algo vivido. Un breve episodio, unas palabras, un gesto introduce en la mente una evocación que moviliza el pensamiento siempre dispuesto a seguir las sombras.

Este destello en la memoria será el origen de un cuento: un dato aislado capaz de emocionar, que desata el deseo o la necesidad de superponer a su fugacidad mil sugerencias. Todas las fantasías, las experiencias, los rencores o amores, pueden fluir hacia esa elaboración con sus materias hechas palabras, frases, metáforas. (Zúñiga 1991: 194)

A esta certera poética habría que sumarle una premisa: que el recuerdo puede tener dos orígenes, el de la propia experiencia y el de la lectura literaria o artística. En otras palabras, puede decirse que el recuerdo puede ser primario o cultural. El ciclo de la memoria prioriza el estrato primario del recuerdo, sin prescindir de los matices culturales. El ciclo de *Misterios* invierte esa ecuación: la prioridad es el recuerdo cultural, sin ignorar el recuerdo primario.

2. MISTERIOS DIURNOS Y NOCTURNOS

Precisemos la afirmación de que la estética de Zúñiga es un hermetismo grotesco o hermetismo romántico. El grotesco moderno se ha escindido en dos direcciones: la romántica y la realista, según Bajtín; la fantástica y la satírica, según Kayser.⁸ Son dos fórmulas para el mismo fenómeno. La línea romántica o fantástica es la que ilustra la novela gótica y, en sentido más amplio, la literatura y el arte del enigma, de lo secreto y del tenebrismo. La línea satírica o realista, en cambio, pone el acento en el humorismo. La ilustra el carnaval moderno, lo real maravilloso. Su espíritu es transparente, alegre, regenerador. Si la primera dirección mira a lo nocturno y oscuro, la segunda es diurna y luminosa. En *Misterios* podemos apreciar rasgos de las dos líneas grotescas. Sin embargo, veremos que la segunda es la dominante. El título, demasiado explícito según Zúñiga, es revelador: misterios de las noches y los días.

Vayamos primero con la serie nocturna. Resulta llamativo que la primera fábula sea "La esfinge". El autor la ha elegido, quizá, porque contiene la clave de la colección de relatos: los misterios de la vida.⁹ Es una fábula nocturna, aunque

⁸ Estas ideas aparecen en la obra de Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1974) y en la obra de Kayser *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1933).

⁹ Rita Catrina Imboden sostiene que este relato "es portador de un carácter programático y puede considerarse clave de lectura para los demás cuentos del libro" (2001: 685). Explica mediante un penetrante análisis que la figura de la esfinge simboliza la "búsqueda del misterio de la existencia

no es la noche su escenario. El tiempo de la fábula es la tarde, el atardecer. En cinco ocasiones se nombra ese momento. Pero hay otro tiempo, el del personaje que habla en primera persona. Ese tiempo supone toda una vida. Comienza hablando de los paseos con su madre. Prosigue con las enseñanzas del sabio profesor. Pasan los años y mueren sus parientes, tiene una amante. Y, finalmente, el secreto de la esfinge se apodera de él y su cuerpo se endurece, metamorfoseado en esfinge. Subrayemos un cambio significativo en el final entre las dos ediciones. En la de 1992 se dice: "pero dejando oír las terribles palabras que nadie entendería", mientras que en la de 2013 se ha transformado a "las terribles palabras que ahora yo entendía". La sustitución del pronombre indefinido por el personal corrobora que la metamorfosis es completa y el narrador, finalmente, es poseedor del enigma, distanciándose así de cualquier otro individuo. La "resistencia final" del cuento, en términos de Austin Wright,¹⁰ queda resuelta en la entrega definitiva. No obstante, el relato introduce la idea de la vida humana como misterio, recurrente en la colección.

La segunda fábula, "El bisabuelo", también pertenece a la serie nocturna. La lluvia de otoño y el encuentro nocturno de un joven conde con un viejo comediante en el que reconoce a su bisabuelo subrayan la nocturnidad. Nada hay de alegría o luminosidad. Incluso el mundo de los cómicos es triste y deprimente. La ilusión de un pasado familiar ilustre y elevado se revela, merced a esa visión o tal vez alucinación, penoso y opresivo.

Otra fábula nocturna es "El ángel". En ella aparece la pareja de personajes más frecuente en los relatos de Zúñiga: el hombre inútil y la mujer libre.¹¹ Una mujer mira con deseo la estatua del ángel. Y su anhelo consigue insuflar vida en la estatua. Pero el ángel tiene los ojos vacíos y regresa a su pedestal arruinando la expectativa galante que le ofrece la mujer. Esta fábula parece tener su antecedente inmediato en el ensayo "Una estatua en Petersburgo", incluido en *El anillo de Pushkin*, que trata sobre esa ciudad. Aparece como un símbolo infernal, fórmula habitual en la literatura moderna que ha desplegado un género, la novela de la ciudad, donde los personajes se debaten contra la adversidad. Las imágenes de escritores como Pushkin, Odóievski, Lérmontov, Dostoievski y Maiakovski reparan en la estatua de bronce del cruel Pedro I, como metáfora del carácter perverso de la ciudad. En cierto momento de este ensayo se alude a un grupo de hombres y mujeres dados a ritos demoníacos y a orgías que contemplan la ciu-

humana" (685). Aunque reconoce que no hay nada en este relato que lo vincule al de Edipo, la esfinge, en cuanto símbolo, "sirve de soporte para exponer la evolución del *sujeeto*" (685-686).

¹⁰ En su interesante estudio "Recalcitrance in the Short Story", Austin Wright afirma que en todo cuento actúan dos fuerzas opuestas: "the force of a shaping form and the resistance of the shaped materials. [...] I call it recalcitrance or, as it resists the form, formal recalcitrance" (1989: 115-116). Esta resistencia atañe tanto al proceso de creación del autor como al de recreación del lector. Distingue dos clases fundamentales de resistencia: una que afecta al género en sí, debido a su limitada extensión, y la denomina "resistencia interna"; la otra está relacionada con el final de la historia ya que el efecto de brevedad se concentra en la conclusión, de ahí su nombre de "resistencia final" (120-127).

¹¹ Sobre la arquitectura *figural* de Zúñiga, basada en esta pareja del hombre inútil y la mujer libre, véase Beltrán Almería (2008: 23-24).

dad "desde una altura que les comunicaba con la aguda torre del Almirantazgo [...] y con el ángel que remata la columna de Alejandro" (1983: 85). En la variación de *Misterios* el ángel ocupa el lugar del bronce de Pedro. El ensayo parece desdoblado en las fábulas "La esfinge" y "El ángel". Pero su sentido inquietante y cruel, ahora condensado y duplicado, ha trascendido el ámbito local.

El enamoramiento entre un hombre y una estatua es un motivo clásico en la literatura universal. Lo recordaba Mariano Baquero Goyanes cuando aludía al mito de Pigmalión y Galatea antes de realizar un excelente estudio comparativo entre tres cuentos que lo asimilan: "La muerte de la emperatriz de la China", de Rubén Darío, "La Vénus d'Ille", de Prosper Mérimée, y "The last of the Valerii", de Henry James. Si bien Baquero destaca la atención dedicada a la mirada en las tres narraciones –también sucede en la de Zúñiga y se refuerza al descubrir la mujer los ojos vacíos del ángel–, subraya, sobre todo, los diferentes tonos de los relatos; el del francés es trágico, el del inglés melancólico, y el del nicaragüense burlón y frívolo. "El ángel" coincide con la visión dramática de Mérimée. La mujer se siente desgraciada al ser rechazada y renunciará para siempre al amor; se resignará a la monotonía de la vida diaria. Como en el autor francés, prevalece "una configuración romántica" (1972: 200) ante el conflicto entre la mujer y la estatua, lo animado y lo inanimado. Lo sobresaliente en el cuento de Zúñiga es la subversión de papeles, es ella quien ama a la escultura y lo hace con vehemencia frente a la inutilidad del ángel, incapaz de corresponderla.

Las fábulas nocturnas suelen ser breves. O, al menos, más cortas que las diurnas. No es casual. El hermetismo moderno suele tender a la brevedad. Las ficciones nocturnas de Zúñiga enlazan con la tradición que la escuela de filología hispánica llama épico-lírica: los casos del Romancero, especialmente. Se trata de una estética dramática. En cambio, las diurnas tienen un carácter gozoso, que relativiza la dimensión dramática que conlleva el encuentro entre lo mágico y lo fáctico.

Las fábulas diurnas suelen tener mayor atractivo para el lector. Se trata de historias como "El secreto", "El quiosco", "El mensaje", "La esposa", "El talismán", "La bailarina", "La gitana", "La camisa", "El reloj", "La bruja", "La canción", "El embrujo" y, paradójicamente, "La noche", entre otras. Por orden de aparición, la primera es "El secreto", la tercera de la colección. A la casa de una bella joven llega un desconocido y se instala allí un tiempo. Ella se enamora, pero un día el desconocido se va.¹² Todo había sido luminoso, pero a ese tiempo le sigue el tiempo de la tristeza. Hasta que un día él reaparece como una figura invisible que la acompaña de día en el jardín, por las tardes en las sesiones de piano y por la noche en su dormitorio. "A todas horas", es el regreso de la felicidad. La atmósfera victoriosa se repite en "El talismán". El oficial de húsares recibe un anillo de regalo de su amante, símbolo de su pasión, pero también objeto mágico que lo protegería de la muerte. Sucedió de este modo en las tres ocasiones predichas; sin embargo, su poder maravilloso se extendió una vez más ante la fatal

¹² El origen de este relato parece la peripecia del príncipe N. y la joven Liza Ozhoguin en *Diario de un hombre superfluo* de Turguéniev. Zúñiga ha sustituido la apostura y elegancia del príncipe por la apariencia de un pordiosero.

amenaza e incluso permitió la momentánea unión de los labios deseados. En "El anillo de Pushkin" el efecto protector de la joya lo experimentó el mismo poeta, su amigo Zhukovski, y el escritor Iván Turguéniev, heredero final de la joya.

Los relatos "El quiosco", "El mensaje" y "La camisa" recuperan el tópico del amor más allá de la muerte. En el primero, una mujer es acariciada en el quiosco, en medio de un parque, por una joven pareja, su jardinero y una doncella que se han apiadado de su tristeza y abandono. El marido acude escandalizado y quema el pabellón. Ella sale medio desnuda, se vuelve a contemplar las llamas y se convierte en estatua que proclama "la irreductible persistencia del amor" (2013: 36). Al metamorfosearse muere y renace. Frente a la historia bíblica de la mujer de Lot, convertida en estatua de sal como castigo, la transformación de esta en una de piedra resistente y bien pulimentada es una recompensa. En "El mensaje" un maestro de aldea tiene un especial afecto por una alumna adolescente. Ella hace un gran esfuerzo por ir a la escuela, a través de caminos cubiertos de nieve. Un día deja de ir. Más tarde el maestro se entera que ha muerto. Pero días después descubre un mensaje suyo, invitándolo a conocer su casa. A juicio del narrador, este comunicado es una ingenua y misteriosa propuesta de amor. El renacer de la primavera es también el renacer de aquella joven. En "La camisa" se trata de un amor lésbico. Una de las mujeres muere y la otra consigue revivir su erotismo acariciando la camisa de la muerta, regalo intercambiado hacía años siguiendo una costumbre gitana. La sensualidad invade el relato y la repetición de caricias y gestos practicados le permite alcanzar el éxtasis del pasado. Se trata en los tres relatos de manifestaciones amorosas que se apartan de lo convencional y que requieren libertad.¹³ Zúñiga ha sido precursor también en este sentido. En "Calle de Ruiz, ojos vacíos", de *Largo noviembre de Madrid*, presentaba la relación entre dos amigas ante el espanto del hombre que buscaba a una de ellas; y en "El último día del mundo", de *La tierra será un paraíso*, los dos hombres y la mujer se entregaban a las distintas opciones del amor.

La reivindicación de la libertad es la clave del relato "La gitana". El marido de la gitana ve en los ojos del amante de su mujer la imagen festiva de la gitana y sostiene un breve diálogo con esa imagen. Él le exige que se quede, pero ella le responde: "Comprende que soy gitana. Mi corazón no tiene cadenas, ni puertas cerradas, ni dueño" (2013: 73). El mismo Zúñiga explica en otros momentos de su obra esa actitud: "los rusos tienen la pasión de los gitanos y de sus cantos tan nostálgicamente exóticos que hacen soñar una vida libre en la naturaleza primitiva, fuera de toda sujeción y de toda ley divina y humana..." (1983: 52). Y en otra ocasión: "Los gitanos tienen un alma libre, tolerante y respetan la amistad leal y el amor como bienes transitorios, ocasionales, que mañana podrán desaparecer" (1983: 50). "La canción" tiene una orientación folclórica tradicional. Relato enmarcado en otro, el protagonista refiere una aventura de su juventud con desenlace fatal. Llama la atención la alusión a las canciones gitanas, "que expre-

¹³ La sensualidad y la belleza descriptiva de estos relatos con tema lésbico ("El quiosco" y "La camisa") nos hace pensar en la extraordinaria película actual *Retrato de una mujer en llamas* (2019), de la directora francesa Céline Sciamma, situada en el siglo XVIII. Las dos protagonistas fundamentan su futura supervivencia en el recuerdo de los momentos vividos.

san mucho más de lo que nosotros creemos oír” (2013: 130) y, precisamente, la canción es el motivo recurrente, la fuente de pasión para el personaje. El final es radicalmente opuesto al del cuento anterior. Frente al triunfo del amor y la libertad en aquel, en este prevalece un destino aciago e inevitable, pues se castiga la elección libre de la mujer, apartada de las costumbres ancestrales de su raza.

Los relatos “La bruja” y “El embrujo” son otras muestras del papel privilegiado que el mundo gitano tiene en la obra de Zúñiga. En ambos, las gitanas están asociadas a la práctica de la magia. En el primer caso se trata de una magia funesta. La figura de Alexia aúna los polos opuestos: la seducción y la repulsa; el encantamiento fatal y poderoso es obra del deseo. En el segundo, tenemos la conversión del personaje en caballo, que recuerda al Lucio de Apuleyo (y al *Lucio o el asno*, atribuido a Luciano).

La serie de los misterios diurnos tiene sus símbolos específicos. La canción, el talismán y la gitana están entre los más productivos.¹⁴ También la serie nocturna los tiene, son en especial el agua y la piedra. Sin embargo, una característica del simbolismo moderno es que sus símbolos pueden intercambiar su sentido. Mientras que en “El embrujo” la magia gitana es fatal, en “La noche” el agua y la noche se convierten en instrumentos de libertad y placer.

3. UN EJEMPLO EXCEPCIONAL: EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA

Analicemos el relato “La esposa” con mayor detenimiento. En enero de 1984 apareció en la revista *Ínsula* un cuento de Juan Eduardo Zúñiga: “Isla violeta en las aguas plateadas de la luna”. Este poético y extenso título se convirtió en 1992 en “La esposa”, en consonancia con la fórmula de titular los reunidos en el volumen y, además, experimentó numerosas variaciones, formales y de contenido, acordes con la tendencia fantástica de todo el libro y con la esencialidad del lenguaje. El autor elimina adjetivos, modifica verbos, altera párrafos y suprime la explicitud. Prevalece el aura enigmática. No hay cambios en la reedición de 2013.

La ciudad y la mujer, protagonistas indudables de los ciclos de cuentos de *La trilogía de la Guerra Civil y Flores de plomo* (recordemos a Rosa de Madrid y a Dolores Armijo, por ejemplo, caminando por la capital), como también lo eran para los escritores rusos –lo demuestra Zúñiga en varios ensayos de *Desde los bosques nevados–*, lo son también en este relato, incluso con mayor fuerza en su primera versión. El inicio es casi idéntico en ambos casos, sin embargo, en la narración más reciente desaparece el tercer párrafo del texto original, donde se precisan datos para identificar a la capital de Bulgaria: “Yo preveía el pasear por ella: cúpulas doradas de viejas iglesias, Santa Nedelia, San Alejandro Nevski, el parlamento, la gran mole de la universidad, vetustos muros de Santa Sofía, acaso un monumento a un oxidado personaje ecuestre” (1984: 16). La concreta locali-

¹⁴ Los relatos de gitanos y el del caballo están inspirados en la figura de la gitana del relato de Turguéniev “El final de Chertopjánov”, que forma parte de *Memorias de un cazador*. La esposa seducida de “El quiosco” está basado en la novela Turguéniev *Canto de amor triunfante*. La cruz de granates encontrada en el fondo de un cajón está tomada de *Aguas primaverales*.

zación habría roto con el espacio desconocido de todo el conjunto de 1992, de ahí la lógica de su supresión.

Otro de los aspectos más destacables es el anonimato del escritor en la versión de 1992 frente al nombre de Ivan Nedin del cuento de 1984, repetido en cuatro ocasiones. No se corresponde con ningún escritor real, aunque puede pensarse en dos búlgaros muy admirados por Zúñiga: Dimitar Dimov, a quien conoció personalmente en Madrid y con quien entabló amistad y ficcionalizó en "Las ilusiones: el Cerro de las Balas", primer relato de *La tierra será un paraíso* (1989); o el poeta Peyo Yávorov, de vida turbulenta, mencionado en su libro *Sofía*. Los dos párrafos de introducción al personaje son muy similares con la excepción del nombre concreto:

... por aquella frágil puerta con cristales y un simple picaporte habría él entrado y salido con sus personajes a los que yo conocía por la lectura, caracteres creados o reproducidos, todos con una compleja vida profunda de humildes anhelos y fracaso. Y como otro trémulo personaje, llamé al timbre de la casa de Ivan Nedin y un hombre ya maduro... (Zúñiga 1984: 16)

... por aquella frágil puerta con cristales y un simple picaporte habría él entrado y salido con sus personajes a los que yo conocía por la lectura, creados o reflejados, pero todos con una personalidad sorprendente en sus anhelos y determinaciones. Y como otro trémulo personaje, llamé al timbre de la casa y un hombre ya maduro... (Zúñiga 1992: 48)

Hay importantes variaciones entre las dos versiones al enfocar los personajes femeninos, fundamentales en la obra de Zúñiga. Mientras en la primera se habla en general de la observación de los seres humanos, sin distinguir el género, y de la captación de los sentimientos, en la segunda se enfocan los protagonistas femeninos en particular, predominantes en todo el libro de *Misterios*, y así se incluye un párrafo nuevo en esta entrega: "Había concebido tipos de mujer con sus matices más variados, con su riqueza de audacia, ternura y espontaneidad, pero a la par de personajes sensibles, estaban imbuidos de libertad y responsabilidad en sus decisiones" (1992: 48). A las mujeres protagonistas en tantas ficciones rusas había dedicado un capítulo el autor madrileño en *El anillo de Pushkin*, titulado "Mujeres leídas, soñadas".

El narrador insiste en hablar con el escritor de un cuento que le había cautivado, donde la relación entre la pareja sobresale por la comprensión y la tolerancia. La afectación del creador le lleva a reafirmarse en la condición ficticia de lo relatado, fundamentado siempre en la imaginación. En la historia primitiva se contrasta la libertad de la fantasía con la banalidad de lo real y se concreta con una revelación profesional del autor: "Todos los hice al volver de mi trabajo en el Banco" (16). Esta concreción se anula en 1992. También se elimina el párrafo posterior, alusivo al título original, relacionado con el potente atractivo de esta ciudad sobre la voz narradora: "Solamente, como una permanencia del sueño, la montaña coronada de nieve que se alzaba junto a la ciudad –"isla violeta en las aguas plateadas de la luna", había escrito un poeta-, estaba allí, con su vago

reflejo quizá influía en mi destino y me enviaba un mensaje misterioso" (16). No hay que olvidar la frecuente asociación entre mujer y ciudad en Zúñiga, a esta le atribuye una connotación maternal. En "Noviembre, la madre, 1936", primer relato de *Largo noviembre de Madrid*, se explicita: "trayendo a su conciencia la certidumbre de que una ciudad puede ser una madre" (2007: 110).

El último tercio del cuento publicado en 1992 presenta alteraciones en el orden de párrafos y dos supresiones notables que precisamos. En primer lugar, en el párrafo donde la mujer desconocida tiende sus manos al narrador sin mediar palabra alguna, de modo sencillo y espontáneo. Él interpreta el gesto como una gentileza para compensar el desinterés del escritor y, más destacable, le parece un símbolo de su entrega física, porque considera su posible necesidad de amor. En "Isla violeta en las aguas plateadas de la luna" las manos de la mujer contienen tres manzanas, rojas y verdes, de piel sedosa, se precisa, que el hombre recoge como una ofrenda compensatoria y establece un claro símil entre el tacto y olor de las frutas y el cuerpo de la mujer, a su juicio deseoso de afecto. Esta impresión del hablante se había anticipado al final del párrafo anterior, en la historia de 1984, cuando afirmaba: "Creí ver reunidos en ella rasgos de otras mujeres que yo había amado, rastros inolvidables de aquellas que ella ahora reencarnaba en un cuerpo, apenas entrevisto". La ilustración del relato en la revista *Ínsula* es la figura de una mujer ofrendando los tres frutos. La simbología manifiesta en la versión original a través de las manzanas, a modo de tentación, se transforma en un ademán más delicado después; las manos son una metonimia.

En segundo lugar, el final es diferente en las dos versiones. La deriva hacia lo fantástico se impone en la definitiva. El narrador pregunta a un conocido la identidad de la mujer que convive con el escritor y le responde que su mujer murió hace años, nadie le acompaña. Esta afirmación se hace rotunda, a pesar de la insistencia de aquel, por ello, lo terminará aceptando en las últimas frases: "No había nada real tras aquel presentimiento: tan solo una hermosa figura fantasmal a la que, sin embargo, yo había mirado con amor" (1992: 54). Por el contrario, en "Isla violeta" el yo está convencido de que el encuentro con la mujer ha sido el verdadero motivo de su visita a la ciudad, imbuido de una premonición. La conclusión, muy diferente, reafirma la conexión entre mujer y ciudad:

Al marchar, quizá para siempre, de la ciudad, antigua y moderna, vivida y soñada, ciudad que yo creía encantada por un sortilegio femenino, mis ojos buscaron de dónde este venía y vi la cumbre de la montaña nevada: sobre ella "como una tristeza sin esperanza, se esfuman, en sutil niebla, pálidas estrellas otoñales". (Zúñiga 1992: 16)

El texto sugiere que la belleza del paisaje circundante provoca el encantamiento y es fuente de inspiración para los autores.

"La venganza" tiene puntos en común con el cuento anterior. También está protagonizado por un escritor y una mujer y esta, asimismo, se convierte en una presencia irreal en el desarrollo de la historia. La escritura de una novela amorosa obsesiona a un autor hasta el extremo de anular a la mujer real que le visita cada día, ni siquiera su grave enfermedad le distrae de su trabajo. Le apena

saber de su muerte, pero la noticia se desvanece frente a la tarea de finalizar su obra. El hecho fantástico se produce al releer lo escrito y comprobar la desaparición de frases y párrafos, sustituidos por espacios en blanco. El recuerdo de su amante provocó la visión de la mujer como una "diáfana transparencia" (1992: 138), una alucinación admite el personaje. Solo la dedicación auténtica a la figura intangible –ahora le dirige a ella las palabras antes dedicadas a sus personajes– hace posible la reescritura del manuscrito. La preferencia del mundo ficticio al real ha provocado una consecuencia nefasta y solo el desagravio posibilita el objetivo deseado: la recuperación del texto borrado. Realidad y ficción comparten al final el mismo plano.

El color violeta está presente también en este cuento, el escritor recuerda los ojos de su amante "bordados de anchas ojeras violetas" (1992: 137) a la par que sus relaciones durante años. La simbología de este color, asociado con frecuencia a la espiritualidad, la magia y la creatividad, cobra sentido pleno en ambos relatos.

4. EL UMBRAL Y LA RISA

Quizá podamos deducir del análisis de *Misterios* que su principal mérito sea el de fundir la dimensión fantástica con la humorística, proponiendo una versión del grotesco abierta al futuro. Como ha señalado Garrido Domínguez la dimensión fantástica de *Misterios* se consigue por dos métodos distintos: "el 'retorno' de seres desaparecidos y los saltos o cambios de nivel ontológico" (2017: 15). Esos recursos –Garrido Domínguez los llama *manifestaciones*– pueden decantarse bien por la dimensión nocturna o bien por la diurna. Pero ambas se fundan en la fuerza de la pasión, en alucinaciones –como prefiere decir Zúñiga–, esto es, en el despliegue de las fuerzas humanas más poderosas, capaces de trascender las limitaciones de lo inmanente. Esta noción de la trascendencia nos sitúa en el eje del grotesco. En términos de Bajtín, la fantasía tradicional popular es una fantasía realista porque "trabaja en la vastedad del espacio y del tiempo, y la utiliza con amplitud y profundidad. Esta fantasía se apoya en las posibilidades reales del crecimiento humano [...] necesidades y potencias del hombre, de exigencias eternas, nunca eliminables, de la naturaleza humana real" (2019: 346).

Esa fantasía realista ha sido sometida a un tratamiento especial. Consiste en borrar todo aquello que puede considerarse superfluo, innecesario. La técnica del borrado tiene el sello indeleble del hermetismo, que borra o difumina para conseguir crear escenarios donde pueda representarse lo extraordinario, lo mágico y lo misterioso (aparece de modo explícito en "La venganza"). Pero a diferencia de otros *sfumatos*, el borrado de Zúñiga es tan radical que deja el relato en lo mínimo esencial, a veces, impenetrable. Lo que queda es el *umbral*, que, siguiendo a Bajtín, es el momento de la crisis y la ruptura vital, la decisión que modifica la vida. Este momento es siempre metafórico y simbólico (Bajtín 2019: 434). Es decisivo, no tiene duración y desborda el marco biográfico del personaje. Se trata del tiempo de misterios y carnavales.

El resultado de la reducción al momento decisivo es una estética híbrida, serio-cómica, jocosidad, que tiene dos caras, como Jano, así se representa a estos dios de la mitología romana. Puede mirar a la dimensión dramática y entonces tenemos los misterios nocturnos o puede mirar a la dimensión alegre y entonces tendremos los misterios gozosos, diurnos.

Este análisis conlleva una contradicción: la dimensión del hermetismo y su compatibilidad con el humorismo. El borrado hermético produce una inclinación al dogmatismo: solo es posible un punto de vista. Ese punto de vista implica dos posiciones polares: el bien absoluto y el mal absoluto. Algo de esto hay en la primera etapa de Zúñiga. Sin embargo, la apertura hermética que se aprecia en este período produce un efecto inverso. No se da, sobre todo, en los relatos de los misterios diurnos. En estas fabulas desaparece la unilateralidad del hermetismo culto pre-moderno que es liquidado por un pensamiento y una estética abarcadores de varios puntos de vista. Esa posibilidad queda patente por la presencia de lo sobrenatural, abierto a los límites de lo fáctico. Por tanto, además del carácter gozoso, supone, al mismo tiempo, la sustitución de un pensamiento dogmático por un pensamiento abierto.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijaíl M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral.
- (2019): *La novela como género literario*. Trad. Carlos Ginés Orta. Ed. Luis Beltrán Almería. Zaragoza/Santander/Heredia, Prensas de la Universidad de Zaragoza / Real Sociedad Menéndez / Pelayo / Editorial Universidad Nacional.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972): "El hombre y la estatua (A propósito de un cuento de Rubén Darío)". En: *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa española, pp. 189-209.
- Beltrán Almería, Luis (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel.la.
- Encinar, Ángeles; y Valcárcel, Carmen (eds.) (2011): *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid, Sial.
- Garrido Domínguez, Antonio (2017): "Magia y fantasía en Misterios de las noches y los días de Juan Eduardo Zúñiga", *Hispanófila*, n.º 179, pp. 15-22.
- Imboden, Rita Catrina (2001): "'La esfinge' en *Misterios de las noches y los días*, de Juan Eduardo Zúñiga". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor, pp. 683-691.
- Kayser, Wolfgang (2010): *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Trad. J. A. García Román. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Longares, Manuel (2003): "Una charla con Juan Eduardo Zúñiga", *Quimera*, n.º 227, pp. 36-40.
- Peraile, Meliano (1995): "Diálogos con Juan Eduardo Zúñiga", *Asociación Colegial de Escritores*, n.º 27, pp. 25-27.

- Wright, Austin M. (1989): "Recalcitrance in the Short Story". En Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.): *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge / Londres, Louisiana State University Press, pp. 115-129.
- Zúñiga, Juan Eduardo (1983): *El anillo de Pushkin*. Barcelona, Bruguera.
- (1984): "Isla violeta en las aguas plateadas de la luna", *Ínsula*, n.º 446, p. 16.
- (1991): "Destellos de la memoria", *Lucanor*, n.º 6, p. 194.
- (1992): *Misterios de las noches y los días*. Madrid, Alfaguara. Reedición en Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Ed. Israel Prados. Madrid, Cátedra.
- (2010): *Brillan monedas oxidadas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2010): *Desde los bosques nevados*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2019): *Inútiles totales. El coral y las aguas*. Eds. Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar. Madrid, Cátedra.
- (2019): *Recuerdos de vida*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

LA NARRATIVA BREVE DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA
Y ANTONIO PEREIRA: UNA LECTURA COMPARATIVA*SHORT STORIES BY JUAN EDUARDO ZÚÑIGA AND ANTONIO PEREIRA:
A COMPARATIVE READINGRAQUEL DE LA VARGA LLAMAZARES
Universidad de León
rvarl@unileon.es

RESUMEN: El interés generado por la obra de Juan Eduardo Zúñiga, aunque tardío, ha ido creciendo en los últimos años de una forma similar al que vive en la actualidad la figura literaria de Antonio Pereira, y es que el uso del realismo simbólico del autor madrileño y el dominio de la brevedad del berciano han terminado por otorgarles el lugar que merecen dentro del canon español contemporáneo como dos indiscutibles maestros del cuento.

Aunque sus intereses y estéticas parecen a priori incomparables, el presente trabajo pretende ahondar en la construcción espacial simbólica en los relatos "Un ruido extraño" (1963) y "El ingeniero Balboa" (1976), con el fin de destacar la lectura propia de la memoria histórica que proponen ambos autores a partir del espacio de la casa. Además, se tratará de analizar el uso de estructuras cíclicas en la trilogía de Madrid frente a *Cuentos de la Cábila* (2000) de acuerdo a las recientes propuestas aparecidas en el ámbito crítico angloamericano y francófono, evidenciando las concomitancias de dichos autores a la hora de ofrecer una lectura individual y colectiva, de acuerdo o al margen de etiquetas y de intereses generacionales.

PALABRAS CLAVE: Juan Eduardo Zúñiga, Antonio Pereira, narrativa, cuento, ciclo de cuentos

ABSTRACT: Although it is quite recent, the interest generated by Juan Eduardo Zúñiga's work has been growing in recent years comparable to, but far less acclaimed, the current attention paid to the literary figure of Antonio Pereira.

* El siguiente trabajo se ha realizado gracias a la financiación del programa propio de ayudas predoctorales a la investigación de la Universidad de León.

Zuñiga's Symbolic Realism together with Pereira's brevity mastery have provided them with the status they deserve within the Spanish literary canon as undisputed masters of the Short Story.

Even though their interests and aesthetics are a priori incomparable, this work aims to delve into some key aspects related to spatial symbolism found in "Un ruido extraño" (1963) and "El ingeniero Balboa" (1976) and the supposed reflection of collective memory symbolised represented by the house. In addition, there will be an analysis of cyclical structures in the Madrid trilogy compared with *Cuentos de la Cábila* (2000), having into account the recent proposals within the Anglo-American and francophone critical area, in order to find bonds between these authors and their most original features in their writings, agreeing or not with the criteria of past generational interests.

KEYWORDS: Juan Eduardo Zúñiga, Antonio Pereira, Narrative, Short Story, Short Story Cycle



INTRODUCCIÓN

Reunir bajo un mismo rótulo a dos autores –en apariencia– tan diferentes como el recientemente fallecido Juan Eduardo Zúñiga y Antonio Pereira puede parecer, en principio, carente de sentido. La producción cuentística de ambos –pese a considerarse la cumbre en sus trayectorias literarias– no deja de ser, en cierta manera, incomparable y estéticamente apartada.

Nacidos en 1919 y 1923 respectivamente, pertenecen por cronología a la generación de narradores de cuentos más valorada por la crítica del siglo xx: la Generación del Medio Siglo, con la que comparten no solo el criterio de nacimiento, sino el autodidactismo en su formación literaria, así como su condición de "niños de la guerra". Sin embargo, las diferencias tanto en el estilo como en los años de publicación de ambos con Antonio Ferres, Ignacio y Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité, García Hortelano o Ana María Matute, entre otros, ha cuestionado la adscripción de ambos bajo este marbete generacional. Pero más allá de rótulos y generaciones, de lo que no cabe duda es que ambos autores merecen ser considerados dentro del canon del cuento español contemporáneo, como se viene demostrando en las últimas décadas.

Esta atención por parte de la crítica que está viviendo en los últimos años da la razón a inestabilidad de la noción de canon. Luis Beltrán lo formulaba así, explicando el interés que se empezó a gestar por Zúñiga a partir de la publicación de *Largo noviembre de Madrid* (1980), frente a sus obras anteriores: "Bien puede decirse que esa valoración crítica de la obra de Zúñiga subirá en el futuro, al tiempo que otros autores que han estado en primera línea del siglo xx perde-

rán notoriedad. Así ha sido en la historia de las artes y de las letras, y así seguirá siendo” (2019: 36).

Tras el fracaso de *Inútiles totales* (1951) y *El coral y las aguas* (1962) –aunque desdeñadas e incomprendidas en su momento– y aunque el siguiente libro de ficción no se publicara hasta 1980, sabemos que Juan Eduardo Zúñiga no dejó de lado la composición de cuentos de forma pausada, volcados en lo que sería la consolidación del simbolismo hermético, naturaleza principal que subyace a su producción ficcional (Beltrán Almería 2008). Paralelamente, y durante el periodo de tiempo que va desde mediados de los 40 hasta finales de los 90, elaboró una obra ensayística y, especialmente, en el campo de la traducción de lenguas eslavas y del portugués, labor por la que recibió el mayor de los reconocimientos: el Premio Nacional de Traducción en 1987. Tras la publicación de *Largo de noviembre de Madrid* en 1980 comenzaría una etapa de consolidación en el terreno del cuento: *Misterios de las noches y los días* (1992), *Flores de plomo* (1999), *La tierra será un paraíso* (1989), *Capital de la gloria* (2003) y *Brillan monedas oxidadas* (2010). En el terreno autobiográfico se publicaron sus memorias en 2019 bajo el título *Recuerdos de vida*, mismo año en el que ha visto la luz la reedición de sus novelas *Inútiles totales* y *El coral y las aguas* de la mano de Luis Beltrán Almería y Ángeles Encinar, cuyo estudio introductorio se convierte en uno de los trabajos más rigurosos y actualizados hasta el momento, resumen de la poética del autor. Aunque el interés en la crítica ya había comenzado hace cuatro décadas con la aparición sucesiva de reseñas, artículos, monográficos en revistas literarias,¹ la publicación en 2007 de la edición en Cátedra de Israel Prados (*Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y *Capital de la gloria*) supuso la entrada por la puerta grande en la colección Letras Hispánicas de la narrativa breve de Zúñiga como un clásico de la literatura española, al igual que la aparición de *El simbolismo literario de Juan Eduardo Zúñiga* de la mano de Luis Beltrán, un año después, supuso un hito en los análisis de la narrativa del autor madrileño y, especialmente, sobre el sentido de la recepción y el hermetismo. El Premio Nacional de Narrativa (1990), el Premio de la Crítica (2003), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2003) y el Premio Nacional de las Letras (2016) evidencian un prestigio en el ámbito literario que aún no le hace justicia a una obra que seguirá generando multitud de análisis y lecturas.

Respecto a Antonio Pereira, debemos partir de una consideración por parte de especialistas y de los lectores algo más humilde, especialmente en lo que respecta a los premios literarios. En este sentido, aunque desde bien temprano comenzó a obtener galardones en pequeños certámenes de poesía y a que en los años 70 ya se había convertido en un nombre imprescindible del

¹ Constantjino Bértolo, Ramón Jiménez Madrid, Santos Sanz Villanueva, Fernando Valls, Manuel Longares, Ángeles Encinar y (de forma destacada) Luis Beltrán son algunos de los nombres tras las principales reseñas y estudios de la narrativa breve de Zúñiga, sobre la que versan publicaciones monográficas de prestigio en el ámbito de la literatura breve hispánica como *Quimera* (2003) o *Turia* (2013), en revistas científicas de alto impacto como *Cuadernos Hispanoamericanos* (2019) e *Hispanófila* (2017), y en un número considerable de estudios, artículos y capítulos de libro de las dos últimas décadas que no han hecho sino evidenciar el interés sobre una obra que, con la perspectiva temporal necesaria, genera nuevas lecturas.

mundo de las letras provincial, la fecha que resultó decisiva fue el año 1967, en el que obtuvo el premio "Leopoldo Alas" por *Una ventana a la carretera*. Este año marcó el inicio de su trayectoria en el terreno del cuento, género en el que destacó, muy por encima de la poesía o el periodismo. A este libro de cuentos le siguieron *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), *Historias veniales de amor* (1978), *Los brazos de la i griega* (1982), *El síndrome de Estocolmo* (1988, Premio Fastenrath de la Real Academia Española), *Cuentos para lectores cómplices* (1990), *Picassos en el desván* (1991), *Las ciudades de Poniente* (1994, Premio Torrente Ballester), *Me gusta contar* (1999), *Cuentos de la Cábila* (2000), y *La divisa en la torre* (2007), por citar los más importantes. Paralelamente, ejerció la labor periodística durante una década cultivando el artículo de opinión en el diario *La Vanguardia* con su propia sección, llamada "Oficio de mirar". Asimismo, durante más de cuatro décadas escribió y publicó varios libros de poesía –labor previa a la publicación de cuentos y que se ha recogido en *Meteoros. Poesía, 1962-2006* (2006)–. De entre la bibliografía que ha generado la cuentística de Pereira destacan estudios ya clásicos como los trabajos de Francisco Martínez (1982), Santos Alonso (1984), Carmen Busmayor (1996), Ricardo Senabre (2011), y José Carlos González Boixo (2004). Como en el caso de Zúñiga –quien ha protagonizado varios homenajes públicos– en los últimos años se ha homenajeado su figura con un congreso internacional mientras que ha visto la luz un buen número de artículos, capítulos de libros y monografías especializadas sobre su cuentística, así como el volumen *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*, en el que narradores de primera fila comentan algunos de sus cuentos más conocidos.

Además, la labor creadora de ambos autores ha vivido un desarrollo cronológico con ciertas similitudes: a ambos se les ha considerado como escritores tardíos, ya que su auge como narradores ha caminado –en teoría– por detrás de la nómina de escritores del Medio Siglo: mientras Zúñiga fracasaba con sus novelas breves y no cuadraba dentro de los moldes del realismo social, la cuentística pereiriana se percibía como costumbrista en críticas superficiales. Ni el estilo profundamente simbólico del uno ni el humanismo y la intrahistoria plasmada a través de los personajes cotidianos del otro supieron considerarse como tales, sino como extemporáneos en su generación. Casualmente, ambos autores entraron en la colección Letras Hispánicas de Cátedra ya en pleno XXI y en torno a las mismas fechas: como ya se adelantó, Zúñiga lo haría en 2007 mientras Pereira lo hizo tres años antes con una antología a cargo de José Carlos González Boixo bajo el título *Recuento de invenciones*. También en la misma colección de Cátedra ambos eran antologizados por Ángeles Encinar y Anthony Percival (1993) como dos de los autores más representativos del cuento español contemporáneo dentro de la generación del Medio Siglo. Y como curiosidad, hallamos una concordancia en sus textos memorísticos: los *Recuerdos de vida* de Zúñiga y los dietarios de Pereira en *Oficio de mirar* vieron la luz en 2019.

Sobre si existió una relación personal entre ellos poco más podemos saber que lo que los testimonios escritos y personales aportan. Ninguno de los dos escritores menciona al otro en sus obras autobiográficas, sin embargo, entre

los documentos legados por el escritor villafranquino a su fundación se halla la siguiente tarjeta de felicitación, fechada en el año 2000:

Antonio, este premio que te dan me alegra muchísimo porque es reconocer la calidad de tu obra y también porque es una consideración al género cuento que no siempre se le valora y que a mí me encanta. Pero te diré que cuando he leído un cuento tuyo te he dado "mi premio" a cada uno de ellos, premios mentales pero llenos de admiración y de afecto, así que ahora te los hago llegar entreverados con enhorabuenas y mi mejor amistad.²

Por la cronología, debemos suponer que el premio al que se refiere es el Premio Castilla y León de las Letras correspondiente al año vigente anterior, o a su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de León. Para entonces, Antonio Pereira ya había publicado sus más célebres libros de cuentos y, en ese mismo año, publicaría *Cuentos de la Cábila*. En 2003, encontramos de nuevo a Pereira entre las palabras proferidas por Zúñiga al recoger de manos de la ministra de Cultura el Premio NH Hoteles al mejor libro de relatos por *Capital de la gloria*: "quiero dar las gracias a escritores como Francisco Ayala y Antonio Pereira, que durante el siglo xx han fortalecido el género" (Aguilar 2004). Durante las décadas de los 80 y 90 ambos autores –que ya de por sí habían publicado en las mismas revistas y colecciones– formaban parte de la nómina de escritores de cuento más relevante por títulos como *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso*, *Los brazos de la i griega* y *El síndrome de Estocolmo*, por lo que su conocimiento y lecturas recíprocas eran más que probables.

La lista de aspectos de índole biográfica, relacionados con su recepción y atención en revistas, su coincidencia en antologías e incluso sus rasgos afines generacionales podrían extenderse a lo largo de estas páginas. Sin embargo, por los límites de este trabajo, la pretensión es partir de ciertos elementos temáticos, así como de la utilización del ciclo de cuentos para realizar una comparativa entre ambos autores. Para ello, nos ceñiremos al corpus cuentístico, ya que en ambos casos se trata de la faceta literaria donde han alcanzado sus más altas cotas en calidad, además de su género predilecto: Juan Eduardo Zúñiga afirmó en una entrevista sobre el cuento: "Escribo cuentos porque, en principio, es la medida de mi respiración" (Longares 2003: 40); Antonio Pereira, en cambio, en un paralelismo cervantino aseguró también en una entrevista en televisión (1995) que le gustaría ser recordado por "un par de buenos poemas, es decir, como poeta", territorio literario que transitó toda su vida y en el que, sin embargo, no alcanzó la maestría indiscutible que se labró como escritor de cuentos. Pero a esta idea añadió una apostilla: también le gustaría ser recordado por uno de los relatos que escribió "con más emoción": "El ingeniero Balboa", uno de los textos que se abordarán en el presente trabajo y al que apenas se ha acercado la crítica.

² El documento se encuentra en la sede de la Fundación Antonio Pereira, transcrito en el repositorio Cábila <<http://cabila.unileon.es:8383/greenstone3/library/collection/correspo/document/HASH01d52f6269a2fb42f52867d1>>.

1. LOS FANTASMAS DE LA GUERRA

En la narrativa de Antonio Pereira como, en líneas generales, en la de otros autores leoneses, la presencia de la memoria histórica o de la Guerra Civil ha sido considerada como tema secundario y “como mera circunstancia en la vida de algunos seres (no de todos, pues, como digo, es tema solo en algunos cuentos) que, aunque estén muy condicionados por ella, se nos presentan en sus vivencias individuales” (Soler 2005: 146). En el caso de la narrativa pereiriana no existe aún ningún estudio específico sobre el tema, algo que, de realizarse, con toda seguridad generaría nuevas lecturas, ya con la distancia temporal necesaria. Trataremos a continuación de ahondar en una nueva lectura desde la perspectiva comparatista con Juan Eduardo Zúñiga, quien que se acercó de múltiples formas literarias de forma directa al conflicto y a sus consecuencias.

En los más de doscientos cuentos escritos por el autor villafranquino hallamos –entre los publicados en diferentes volúmenes, más gran parte de los *Cuentos de la Cábila*– más de una veintena de textos en los que los cambios políticos anteriores al conflicto, el golpe de Estado, la dictadura y la Transición condicionan las vidas de sus personajes. Fue el segundo de sus libros de cuentos –*El ingeniero Balboa y otras historias civiles*–, publicado en 1976, el primero de los que contienen textos de esta temática, más concretamente dos de los cuatro que componen el volumen. La fecha de publicación no parece casual ya que, por un lado, solamente un año la dista de la muerte de Franco, casi diez de su anterior libro de cuentos pero solamente dos del siguiente volumen de narrativa breve –*Historias veniales de amor* (1978)– que, por el planteamiento narrativo tan diferente que posee, incita a creer que la escritura de ambos volúmenes pudiese haberse solapado en el tiempo durante una década y que el propio autor las agrupara y separa en dos volúmenes coherentes en técnica y contenido.

Nos detendremos ahora en el relato que da nombre al volumen y que aborda una de las casuísticas propias de la literatura de posguerra: las historias de emparedados que, un año después, se convertirían en *best seller* tras la publicación de *Los topos*, de Jesús Torbado y Manuel Leguineche. “El ingeniero Balboa” se articula sobre un solo narrador que transita sobre tres planos de la enunciación. En primer lugar, el de la narración marco (en primera persona) que, a modo de flujo de la conciencia, narra los delirios de un hombre ingresado de gravedad –en un diálogo intertextual con la novela de Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962)–, narrador y protagonista, que cuenta a una enfermera –sumido en un estado semi alucinatorio– una historia de amor de juventud. Esta concomitancia argumental no es la única que se establece con la novela de Fuentes, ya que todo el volumen, compuesto por cuatro relatos, dista en estética y planteamiento del resto de la producción de Antonio Pereira, fuertemente imbuido por el experimentalismo hispanoamericano (Boixo 2007: 33) o por la *Nouveau roman* (Gamoneda 2003: 68-69), especialmente en la figura del narrador. El segundo plano nos sitúa en la adolescencia del narrador –identificable además con el propio autor por las numerosas coincidencias autobiográficas– que, por los detalles históricos de la trama, se ubica aproximadamente entre 1936 y 1937

en el habitual emplazamiento de la narrativa pereiriana: Villafranca del Bierzo. Entre medias, los saltos abruptos nos trasladan al tercer plano: la historia que el narrador está escribiendo sobre una doncella de familia noble afincada en el castillo situado en Corullón y las leyendas sobre unos pasadizos subterráneos secretos existentes desde su fortaleza hasta el núcleo villafranquino. Ese mismo castillo sobre el que fabula el joven protagonista se sitúa al lado de la casa de los Balboa, cuyo dueño da título al relato. Del ingeniero –Jaime– Balboa, partícipe activo durante la Segunda República, sabemos por el narrador que fue perseguido y disparado hasta perderse la pista en un río, dándolo todo por muerto y quedando viuda su joven esposa, Elena. La muchacha, con la que el protagonista tiene una relación de amistad, le pide libros para sobrellevar su reciente de luto mientras ella lee y hace críticas a los textos del joven, lo que propicia un acercamiento entre ambos y el deseo amoroso por parte del muchacho. En una ocasión, Elena Balboa provoca un encuentro sexual tras el que, pese a las insistencias del joven, su relación se limita a los paseos por las calles más transitadas de la pequeña ciudad, donde se dejan ver por los cafés, evitando quedarse a solas. Mientras él fantasea y trata a toda costa de tener más encuentros privados en la casa de los Balboa, la dueña consigue mantener al joven en las dependencias concurridas por el servicio o en el jardín, evitando sus deseos de llegar al dormitorio. Pasado un tiempo, cuando ella no puede mantener en secreto durante más tiempo su embarazo, le comunica su deseo de no casarse. Una noche, la casa de los Balboa aparece en llamas y, cuando nuestro protagonista consigue entrar al fin hasta la dependencia más recóndita de la casa, se topa con el gran secreto del dormitorio: “enseñaba la pared un roto aún polvoriento por lo reciente, como boca de túnel o alacena infinita. Un hombre desenterrado y flaco lo cubría en parte” (2012: 162-163).³ Solo entonces descubre al ingeniero Balboa que, como se nos avanza desde el título del relato, resulta ser el verdadero protagonista de la historia.

Detengámonos ahora en el cuento de Juan Eduardo Zúñiga titulado “Un ruido extraño”, también articulado sobre la figura de un escapado. El texto, publicado originalmente en la revista *Triunfo* en 1963 al ser ganador de un premio de relatos, probablemente se trata de la reelaboración de un cuento que forma parte de una colección inédita titulada *Hombres y fantasmas*, escrita en los años 40 (Beltrán Almería 2018: 8) así como el germen de *Largo noviembre de Madrid* (Vauthier 2017: 54-55), del que posteriormente forma parte. La trama nos sitúa en plena noche, en un barrio deshabitado de Madrid en el que el personaje principal escucha un ruido extraño procedente de una de las viviendas, visiblemente deteriorada y abandonada. El narrador omnisciente nos traslada como lectores junto al personaje en su incursión por el palacete y su jardín, que desde el exterior se ve en ruinas y que, “aun así, tenía un aspecto elegante y lujoso” (2007: 198). A medida que el hombre se adentra en la oscuridad de la casa, pese a que es él quien se adentra para perseguir a un posible hombre escondido, nos va

³ Todas las citas directas de este u otros volúmenes de Antonio Pereira se reproducirán siguiendo la versión de Siruela (2012).

asumiendo en una atmósfera extraña, insólita y amenazadora. Al efecto amenazador de la oscuridad se le suman los ruidos del perseguido y, especialmente, las dependencias en penumbra, las puertas que conducen a otras puertas, pasillos, escaleras y sensaciones inquietantes que atemorizan al personaje que parece hallarse en una especie de laberinto arquitectónico en el que el mismo lamenta haber entrado: "Crucé por tantas habitaciones que pensé si estaría dando vueltas y no iba a encontrar la salida cuando quisiera bajar a la calle. Ninguna puerta estaba cerrada y todas cedían a mi paso como si quisieran conducirme a algún sitio" (2007: 200). La persecución parece no tener fin, sumiendo al personaje en un estado de alerta en el que la arquitectura doméstica se erige como espacio insólito, lleno de duplicaciones desestabilizadoras y laberínticas: "fui atravesando habitaciones que me parecían iguales, con los balcones abiertos y las puertas igualmente abiertas, cuadros antiguos que ocupaban las paredes" (2007: 199). Durante el tránsito, el autor nos sitúa ante una escena que, de nuevo, participa de motivos y objetos con una fuerte connotación simbólica como son el doble y el espejo:

Me encontré con un hombre que sacaba de su funda la pistola: era yo mismo reflejado en un espejo, en un enorme espejo que llegaba hasta el techo. Y confusamente me vi en él, con la cara contraída, la bufanda alrededor del cuello, la gorra encasquetada. Era yo con cara de espanto –perseguidor o perseguido– haciendo algo extraño: cazando a alguien en una casa vacía, medio a oscuras, empuñando un arma, contra mí mismo, dispuesto a disparar al menor movimiento que viese. (Zúñiga 2007: 201)

Así el espejo, duplicando la imagen del perseguidor, le muestra lo paradójico de su búsqueda y a sí mismo como el perseguido, la violencia intrínseca, el miedo y lo delirante del acto mismo, en medio de una oscuridad tan alegórica como la casa misma. No casualmente, los ruidos le conducen a la parte inferior de la vivienda en un trayecto descrito como un auténtico descenso a los infiernos. En la descripción sensorial se suma el sentido olfativo: "de aquel pozo sombrío me llegó un olor extraño, desagradable, que quise recordar de otras veces" (2007: 200), olor que procede de los animales confinados en el sótano. Casi en estado de delirio llega al final de su viaje al encontrar al perseguido, encerrado en un sótano, ambos rodeados por "un enjambre de animales pequeños y sucios que yo conocía bien de las noches en las trincheras" (2007: 202). Mientras intentan zafarse de las ratas y sus mordiscos, el perseguidor confunde al perseguido primeramente con una mujer por su delgadez famélica y después con un anciano: "Era como un fantasma o un muerto que yo hubiera sacado de la tumba" (2007: 203). Las ratas trepan y muerden por igual a los dos hombres, cuando la persecución se rompe mientras el primero ayuda al segundo a salir de la casa.

El fin del confinamiento y del relato es profundamente simbólico: la casa, en estado de abandono, se erige como un correlato de la propia nación, desolada por la guerra: "Allí no había nadie; solamente muebles grandes y antiguos, algunas butacas caídas por el suelo que, como la calle, como todo el barrio, como todo el país, estaba cubierto de basuras y escombros" (2007: 199). Aunque no se

explicita en ningún momento, la interpretación más lógica es la que nos lleva a pensar que el hombre encerrado en la casa es un republicano huido y el hombre que lo persigue un soldado del bando nacional. Merece la pena reproducir el pasaje final completo, en el que ambos, al mirarse las manos ensangrentadas y mordidas por las ratas, comprende:

No contestó; tenía los ojos fijos en mí y la mandíbula bajó un poco. Luego dirigió su mirada al suelo y ladeó la cabeza como si bruscamente algo le hubiera distraído. Levantó las dos manos y se las miró. Me di cuenta que estaban oscuras, pero en seguida comprendí que eran manchas de sangre. Yo también levanté mi derecha, que goteaba, y sentí el escozor de los desgarrones. Nos mirábamos las manos, pero mi pensamiento fue muy lejos, corrió por todo el país, que goteaba sangre, pasó por campos y caminos, por huertas, olivares y secanos y me pareció que en todos sitios encontraba manos iguales a aquéllas, desgarradas y sangrientas en el atardecer de la guerra. (Zúñiga 2007: 204)

En ambos relatos se establece un paralelismo muy evidente en cuanto a la importancia que adquiere el elemento narrativo espacial. La casa –una casa similar en ciertos aspectos estéticos– funciona como un personaje más, poderosamente simbólico. La vivienda de los Balboa es constantemente descrita desde la perspectiva del joven narrador como un espacio antiguo pero suntuoso, cargado de un aire legendario y misterioso: “me pareció que toda la casa incógnita estaba hecha de cuevas y pasajes donde sonaba y resonaba la fuerza aquella que decía el compositor. Luego el silencio, desazonante” (2012: 157). Especialmente el jardín es retratado en términos propios del modernismo, resaltando su estética melancólica y decadente. El autor deja suficientes indicios en el texto de que el narrador de la trama, en su juventud, está condicionado por sus lecturas, responsables de su educación sentimental y a la vez filtro de la realidad. Incluso cita al escritor modernista José María Vargas Vila, deseando sentirse como en una de sus novelas, transitando “jardines crepusculares” (2012: 155) y enamorando a una condesa dentro de las dependencias de su elegante caserón. Pero más allá de la carga metaficcional, lo más llamativo es el paralelismo que se da entre la arquitectura doméstica y el personaje de la amada: “Acababa de tener a Elena como mujer, pero me hostigaba la preocupación de que no la franquearía de veras hasta conocer sus habitaciones” (2012: 154). Por ello, el protagonista persiste durante todo el relato en adentrarse en la casa de los Balboa, descubrir sus rincones y, especialmente, el dormitorio principal al que se le está vetado el acceso. Pero indesligable del espacio doméstico encontramos al fantasma, que, si bien no se trata en el relato de una verdadera presencia de ultratumba, su influjo invisible y su presencia espectral dominan el espacio y a los personajes, recordando a los fantasmas propios de las arquitecturas insólitas. De esta forma el ingeniero Balboa, al contrario de lo que en una primera lectura podamos pensar, no se halla en un segundo plano ni su aparición en el final del relato es anecdótica, puesto que como ya se adelantaba, el título mismo nos muestra que se trata del verdadero núcleo argumental: “de mentor escondido crece a protagonista en el centro único de esta historia, a todos nos aparta” (2012: 163), confiesa el narra-

dor. Desde las sombras no solo determina los acontecimientos amorosos entre su mujer y el joven narrador, sino que es él quien en realidad lee los libros que le encarga Elena Balboa y quien corrige y hace recomendaciones estilísticas y literarias al protagonista. Lo más interesante de la importancia que el narrador le otorga son las apreciaciones valorativas relacionadas con el conflicto ideológico que subyace al texto. Mientras la familia del protagonista se muestra ajena a los intereses republicanos, en el adolescente va creciendo el respeto por la figura del ingeniero Jaime Balboa: "A él lo recuerdo del día de la República [...] y yo tuve delante el primer laberinto de mi vida porque a pesar de ser de los otros (lo había murmurado mi padre) se llevaba la mano a la visera y daba las buenas tardes" (2012: 146). No casualmente habla de laberinto, indudablemente moral, sobre el que el final del relato arroja mucha luz evidenciando la importante huella que el hombre deja en el joven, prevaleciendo la impresión humana sobre lo ideológico y sobre la trama amorosa: "Creo que fue mi primer afecto adulto, francamente republicano cuando al pasar me dijo con los ojos gracias" (2012: 163). Mucho menos esperanzador resulta el relato de Zúñiga, donde el hombre perseguido y escondido en la casa es, asimismo, también el correlato del fantasma. El fuerte simbolismo de los personajes (perseguidor y perseguido, cuyo carácter innominado favorece su universalidad), los gatos salvajes, las ratas y, por supuesto, la casa misma. El espacio oscuro y opresivo del hogar en ruinas parece representar a la patria que ya no representa ningún valor positivo ni de protección, mientras la violencia y la muerte –encarnadas por los animales– destruyen a los individuos que la habitan, independientemente de su ideología.

La lectura política de la cuentística de Pereira ha quedado, dentro de los análisis de la misma, relegada a un plano secundario o injustamente inexistente. Justamente en el polo opuesto de Zúñiga, donde se ha resaltado el contexto de la Guerra Civil por encima de los sentimientos y miedos universales, ya que el propio autor

no ha desdeñado acercarse a la más estricta realidad histórica, aquella etapa que conmocionó la vida del pueblo español, y siempre desde ámbitos verosímiles, con indicaciones ciertas de lo que pudo ser, con la presteza de quien analiza el juego humano en una circunstancia límite. Preocupado sobre todo, aparte de las referencias artísticas, por el misterio del hombre en una circunstancia trágica. (Jiménez 2003: 14)

Sin embargo, en ambos cuentos, con mayor o menor sutileza los autores se valen del elemento arquitectónico como un símbolo –la destrucción de unos ideales, de la patria, las esperanzas perdidas– que, en el caso de Pereira, ha pasado inadvertido en todos los análisis. "Eran tiempos en que aparentes casualidades echaban a los hombres por este camino, por el otro camino, o contra una pared que no lleva a ninguna parte" (2012: 149). Por lo tanto, el ingeniero, la casa y todo lo que representan están abocados a perecer entre las llamas.

2. EL CICLO DE CUENTOS: UNA CUESTIÓN IDENTITARIA

Short story sequence, sequence, short story composite, short story compound, novelle, composite novel o novel in stories –en el ámbito anglosajón– frente a ciclo de cuentos⁴ o colección de cuentos integrados –en el ámbito hispánico– son algunos de los términos más utilizados a la hora de catalogar las formas que se encuentran a medio camino entre la colección de cuentos y la novela. Aunque encontramos antecedentes de la narrativa breve cíclica en las colecciones de cuentos incluso anteriores a la Edad Media que forman parte del canon universal y que ya anunciaban que se trataría de un fenómeno que ha trascendido movimientos, estéticas, e incluso geografías muy alejadas, su consolidación como posible género se produce durante el modernismo anglosajón y circunscribe varias de sus obras más representativas a las primeras décadas del siglo xx y a autores mayoritariamente estadounidenses –Faulkner, Anderson, Hemingway o Steinbeck-. Con el paso de las décadas, no solo se ha seguido cultivando más allá de las fronteras y evolucionando como género autónomo, sino que ha aumentado el interés por parte de la crítica, especialmente en el ámbito anglosajón. Dentro del ámbito de las letras españolas, la atención que se le ha prestado ha sido, en comparación, bastante escasa. En los últimos años la tendencia parece estar cambiando ya que se publican cada vez más análisis al respecto, también aplicados a la literatura en español, pero aún escasos en comparación con los que están enfocados a la producción norteamericana, en los que nos detendremos más adelante en estas páginas.

Respecto a la utilización de este tipo de estructura por parte de los autores que nos ocupan, y comenzando por Juan Eduardo Zúñiga, fue la publicación de *Capital de la gloria* en 2003 la que suscitó nuevas lecturas de los volúmenes de cuentos anteriores, generadas por el llamativo aspecto estructural, unitario y temático evidenciado por los inicios, casi coincidentes, del primer relato de *Largo noviembre de Madrid* así como de “Los deseos, la noche” –relato central de *La tierra será un paraíso*– y del último relato de *Capital de la Gloria*: el leitmotiv “Pasarán años y olvidaremos todo [...]. Esto es la guerra, hijo, para que no lo olvides” (2007: 487), que vertebra y completa el sentido iniciado en el volumen de 1980. Este aspecto narrativo ya ha generado varias aproximaciones críticas a la ciclicidad entre los tres volúmenes dedicados a la guerra y a la posguerra, así como otros que señalan la coherencia y recurrencia de motivos en toda la obra narrativa de Zúñiga: Jiménez Madrid (2003: 374) fue de los primeros en señalar el carácter unitario que trasciende a la trilogía de Madrid, aspecto que va a ser rápidamente resaltado en las reseñas sobre *Capital de la gloria*, especialmente en “Oro en las trincheras”, de Ángel García Galiano, quien señala una unidad que trasciende a la trilogía que nos ocupa, sosteniendo que “en toda la breve e intensa obra, narrativa y ensayística, de Zúñiga late un mismo propósito, moral y estético” (2003). Más allá de las reseñas, el sentido estructural y la interdepen-

⁴ Nos ceñiremos, en el presente trabajo, a utilizar el término “ciclo de cuentos”, traducción directa del rótulo propuesto por Ingram.

dencia entre las partes y el todo han sido abordados por varios especialistas, tratando de aclarar su funcionamiento en los textos de Zúñiga con más perspectiva y de acuerdo a los instrumentos de la teoría de la literatura. Israel Prados (2007: 54) ahonda en el contenido más que en los rótulos –solamente refleja en una ocasión la denominación de ciclo de cuentos–, y en lo que aporta en el fondo y en la forma el último volumen a los anteriores, volúmenes que, ya de por sí, podrían encasillarse bajo este marbete genérico de forma autónoma y exenta. Por su parte, Luis Beltrán y Ángeles Encinar dedican varias páginas a analizar esta cuestión utilizando el término ciclo de cuentos y partiendo de los estudios de Ingram (1971) y Luscher (1989) en su estudio introductorio a la edición recientemente publicada en Cátedra de *El coral y las aguas; Inútiles totales* (2019). Respecto a la reedición de los tres volúmenes de cuentos en Galaxia Gutenberg bajo el rótulo *La trilogía de la guerra civil* (2011) destaca la concepción de su editor, Joan Tarrida, de las diferentes partes como “novelas” (Rodríguez Camacho 2014: 267), fruto de la unidad que trasciende a las partes, y que puede responder a una cuestión de interés editorial. Bénédicte Vauthier, en un estudio específico sobre la problemática genérica que suscita la obra de Zúñiga y su posible germen compositivo (2017), ahonda con mayor profundidad en cómo las diferentes valoraciones críticas en torno a la cuentística de Zúñiga y especialmente sobre el ciclo de Madrid han condicionado la recepción y el tratamiento editorial de los cuentos que lo integran. Además de evidenciar la dificultad a la hora de establecer marbetes genéricos en la literatura cíclica a falta de un consenso, propone el término *cuentario* para explicar el proceso en torno al germen, la coherencia y la recepción de la obra de Zúñiga en relación con su ciclicidad. En cualquier caso, el propio Zúñiga –admirador y lector de autores cruciales en la consolidación del hibridismo entre la colección de cuentos y la novela como Turgeniev y Anderson– fue plenamente consciente de la unidad subyacente a sus libros de relatos, tal y como lo expresó en relación a *Flores de plomo*, relegado en los análisis sobre la posible interdependencia de los cuentos, que se han ceñido exclusivamente en el ciclo de Madrid (Prados 2007: 46).

Si bien este trabajo no pretende arrojar luz sobre esta problemática genérica sin resolver, pretende aportar, desde la perspectiva comparativa y a tenor de los recientes estudios publicados en torno a este género híbrido, una llamada de atención hacia la utilización del mismo en un sentido identitario.

Que los intereses editoriales y los prejuicios de los lectores (e incluso de los autores) condicionan la recepción de los géneros no es nada novedoso, especialmente en lo que respecta a la reputación del cuento, en cierta manera denostado frente a la novela. Es por ello que las investigadoras Maggie Dunn y Ann Morris (1995: 1) han abogado por el rótulo de *composite novel* frente al de *short story cycle*, precisamente por la posición subalterna que parece ocupar el cuento frente a la novela en el mercado editorial. Es evidente que los editores, al ser conscientes de ello, sopesan cuidadosamente qué etiqueta colgarle a algunos volúmenes que se categorizan de forma generalizada bajo el término “narrativa” o “ficción” (Smith, 2018: 3). Antonio Pereira, quien sufrió a causa del reclamo editorial en la publicación de *Historias veniales de amor* (1978) en Plaza

& Janés a través de un diseño de portada que parecía responder a una novela rosa, ya había sido anteriormente condicionado por la editorial para que *La costa de los fuegos tardíos* (1973), publicada en la misma editorial, lo hiciese bajo la forma genérica de novela, en contra de lo que el autor afirmó posteriormente que había escrito en un inicio: un libro de cuentos. Curiosamente, Juan Eduardo Zúñiga protagonizó el proceso contrario al publicar la editorial *El coral y las aguas* en 1962 como un libro de cuentos (Prados 2007: 33).

Ya se ha señalado y explicado en varias ocasiones lo llamativo de que Zúñiga esperase hasta 1980 para publicar un libro de cuentos que, aunque de forma depurada y simbólica, rebusca en las motivaciones humanas y en sus impulsos durante el estallido de la guerra y su desarrollo. Pereira, quien ya de por sí ha sido calificado como escritor tardío, publicó *Cuentos de la Cábila* (2000) al final de su vida. Esta obra es especialmente autobiográfica⁵ y está ambientada en su infancia y juventud, cuyo trasfondo histórico y social durante la Segunda República, el golpe de Estado y el desarrollo de la Guerra Civil cobra especial protagonismo en gran parte de los cuentos. A diferencia de la obra del autor madrileño, el estatuto genérico de este volumen de cuentos permanece aún sin un análisis exhaustivo.⁶ Nos detendremos, a continuación, en las características que presenta de acuerdo con la literatura cíclica.

La primera de las claves que definen al ciclo de cuentos es la interrelación entre sus partes unida a su independencia. El lector puede comprender cada una de las partes del ciclo de cuentos de forma independiente. Así, si extrajéramos uno de los textos de *Cuentos de la Cábila* y nos enfrentamos a su lectura comprobaríamos que –como de hecho ocurre– es posible disfrutar de su lectura como una unidad autónoma, llena de sentido y de esfericidad. A su vez, la lectura conjunta de todas las partes se convierte en una especie de experiencia sumativa que crea significados nuevos interrelacionando elementos de varios relatos, algo que no se logra con la lectura individual de los mismos. La acción entre las partes y el todo es, por tanto, bidireccional y recíproca. Por este motivo, algunas lecturas de *Cuentos de la Cábila* se posicionan hacia la interpretación de la novela fragmentada, haciendo prevalecer la sensación de unidad que hay en el volumen. Esta unidad viene dada especialmente por el desarrollo cronológico

⁵ La publicación de este volumen de cuentos partió en teoría de un encargo, y es que forma parte de la colección publicada por Edilesa "Los libros de la Candamia". Otros autores leoneses como José María Merino, Antonio Colinas o Elena Santiago también participaron, pero todos ellos lo hicieron con textos mucho más próximos a lo autobiográfico y que, de hecho, no han sido considerados como ficcionales en el conjunto de su producción.

⁶ En reseñas como la publicada por Santos Sanz Villanueva en *Revista de Libros* (2001) encontramos la postura reacia a considerar como ficcionales los textos, "Porque cuentos, lo que se dice cuentos, no son". Emilio Peral, por su parte, apunta una idea interesante y diferente, ya desde la consideración del volumen como ficcional: "más que hablar de un libro de cuentos, tendríamos que hacerlo de una novela fragmentaria, al modo de lo que, en otro sentido, ensayara en *País de los Losadas* [...]. Sí, no hay que negarlo: indeterminación genérica oculta bajo un título ambiguo". Por otro lado, Pilar Celma (2016) resalta la coherencia interna y afirma que podría considerarse una especie de "novela" de formación autobiográfica, y finalmente lo define como "un libro constituido por un conjunto de relatos de sucesos autobiográficos, escritos desde la memoria, pero recreados ficcionalmente por la magia de la palabra" (2016: 23).

y argumental lineal. Como en una hélice, en el centro se hallaría el nexo más importante –generalmente un espacio común–, del que van saliendo sus aspas: los personajes. Respecto a los personajes y al punto de vista, cada uno de los cuentos se corresponde con un personaje o ámbito social o familiar del que el narrador nos da su propia visión, de tal manera que el protagonismo de los diferentes elementos que componen esa colectividad comparten protagonismo, ahondando en el pluriperspectivismo, como de hecho ocurre en los cuentos de Zúñiga. *Cuentos de la Cábila* no sigue una estructura circular pero sí otra muy común tanto en el ciclo de cuentos como en la propia literatura española contemporánea.

Como sostiene Antonaya Núñez Castelo, “en un ciclo de cuentos, el desarrollo de un personaje suele llevarse a cabo ante todo a través de su comparación y yuxtaposición a otros. Esto significa que normalmente vemos al personaje en distintas situaciones, en relación con diversas personas, y que son éstas las que nos permiten recrear una imagen más o menos coherente del mismo” (2001: 445). En *Cuentos de la Cábila* encontramos un narrador en primera persona en todo el volumen y, por lo tanto, todo lo que nos cuenta pasa por su filtro. Sin embargo, cada capítulo focaliza la atención en diversos personajes y tramas. El enfrentamiento del narrador con diferentes motivos nos ofrece diferentes puntos de vista tanto de lo que le rodea como de sí mismo. Respecto a los personajes, aunque existe uno principal correspondiente con el narrador, encontramos otros recurrentes (como el padre, la madre y, en general, la familia), otros muchos (amigos y vecinos) y a través de las historias yuxtapuestas de todos ellos, un personaje colectivo. Retomaremos más adelante esta cuestión. Directamente relacionado con los personajes, el lugar o el cosmos creado por cada autor puede ser real –como en los casos de Pereira y Zúñiga– o mítico. El propio título –*Cuentos de la Cábila*–, elegido por yuxtaposición, evita que ninguno de los cuentos prevalezca en importancia y sostiene al espacio como elemento aglutinador, así como la ciudad de Madrid y sus diferentes calles y barrios constituyen el espacio literario mayoritario en los cuentos de *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y *Capital de la gloria*.

Como resultado de la relación que se da entre el espacio y los personajes surge con gran fuerza la noción de comunidad, un elemento de cohesión señero en el ciclo de cuentos. Los personajes, aunque no pierden su individualidad, se hallan fuertemente interconectados, creando ellos mismos a su vez el espacio y el cosmos, real o mítico, configurado como entidad social o comunidad. El espacio de la Cábila, al igual que en la realidad próxima al lector, dentro de la ficción se enmarca dentro de una colectividad mayor que es la de la propia localidad de Villafranca del Bierzo. Parte de la grandeza que adquiere el fabulado barrio se debe precisamente al espacio social que los personajes que lo habitan construyen sumando una a una sus identidades. En el ciclo de cuentos, a diferencia de en la novela, nunca hay un protagonista absoluto (Mann 1989: 11).

Como en la novela de aprendizaje o *bildungsroman*, el narrador y protagonista de *Cuentos de la Cábila* se enfrenta a diversas experiencias de aprendizaje –tanto en lo familiar como lo social y lo afectivo– a lo largo de su infancia

y adolescencia, hasta salir de su pueblo natal. Susan Garland Mann sostuvo que el ciclo de cuentos es un molde muy adecuado para la transmisión de este tipo de tramas. Basta con recordar algunas de las obras cumbre de la narrativa norteamericana de la primera mitad del siglo xx, consideradas como la consolidación del género del ciclo de cuentos, especialmente *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, que también se articula sobre las vivencias de un joven en relación con su comunidad.

Aunque en el ámbito anglosajón los estudios sobre el ciclo de cuentos han sido frecuentes, en la última década, un considerable número de monografías y revistas han visto la luz en EE.UU., Reino Unido y Canadá, así como en Hispanoamérica, ofreciendo nuevos enfoques e interesantes resultados. De especial interés por su aplicación a los autores que nos ocupan, conviene resaltar dos de estos enfoques. Primeramente, que como varios investigadores han señalado, esta forma narrativa ha sido utilizada por autores de diferentes culturas, movimientos y tradiciones como un molde adecuado para transmitir problemáticas identitarias comunes, especialmente guerras y períodos convulsos de descolonización o industrialización. En la narrativa española contemporánea, a partir de la década de los 50,⁷ encontramos un buen número de obras de carácter híbrido en torno a esquemas argumentales similares y que presentan motivos comunes. Aunque atendiendo a estéticas variadas, hallamos obras muy fragmentarias a caballo entre la novela y la colección de cuentos de autores que vivieron su niñez durante la Guerra Civil o la posguerra, superando la nómina habitual de autores del Medio Siglo. Con frecuencia, sus narradores en primera persona cuentan de forma autobiográfica sus experiencias durante la niñez y la adolescencia hasta llegar a la vida adulta, generalmente en un ambiente rural o en pequeñas localidades hasta su salida de estas. Desde esta perspectiva, podemos descubrir similitudes en la forma y el contenido en obras en principio incomparables y distantes en el tiempo, de tal manera que novelas fragmentarias como *El camino* (1950) de Delibes o *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) de Sánchez Ferlosio contienen motivos similares y notables concomitancias en torno al esquema de “el viaje del héroe” y el choque entre individuo y comunidad que algunos cuentos interdependientes de Juan García Hortelano (“Las horcas caudianas”, 1967) o volúmenes como *El coro a dos voces*, de Fernando Quiñones, por poner algunos ejemplos, todos ellos circunscritos al punto de vista y la enunciación desde el mundo de la infancia.

El otro gran aspecto a destacar es que en los últimos años se ha vinculado la utilización del ciclo de cuentos con un supuesto carácter subversivo. La visión autobiográfica enfrentada a la noción de comunidad y la pugna entre el individuo y el personaje colectivo, en contra o a favor, explican las interesantes lecturas y análisis que vinculan la escritura de ciclos de cuentos como un ejerci-

⁷ Ana Luisa Baquero Escudero en *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género* (2011: 81-95) dedica un capítulo a las manifestaciones de hibridez genérica entre el cuento y la novela, desentrañando sus principales rasgos y autores, entre quienes figuran Antonio Pereira y Juan Eduardo Zúñiga respecto a su producción correspondiente a dicha cronología.

cio de reivindicación identitaria.⁸ Así, los estudios sobre ciclos desde el enfoque de género han dado respuesta al cultivo mayoritario de ciclos entre mujeres en la literatura canadiense.⁹ A ello se le suman los múltiples trabajos que vinculan el ciclo de cuentos con todo tipo de cuestiones identitarias nacionales, geográficas, poscoloniales, indigenistas o regionalistas. La pluriperspectiva de sus personajes y el fuerte sentido comunitario (a favor o en contra del personaje) de su historia como colectividad:

Cycles reflect in form and content a central narrative problem of modern literature: how to articulate subjectivity. [...] The short story cycle's form enables a radical challenge to singularity in point of view by repudiating the idea that a single narrative voice or characterisation should drive a text. Even in a cycle ostensibly grounded in such a figure, authors introduce multiple points of view and stories unrelated to the central figure. This decentring promotes the idea that no single individual has a monopoly on knowledge and experience. Thus, communal groupings are paramount in the cycle, suggesting that structures of time, family, and place comprise human identity. (Smith 2028: 5-6)

Merece la pena llamar la atención, siguiendo esta idea, sobre la lectura identitaria que ofrecen tanto los cuentos de Juan Eduardo Zúñiga como los *Cuentos de la Cábila*. Cada uno de ellos representa una de las dos tendencias estructurales propias del ciclo de cuentos: mientras Zúñiga se vale de un desarrollo estructural multidireccional, Pereira se basa en el desarrollo lineal (Ingram 1971: 20). De la misma manera, el título de cada uno de sus volúmenes surge de la yuxtaposición, evitando dar preponderancia a alguno de los cuentos, como ocurre en las colecciones. En el caso del autor madrileño, si nos ceñimos a los cuentos de *Largo noviembre de Madrid*, *Capital de la gloria* y *La tierra será un paraíso*, su claro cumplimiento de los rasgos fundamentales del ciclo de cuentos es evidente, como se enumerará a continuación de forma somera.

Si bien es cierto que todos los cuentos de la trilogía ahondan en un tiempo delimitado y un mismo espacio, justificando su carácter de trilogía, su adscripción genérica al cuento y no a la novela está también justificada: cada uno de los relatos funciona de forma independiente, mientras que la lectura secuencial de todos ellos complementa y amplifica sus significados. La coherencia temática

⁸ Dado el gran cultivo genérico que en el mundo anglosajón y que dentro de las letras canadienses se ha venido practicando desde el *modernism*, los estudios y análisis en lengua inglesa y francesa son muy superiores a los procedentes del ámbito hispánico. Además de los trabajos fundaciones de los años 89 y 90, en los últimos veinte años se han publicado numerosas monografías en torno al *short story cycle*, entre las que destacamos por sus análisis sobre el vínculo entre narrativa cíclica e identidad colectiva los estudios de Michael Patch (2009) y Jennifer Smith (2018).

⁹ Algunos trabajos, como el de Rachel Lister (2007), ahondan en el notable cultivo entre escritoras norteamericanas de ciclos de cuentos, algunas de rabiosa actualidad como Joyce Carol Oats o, en el ámbito canadiense, Alice Munro y Margaret Atwood, solo la cabeza visible de una larga lista de autoras que parecen haber encontrado en la narrativa cíclica el molde más adecuado para plasmar historias de corte autobiográfico en torno a su desarrollo como escritoras y a los condicionantes que les han rodeado, especialmente en su infancia y adolescencia en sus localidades natales. Monografías como *Género literario / Género femenino, 20 años del ciclo de cuentos en Canadá* (Martín Lucas 1999) o *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles* (Lynch 2001).

–las consecuencias de la guerra en los seres humanos– y la recurrencia de motivos –la violencia, el miedo, el amor y el sexo como vía de escape, la ambición, la solidaridad y la búsqueda de ideales, entre otros– retroalimentan la sensación asfixiante y de desesperación en los personajes. Todos ellos poseen la misma importancia y funcionan como las teselas de un mosaico mayor, sumando sus significados individuales hasta convertirse en “arquetipos del drama colectivo” (Prados 2007: 60). Y todo ello parece supeditado a un fin: advertir y ahondar en los sentimientos y experiencias humanas que se generan durante las guerras y en otras diatribas de la Historia, con el fin de que sirvan como un legado para las generaciones futuras.

Aunque con unas connotaciones bastante diferentes, *Cuentos de la Cábila* también tiene cierto aire testimonial generacional o colectivo: la historia en primera persona del escritor, que culmina en el tiempo presente de la narración siendo ya un escritor maduro y reconocido, justifica la utilización de un tiempo psicológico dilatado y centrado en la infancia y la adolescencia. Fue entonces y a partir de todos los elementos históricos, familiares y sociales que lo rodeaban lo que configuró su carácter cabileño y el de otros tantos.

El espacio, un elemento narrativo ampliamente señalado como determinante en este tipo de construcción, adquiere en la obra de ambos autores un papel fundamental, comenzando por los títulos. Pereira se vale del sobrenombre de Cábila, denominación peyorativa¹⁰ con la que los habitantes del núcleo villafranquino se referían a los agricultores, artesanos y demás personas que vivían de oficios menestrales, para englobar a todos los cuentos como una declaración de intenciones. En cada uno de los textos del volumen se ahonda en los condicionantes económicos no solo de la familia del escritor, sino del resto de habitantes, dejando numerosas pistas a los lectores de la defensa de los humildes que realiza constantemente. No es casual que el volumen se abra con el célebre cuento “El toque de obispo”, del que la crítica suele destacar el carácter metaficcional del mismo, obviando la nada sutil lectura sobre la economía familiar encabezada por un padre –“económico, no digo tacaño” (2012: 647)– que, sin embargo, antepone la honradez en su trabajo y la educación de sus hijos ante todo. En las nada inocentes anécdotas, incluso las que tienen que ver con el descubrimiento amoroso y sexual, hallamos críticas veladas hacia los personajes con gran poder adquisitivo, algo que, retomando el tema de la importancia del espacio, también se trasmite a través de la división espacial “entre las dos zonas separadas por el río. [...] No nos daba ningún complejo. Tampoco había para tener orgullo, pero lo teníamos” (2012: 650). De alguna forma el espacio de la Cábila, representado a través de una relación metonímica por cada uno de los sectores de la sociedad y personajes en cada cuento del ciclo, representa el or-

¹⁰ No se sabe a ciencia cierta cuándo empezó a utilizarse este topónimo de origen desconocido, que para denominar al barrio del Parché, y que actualmente se sigue conociendo entre los vecinos del barrio de la Plaza, “el Otro Lado” o la Cábila. Como apunta el escritor Óscar Esquivias *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices* (2019: 276-277), al igual que algunos villafranquinos que, de hecho, escriben Cábila con K, el nombre fue escogido con mucha malicia para hacer referencia a las cábilas o tribus rifeñas durante la Guerra de Marruecos.

gullo del autor y la defensa de sus humildes orígenes familiares y los de un gran porcentaje de la sociedad que salieron adelante con el trabajo de la tierra y el comercio antes del éxodo a las ciudades.

En el caso de Zúñiga, la ciudad de Madrid no es solamente un elemento aglutinador sino profundamente simbólico: desde el primer cuento de *Largo noviembre de Madrid* se muestra a las claras que la gran urbe es mucho más que un mero emplazamiento. El espacio de Madrid, descrito de forma prolija en gran parte de los relatos como un lugar en plena destrucción camino de convertirse en ruinas, deja de ser como una madre protectora para quienes lo habitan, condenados a vivir en una intemperie existencial durante el conflicto, así como en los arduos años de posguerra representados en *Capital de la gloria*. De nuevo, en el título del volumen se alude –aunque como guiño intertextual irónico– al espacio urbano de Madrid. En resumen,

Zúñiga quiere ir más allá de la subjetividad para hablar de la colectividad, de la extensa parte de la población que sufrió la Guerra y se vio obligada a sobrevivir en una larga y difícil posguerra. O, según la terminología de los estudios sobre la memoria, en su obra la “memoria comunicativa” (la del testigo) deja paso a la “memoria cultural” (objetivación intencionalmente artística). (Díaz Navarro 2018: 168)

CONCLUSIONES

Los parámetros biográficos, formales y de contenido en los que podríamos basar esta comparativa son más numerosos de lo que parece a simple vista: el autobiografismo, los diferentes usos de la literatura de lo insólito –aún sin un estudio específico en ambos autores–, la dicotomía entre los personajes masculinos y femeninos, abocados a la inutilidad o al arrojío, la ironía, el humor y un largo etc. Su obra literaria es, de forma innegable y como ya se adelantaba en el inicio, incomparable, especialmente por el tono y el uso del humor que tanto los separa. Sin embargo, como se ha tratado de reflejar en estas páginas, poseen concomitancias inadvertidas que ayudan a esclarecer un problema común: su –en teoría– problemática adscripción a generaciones literarias y a las modas predominantes. En este sentido, la honda coherencia que subyace a la obra literaria total de ambos demuestra que, pese a su permeabilidad a las modas y corrientes, escribieron con base en sus propios intereses humanos y literarios. La unidad y la recurrencia de temas y preocupaciones que aparecen en toda la obra de Zúñiga se repiten en el caso de Pereira, de quien Miguel Dolç afirmó que el conjunto de su obra narrativa y poética constituye un “único libro” (1972).

Las historias y personajes que han salido de la pluma de ambos parecen partir de la observación y de lo anecdótico, especialmente en el caso de Pereira. Sin embargo, pensemos en dos cuentos llamativos por su esencia transgresora como son “El último día del mundo” (*La tierra será un paraíso*, 1989) y “La enfermedad” (*Las ciudades de Poniente*, 1994). Más allá de la diferencia contextual de ambos cuentos, sus personajes representan un espíritu subversivo común. En la historia de Zúñiga, un trío amotinado en una de las casas amenazadas por derri-

bo utiliza sus últimas horas de vida para empaparse de placer, de literatura y de arte. Con el fin del hedonismo, su suicidio –combativo y ejemplar– les lega a los tres jóvenes que los espían desde las afueras de la casa una valiosa enseñanza: merece la pena dar la vida con tal de conservar la dignidad ante los desmanes del fascismo. Los protagonistas del cuento de Pereira, apestados socialmente al ser portadores del VIH realizan una acción épica y revolucionaria al pasear de la mano mostrando un sentimiento tan cotidiano como el amor, que les devuelve del todo la dignidad. En palabras de Patricia Esteban Erlés, en este cuento “ganan los buenos porque los buenos son estos *revenants* curados de espantos que vuelven al parque y a la consabida plaza de las palomas, como si el mundo, o al menos la página y media de esta joyita de Pereira, les perteneciera” (2019: 272).

Es precisamente ese humanismo y la reivindicación de la dignidad de todos los seres humanos lo que subyace a la obra de ambos, obra que parte de seres cotidianos, sumidos a veces en la peor de las contingencias, no por ello menos habituales desde el origen de la humanidad. Pereira hizo gala de su humanismo desde su primer libro de poemas *El regreso*, en 1964, hasta su último cuento. Todo se resume en los versos que abren el inicio de su carrera poética: “yo, con vosotros” (2006: 13), así como el final del poema “Los regalos”, del mismo año: “Para mí no traigo nada./ Sólo la voz y el cantar./ Vedme las manos vacías,/ rico de solemnidad” (2006: 43-44).

El sentido y la transmisión de la intrahistoria es uno de los rasgos que la crítica ha destacado de ambos autores, demostrando su profundo humanismo disfrazado de literatura: “Juan Eduardo Zúñiga tiene la evidente voluntad de representar aquellos años con la ambición panorámica que proporciona la unamuniana mirada intrahistórica. Sustituye la gran historia de la guerra por unas decenas de pequeñas historias” (Sanz Villanueva 2012: 29-30). El mismo crítico señaló que el tema de la guerra no era el principal, ya que sus cuentos “Son cuentos de la guerra con poca guerra, casi sin guerra, sin batallas, ni escenas en el frente” (2012: 28).

En definitiva, la defensa de los seres cotidianos y humildes –mal entendida como costumbrismo– y el simbolismo hermético que permite la transmisión de ideas de una forma mucho más universal (Beltrán Almería 2019: 35), unido a un uso sutil y distanciador del humor y la ironía, convierte sus obras en testimonio de valores universales y de críticas que van mucho más allá de las simples contingencias de la historia nacional reciente. Obras que, en el futuro, como Zúñiga pretendía, les servirán a las generaciones venideras por sus enseñanzas atemporales y universales sobre los males que siempre han aquejado al hombre y que subyacen a la mejor literatura.

OBRAS CITADAS

Aguilar, Andrea (2004): “Juan Eduardo Zúñiga recibe el Premio de Relatos NH por *Capital de la gloria*”, *El País*, 22 de enero. En línea: <https://elpais.com/diario/2004/01/22/cultura/1074726005_850215.html> [última consulta: 24.3.2020].

- Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa (2000): "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", *RILCE*, vol. 16, n.º 3, pp. 433-478.
- Anderson, Sherwood (1919): *Winesburg, Ohio*. Nueva York, B.H. Huebsch.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2011): *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Beltrán Almería, Luis (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Bellcaire d'Empordà, Vitel.la.
- (2018): "La guerra civil en los relatos de Zúñiga". En Donatella Pini y Fernando Valls (eds.): *Orillas. Revista D'ispanística*, n.º 7, pp. 5-15.
- (2019): "Los cien primeros años de Zúñiga", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 832, pp. 33-43.
- ; y Encinar, Ángeles (2019): "Introducción". En: *El coral y las aguas; Inútiles totales*. Madrid, Cátedra.
- Brescia, Pablo; y Romano, Evelia (2006): "Estrategias para leer textos integrados". En: *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de cuentos integrados en la literatura latinoamericana*. México D.F., UNAM, pp. 7-42.
- Celma Valero, Pilar (2016): *Realidad y ficción en "Cuentos de la Cábila"*. León, Universidad de León, Fundación Antonio Pereira.
- Delibes, Miguel (1950): *El camino*. Barcelona, Destino.
- Díaz Navarro, Epiceto (2018): "La representación de la guerra en *Capital de la Gloria* (2003), de Juan Eduardo Zúñiga", *Revista de filología románica*, n.º 35, pp. 167-176.
- Dunn, Margaret; y Morris, Ann (1995): *The Composite Novel, The Short Story Cycle in Transition*. Nueva York, Twayne.
- Encinar, Ángeles (2008): "Capital de la gloria: La guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n.º 6, pp. 161-171.
- ; y Percival, Anthony (eds.) (1993): *Cuento español contemporáneo*. Madrid, Cátedra.
- Esquivias, Oscar (2019): "Lectura de Oscar Esquivias". En Natalia Álvarez y Ángeles Encinar (eds.): *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. León, Eolas, pp. 276-279.
- Esteban Erlés, Patricia (2019): "Una pasión sin guantes". En Natalia Álvarez y Ángeles Encinar (eds.): *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. León, Eolas, pp. 270-272.
- Fuentes, Carlos (1962): *La muerte de Artemio Cruz*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Gamoneda, Amelia (2013): "De cómo Antonio Pereira fue tentado por el Nouveau Roman". En Carmen Busmayor (ed.): *Las mujeres leen a Antonio Pereira*. León, Fundación Antonio Pereira / Universidad de León.
- García Galiano, Ángel (2003): "Oro en las trincheras", *Revista de libros*, n.º 78, p. 43. En línea: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/cuentos-de-juan-eduardo-zuniga>> [última consulta: 15.3.2020].
- García Hortelano, Juan (1967): *Gente de Madrid*. Barcelona, Seix Barral.
- Gomes, Miguel (2000): "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano", *RILCE*, vol. 16 n.º 3, pp. 557-585.
- González Boixo, José Carlos (ed.) (2004): "Introducción". En: *Recuento de invenciones*. Madrid, Cátedra.
- Jiménez Madrid, Ramón (2003): "Juan Eduardo Zúñiga: primicias", *Quimera*, n.º 227, pp. 14-18.

- Ingram, Forrest (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. La Haya / París, Mouton.
- Longares, Manuel (2003): "Una charla con Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, n.º 227, pp. 19-21.
- Luscher, Robert M. (1989): "The Short Story Sequence: An Open Book" En Susan Lohafer y Jo Elyn Clarey (eds.): *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, pp. 148-167.
- Lynch, Gerald (2001): *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles*. Toronto, University of Toronto.
- Martín Lucas, Ana Belén (1999): *Género literario / Género femenino, 20 años del ciclo de cuentos en Canadá*. Oviedo, KRK.
- Mann, Susan Garland (1989): *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Nueva York, Greenwood Press.
- Mora, Gabriela (1993): "Notas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)", *Revista chilena de literatura*, n.º 42. En línea: <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39826/41399>> [última consulta: 4.12.2019].
- Patch, Michelle (ed.) (2009): *The Subversive Storyteller: The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Peral, Emilio (2001): "Cuentos de la Cábila: Páginas para el disfrute". Accesible en <<http://cabila.unileon.es:8383/greenstone3/library/collection/producci/browse/CL2/32>> [última consulta: 4.3.2020].
- Pereira, Antonio (1967): *Una ventana a la carretera*. Barcelona, Rocas.
- (1973): *La costa de los fuegos tardíos*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1976): *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*. Madrid, Magisterio Español.
- (1978): *Historias veniales de amor*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1982): *Los brazos de la i griega*. Gijón, Noega.
- (1988): *El síndrome de Estocolmo*. Madrid, Mondadori.
- (1990): *Cuentos para lectores cómplices*. Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral).
- (1991): *Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori.
- (1994): *Las ciudades de Poniente*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- (1999): *Me gusta contar*. Madrid, Taller de Mario Muchnik.
- (2012): *Todos los cuentos*. Madrid, Siruela.
- (2000): *Cuentos de la Cábila*. León, Edilesa.
- (2004): *Recuento de invenciones*, Madrid, Cátedra.
- (2006): *Meteoros. Poesía, 1962-2006*. Madrid, Calambur.
- (1995): "Entrevista" en *Cada día*, Televisión de León: <<https://youtu.be/pPB0um61eJ4>>.
- (2007): *La divisa en la torre*. Madrid, Alianza.
- (2019): *Oficio de mirar. (Andanzas de un cuentista, 1970-2000)*. Valencia, Pre-textos.
- Prados, Israel (2007): "Introducción". En Juan Eduardo Zúñiga: *Largo noviembre de Madrid; La tierra será un paraíso; Capital de la gloria*. Madrid, Cátedra, pp. 13-92.
- Quiñones, Fernando (1997): *El coro a dos voces*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Rodríguez Camacho, Emma (2014): "Joan Tarrida: 'me rindo ante la coherencia de Juan Eduardo Zúñiga'", *Turia*, n.º 109-110, pp. 263-268.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (1951): *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Barcelona, Destino.

- Sanz Villanueva, Santos (2001): "Relato y biografía", *Revista de Libros*. Accesible en: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/cuentos-de-la-cabila-de-antonio-pereira>> [última consulta: 9.2.2020].
- (2012): "Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 739, pp. 25-30.
- (2014): "La narrativa de J. E. Zúñiga: apuntes encadenados", *Turia*, n.º 109-110, pp. 184-197.
- Smith, Jennifer (2018): *The American Short Story Cycle*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Soler Rodríguez, María de las Mercedes (2005): "La ingeniería oculta de Antonio Pereira". En José María Balcells (ed.): *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea*. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua / Ámbito ediciones, pp. 145-151.
- Torbado, Jesús; y Leguineche, Manuel (1977): *Los topos*. Barcelona, Argos.
- Vauthier, Bénédicte (2017): "Las teorías sobre los 'ciclos de cuentos integrados' a prueba de cuatro cuentarios sobre la 'destrucción del idilio de la tierra natal' de Juan Eduardo Zúñiga", *Hispanófila*, n.º 179, pp. 41-59.
- Zúñiga, Juan Eduardo (1951): *Inútiles totales*. Madrid, Talleres Gráficos de Fernando Martínez.
- (1962): *El coral y las aguas*. Barcelona, Seix Barral.
- (1980): *Largo noviembre de Madrid*. Barcelona, Bruguera.
- (1983): *El anillo de Pushkin*. Madrid, Alfaguara.
- (1992): *Misterios de las noches y los días*. Madrid, Alfaguara.
- (1993): *Flores de plomo*. Madrid, Alfaguara.
- (2011): *La trilogía de la guerra civil*. Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid, Cátedra.
- (2010): *Brillan monedas oxidadas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- (2019): *Recuerdos de vida*. Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- (2019): *El coral y las aguas; Inútiles totales*. Madrid, Cátedra.

MIRADAS DE AUTOR

VOCES ERRANTES

ERRANT VOICES

PABLO ANDRÉS ESCAPA

En el otoño de 2003 puse por vez primera mis ojos sobre unas líneas escritas por Juan Eduardo Zúñiga. Eran estas:

Pasarán unos años y olvidaremos todo; se borrarán los embudos de las explosiones, se pavimentarán las calles levantadas, se alzarán casas que fueron destruidas. Cuanto vivimos, parecerá un sueño y nos extrañará los pocos recuerdos que guardamos; acaso las fatigas del hambre, el sordo tambor de los bombardeos, los parapetos de adoquines cerrando las calles solitarias... (Zúñiga 2007: 103)

El párrafo provocaba cierta extrañeza con el rigor profético de sus tiempos verbales, que parecían desafiar el propósito del libro desde la primera línea, porque yo sabía que la obra que tenía entre las manos se había escrito precisamente como pronunciamiento contra el olvido. Y allí estaba aquel inicio, aquella cuenta aciaga cerrándose con esa suspensión, como si la memoria ya se viera incapaz de asumir más calamidades que exigían el testimonio de su existencia antes de perderse en el tiempo para siempre.

Todavía hoy, leído y releído tantas veces desde entonces el pasaje, renuevo la emoción primera, casi diría que la conmoción que sentí ante aquellas palabras inaugurales. El inventario de los olvidos, de pronto ya truncado el intento de su relación, y el lastre de fatalidad que implica el augurio previo de semejante pérdida, comprendían algo más que una eficiente lección de estilo. Las palabras y su orden toleraban una denuncia que se hacía parte del lector. Y era una denuncia grave: la ruina absoluta a la que nos llevará el olvido de todo.

Años después de haber leído aquel párrafo, el de mi encuentro con Zúñiga, aún no se ha impuesto fatídicamente el olvido. Sé, entre otras cosas, que el inicio de *Largo noviembre de Madrid* ha sido extenso en su legado de precauciones y deberes. Y que su efecto empezó a obrar desde el primer instante en quien era entonces un lector a punto de salir a plaza con su primer libro de cuentos bajo el brazo. Aquel mismo otoño de 2003 yo asumí con la certeza que da el re-

frendo de un maestro fidedigno, que en el oficio de fabular subsiste la demanda de un compromiso moral que alcanza al sentido de la escritura. Tal fue la primera ilustración derivada de la prosa exigente de Zúñiga. Luego vendrían otras luces porque solo los grandes escritores enseñan inagotablemente a leer.

Entre ese legado generoso, recibido de un maestro al que no le faltaba mucho para ser centenario cuando me alcanzó su lección, quiero reconocer ahora un hecho que nos concilia a todos los que andamos en fábulas y vamos forjando un imaginario que nos hace parte común de una tradición, digamos, idealista. Esa tradición tiene la estructura de un sueño, acaso porque en el escritor la tradición es su memoria –nos recuerda Piglia (1997: 62)–, un desván variopinto que acoge desde ocurrencias fabulosas y otros atisbos e intuiciones de varia fortuna hasta una muchedumbre precisa de gestos y de palabras, de visiones y, cómo no, de lecturas. Pero unos y otros, aprendices y maestros de letras, coincidimos en debernos a una voz del pasado, a una herencia verbal previamente oída o previamente escrita para ser leída o escuchada que nos encaminará a ser dueños soberanos de la nuestra. Y a transmitirla con esa convicción de que somos una suerte de caja de resonancia de otros acentos alumbrados en un tiempo anterior al nuestro. Al prolongar su sonido en la escritura propia vamos descifrando los laboriosos senderos de la tradición.

Zúñiga reconoció ese camino particular en una literatura universal. El compromiso ético que él siembra en sus escrituras pasó por el descubrimiento previo del mismo latido en el caudaloso acento de las letras rusas. Prosas y versos, confesiones y denuncias de Turguénev y de Lérmontov, de Pushkin y de Chéjov, de Blok y de Yesenin, de Fedin y de Ajmátova, de Gorki y de Nekrásov fueron la academia de vida y letras en la que se formó la sensibilidad lectora de Zúñiga. Y la lección heredada por él acabó despertando inquietudes en el aprendiz de cuentista que era yo cuando descubrí aquel párrafo que, al denunciar el vacío al que la desmemoria nos conduciría de no dejar testimonio del recuerdo, brindaba implícitamente el remedio que estaba al alcance de la fabulación: la necesidad de vivir con la literatura en la conciencia, de llevar la vida al campo de las letras para contarla de manera que no cayese en el olvido.

Desde los bosques nevados de Rusia a Zúñiga le había alcanzado un aliento que marcaría su escritura y su modo de mirar la realidad hasta juntar en su memoria lo vivido con lo escrito en una página ajena, leída en otro tiempo. Otras eran las voces que resonaban en mí pero tenía por delante el mismo compromiso de preservarlas, y no con la urgencia de acabar cuanto antes la tarea sino con el deber ingente de afianzar las palabras de modo que, siendo propias, fuesen también parte de un discurso universal. Zúñiga no ocultaba las dificultades del intento: la dudosa propiedad de la memoria y el arriesgado compromiso a que nos expone el proyecto de su rescate. “Cuanto vivimos, parecerá un sueño...”, leído una y otra vez. Aquel comienzo era una revelación pero fueron precisos los años para entender su letra oculta. Ahora, disipada la extrañeza inicial, nada me parece más coherente que convocar la metáfora del sueño al frente de un libro que procura el amparo de la memoria como mejor aval de lucidez en el momento preciso de sentarse a escribir.

Veinte años después de publicada esta frase, con treinta y dos cuentos añadidos –al menos en el tiempo del lector que fuera siguiendo la edición escalonada de los relatos que componen la trilogía de Madrid durante la contienda civil–, se redondeaba la lección. Las evocaciones de Zúñiga desembocan en una última frase, tan fatídica como resultaba la primera: “Esto es la guerra, hijo, para que no lo olvidés”. Y a estas alturas de páginas leídas, la madre que oímos en la última línea de *Capital de la gloria* es, sin vacilaciones, la voz de una conciencia universal.

Memoria y conciencia, pues, como primera iluminación a la hora de escribir, como esencial aprendizaje a la hora de leer. El resto es obra del tiempo, un poso que en Zúñiga derivó en la formación de una sensibilidad que le exigía el compromiso de contar la vida, una vez que la vida había madurado en la memoria. La herencia que el cuentista deja a los lectores con este ejercicio no es tanto, según me parece, la de ofrecernos un testimonio que contribuye a conservar la historia de los hechos como la de asumir la implicación moral que deriva de su relato. Es la postura ética de quien fabula para hacer de la escritura “un mensaje iluminador de conciencias” que no se conforma con levantar acta de la realidad porque su voluntad es hacer de la literatura una empresa humanitaria que convierte al libro en un heraldo de rebeldía y de esperanza.

Lograr ese equilibrio es poco común. Zúñiga dejó sembradas en sus fábulas algunas claves, algunas cifras entre líneas, que muestran las tensiones del camino que lleva a lo más alto –formal y éticamente– en el arte de la narración. Y es una senda que se expone como tránsito hacia una voz que suena en la distancia. Zúñiga la describe de varias maneras, pero es constante en la querencia de que esa música remota que apela irremediablemente a quien la oye sea el eco de una canción gitana. “Una guitarra prosigue sus rasgueos cuando la voz ha cesado, pero ambas volverán a escucharse en el silencio expectante, como una invocación a las ilusiones inalcanzables” (Zúñiga 2017: 45). La cita es solo un ejemplo de las ávidas implicaciones que genera el haber oído esa voz que suena y se apaga y vuelve a elevarse en unas cuantas páginas de Zúñiga.

“Camino del Tíbet” es el título de un cuento donde se nos orienta sobre ese itinerario. Los personajes del relato vacilan en la fe incondicional en el maestro que les sirve de orientación por más que no renuncian a su crédito. De modo semejante, el propósito de Zúñiga como escritor no creo que fuese nunca el de requerir el culto ciego de los lectores. Pero es un hecho que su lectura nos compromete. Tanto como compromete la voz misteriosa de una gitana a los que la escuchan en la distancia. El camino que heredan los personajes y que asumimos igualmente los lectores de todas las páginas de Zúñiga donde suena un canto errante –aunque no se entienda su letra–, procede, nuevamente, de una tradición rusa, una que implica “la pasión de andar y andar”. Lo refiere el propio Zúñiga en un ensayo cuyo título es un ejemplo admirable de melancólicas evocaciones: “La tristeza, los campos” (2017: 123-128).

Por páramos desolados, por solares selváticos y herbazales de las afueras, entre tolveneras que esparce el viento como un humo de lumbres apagadas, y con un recuerdo de frontones y figuras ruinosas dejadas unos pasos atrás,

deambulan con frecuencia las criaturas de Zúñiga. Y caminan atraídas por lejanías de las que llega un cantar. Hacia el misterio de esa voz corren a extraviarse la inquietud y los afanes de quienes la escuchan. Y el itinerario hacia lo ignorado, en la prosa de Zúñiga, acaba erigiéndose en contenido por sí mismo, en una urgencia que acoge un progreso plural. Caminar, tal vez perderse llevando la música escuchada en los oídos, termina siendo “una penitencia, un gozo, una iniciación, un deber...” (2017: 125).

¿Cuánto hay de inapelable destino en esa llamada o cuánto de voluntariosa decisión para emprender el viaje hacia la voz que secretamente apela a la voluntad de quien la oye? La antítesis, cuyos términos traigo del párrafo inicial de “Antiguas pasiones inmutables”, alienta en otras páginas de Zúñiga, acaso porque su obra es secretamente autorreferencial. Yo he creído reconocer en ese pulso que el cuentista disfraza una y otra vez de canción gitana, algo más que la satisfacción de ciertas pasiones vitales que se aventuran como destino de quien atiende al hechizo de la voz. Detrás de la música distante que atrae con su acento, hay también, si no me equivoco, una suerte de lenguaje figurado que habla de las pulsiones del propio narrador por llegar al límite de su escritura. Traigo aquí esta confidencia, la última que un reciente acercamiento a la obra de Zúñiga me ha dado a entender, por insistir en esa cualidad que distingue a los maestros verdaderos: la de tener siempre algo que decir cada vez que son interrogados.

Alcanzar una suerte de extrema culminación literaria no es la única lección posible que suscita la imagen repetida en la obra de Zúñiga del camino que lleva al encuentro de una voz. Una voz, por cierto, que canta en lengua extraña y que comparte con la imaginaria clásica el hábito de ser femenina: una gitana, una mendiga o una loca son las musas que el cuentista reparte entre bosques, molinos y solares yermos. Y tal vez se trate de un hechizo menos literario que real en la memoria de Zúñiga –aunque haga de él un uso simbólico en los cuentos–, un eco escuchado tiempo atrás en un arrabal baldío, como los de sus fábulas: “en la posguerra recuerdo una tribu [de gitanos] que acampaba por el barrio madrileño de Tetuán de las Victorias, y cómo un amigo y yo los visitábamos fascinados” (Núñez 1980:12).

Que aquel acento remoto oído en años juveniles pudiera, décadas después, derivar en símbolo del compromiso con un ejercicio tan exigente de la literatura que alcanzarlo fuese la única manera posible, o la manera más honesta de justificar la existencia, es una conclusión a la que invita el propio Zúñiga en sus páginas. En tales casos, el argumento definitivo de la fábula que ilustra ese camino pasa por que quien lo emprende se llame Felipe Trigo o Mariano José de Larra. Y con esa elegancia propia del lenguaje alusivo del cuentista, el destino de estos perseguidores del oscuro impulso que resuena en sus oídos se compara al de una mariposa que, por atender al designio fatal de su especie, arde al aproximarse demasiado a la luz. “Un impulso tenaz, indomable de escribir, de inventar historias”, pero, al mismo tiempo, una tarea que se hace “con sufrimiento porque muchos temas de las novelas abrasaban al ser recuerdos lacerantes” (Zúñiga 1999: 144).

La voz que suena en la distancia conlleva la necesidad de recorrer un camino para alcanzarla. No es un trayecto fácil porque la senda resulta borrosa, casi perdida de tan poco transitada (Zúñiga 1999: 138; 2010: 72-73, 76). Ni siquiera se abstiene el cuentista, cuando se trata de pintar la senda, de poner en riesgo el propio destino del viaje: “¿A onde va usted, caballero? Por aquí no se va a nengún lao”, le advierte un pedigüeño a Felipe Trigo cuando deambula por campos yermos en busca de la voz que le ha fascinado (1999: 141). Aún más: la advertencia de que se camina en vano llega a ser parte del propio mensaje de la voz, una maldición que halla acomodo con naturalidad en los versos de una copla gitana al comienzo de “El molino de santa Bárbara” (Zúñiga 2010: 85):

Acatamos la orden
que nadie nos da,
vamos a ninguna parte
por caminos sin fin.

Pero la copla también avisa que de nada vale ignorar la llamada. “Todo caminar, todo vivir obedece –como recuerda la canción gitana– a una orden que nadie da pero que es preciso obedecer”, leemos al final de la misma fábula, un recordatorio de la fatalidad que expresan los dos primeros versos. Y pareciera que echarse a andar fuese una pasión inútil a menos que entendamos que el camino es por sí mismo la razón del viaje y que seguirlo es avenirse con extraños designios que pueden redimir la existencia de quien acata la música secreta que le pone en marcha. “No volveré, mejor el camino, camino perdido, lo que dijo la vieja”, resuelve el campanero de San Sebastián, un menesteroso, un pobre apaleado que ha oído en la voz de una mendiga una canción gitana que le pone en la necesidad de abandonar el campanario para echarse a los caminos. Y cuando decide hacerlo, lo hace confiado en que caminando hallará una redención que no encontraba en la seguridad de su torre (Zúñiga 2010: 76).

“¿Por qué me interesa lo que canta la loca?”, se pregunta Felipe Trigo. Es decir, ¿por qué debo atender a una llamada acaso irracional, por qué no puedo conformarme con la comodidad de lo que ya sé? Unas líneas más adelante se airea la sospecha: “comprendió que no podía dar ninguna riqueza a su imaginación ni vitalidad a sus creaciones” (Zúñiga 1999: 148). La respuesta viene de la mano del narrador, no de la conciencia iluminada del personaje. No es temerario, a la vista del préstamo, imaginar que el propio Zúñiga sintió las mismas vacilaciones a la hora de escribir. Y que se supo apelado, al modo de sus personajes, por una voz a cuyo mandato no es posible resistirse; una voz de acento tan irracional que no es preciso entender la letra para padecer su atracción irremediable: “nunca supe lo que decían sus palabras”, o “era la llamada de un amor que hablaba, aunque incomprensible”, o un anhelante “¿y qué es lo que canta?” (Zúñiga 1992: 129, 131, 133; 1999: 135; 2010: 72).

Como un destino contradictorio pero inapelable que late en la llamada, Zúñiga insiste en oponer a “la honda tristeza del canto”, a su “queja contenida”, al “más hondo desaliento” que contagia la voz, la promesa de alcanzar una vida distinta, hechizada acaso, pero una vida nueva en la que el triunfo de las pasio-

nes y el vigor físico, de la libertad y el valor se darán a cuantos se arriesguen a emprender el camino. Disfrazada de melodía gitana, de voz escondida que invita al arrebató del camino, esa reclamación de vitalidad en la obra de Zúñiga es universal y recorre las edades del tiempo. La oye un viejo campanero en el siglo XVII y una joven repartidora de pizzas sobre su moto en un cuento cuyo título contiene la exigencia de ponerse en movimiento: "Has de cruzar la ciudad" (2010: 45-53). La conmoción de esa voz es la esperanza de las criaturas humildes y maltratadas para salir de su estado, de los vencidos y los descontentos para rebelarse, de todos los perdidos que recorren entre ruinas las fabulaciones de Zúñiga. Después están los que escriben dentro de la fábula. Para ellos, la quimera que resuena en el aire entraña otra promesa: la de lograr la autenticidad de sus invenciones y, con ello, el argumento más valioso de su vida.

Hay algo utópico en ese destino que debe entenderse como límite no solo de la experiencia sino de la creatividad. Seguir los dictados de la voz misteriosa para unirse a ella es alcanzar el confín de la invención. Y en la medida en que escribir ficciones es el modo que ha hallado la fábula de conjugar tradición y memoria, no cabe dudar de la sinceridad del cuento que se impone la reunión de ambas sobre el papel. Quien entrega sus días a la fábula está respondiendo al mandato de una voz, propia y al mismo tiempo heredada desde antiguo, que suena para ponerle letra a un "largo desear lo distinto a lo vivido" (Zúñiga 2017: 99). Escribir es levantar vidas ajenas y al hacerlo ir componiendo de un modo, acaso imprevisto, también la propia. Porque quien escribe va hollando las dos verdades, la de la fábula y la de la vida.

La lección de Zúñiga, si lo he leído bien, estriba en no conformarse con pisar a medias en el territorio de la ficción. Sus cuentos parten a la busca de esas "ilusiones inalcanzables" sugeridas por un rasgueo de guitarra que se sostiene cuando la voz ya ha cesado. Ponerle letra a esa música es el deber que impone el camino de la fábula, un ejercicio comprometido de escritura, memoria y vida que él se atrevió a recorrer. Y lo hizo recordando que "lo real estaba allí", tal como había leído en una página de Leonid Andréyev en la que canta una gitana y los corazones se llenan "de nostalgia de lo desconocido y lo bello" (2017: 45).

Aceptar las verdades misteriosas del aire, esa música de zingáros con su ofrenda de delirios. Y asumir el compromiso de ponerle letra a esa música para hacer justicia a la existencia. Lo dijo Zúñiga de sus maestros rusos y es como si cantara para sí mismo: "Solo los que pueden crear con su imaginación una vida más noble, sienten nostalgia de ella" (2017: 124).

OBRAS CITADAS

- Núñez, Antonio (1980): "Encuentro con Juan Eduardo Zúñiga", *Insula*, núm. 406, p. 12.
Piglia, Ricardo (1997): "La literatura argentina después de Borges", *La Página*, n.º 28, pp. 62-65.
Zúñiga, Juan Eduardo (1999): *Flores de plomo*. Madrid, Alfaguara.

- (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Edición de Israel Prados. Madrid, Cátedra.
- (2010): *Brillan monedas oxidadas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2017): *Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

EL "CICLO ESLAVO" DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA
(CON UNA NOTA SOBRE FELIPE TRIGO)THE "SLAVIC CYCLE" BY JUAN EDUARDO ZÚÑIGA
(WITH A NOTE ABOUT FELIPE TRIGO)

DANILO MANERA

El así llamado "ciclo eslavo" de Juan Eduardo Zúñiga es un conjunto de obras que comprende ensayos y narraciones. La pasión por las literaturas eslavas –en especial la rusa y la búlgara– tuvo una importancia fundamental en sus años de formación, en buena medida autodidacta, desde el descubrimiento en la adolescencia de *Nido de nobles* de Turguéniev, y también fue un territorio de salvación en la época marcada por el desasosiego después del efecto casi nulo de su debut literario. Creo que en aquellos tiempos difíciles jugaron un papel de fuga, de escape a un lejano mundo libre, fascinante y distinto de la realidad de la España franquista, trabajos como la introducción a los cuentos completos de Antón Chéjov (1962), las traducciones de Vazov, Yóvkov, Yávorov y Paustovskii, el estudio bio-literario *Los imposibles afectos de Iván Turguéniev* (1977) que luego se revisará en *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev* (1996). Zúñiga confiesa que durante los años de privaciones y hambre de la posguerra se hundía en aquellas lecturas sin reservas y por aquellos sueños y quimeras se sentía transformado, como cambia todo un paisaje con la nieve. "En el fondo –dice– se lee para aprender a vivir, para alejar el dolor, para identificarse con existencias remotas e irreales pero seductoras".

Y ya después de haber empezado la escritura de la trilogía sobre la guerra civil, aparecerán los hitos más importantes del "ciclo eslavo": *El anillo de Pushkin. Lectura romántica de escritores y paisajes rusos* (1983), reunido con algunas modificaciones con el estudio sobre Turguéniev en *Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos* (2010). *El anillo de Pushkin* está compuesto por una serie de cuadros líricos con notas críticas, dedicados a escritores rusos –de Lérmontov a Andréiev, de Blok a Dostoyevski– y a sus vicisitudes, a sus sentimientos, a sus paisajes, a su sólida vocación. Son, como dice Luis Beltrán Almería, los *prodigia* de la literatura rusa, la gramática fantástica de sus mensajes en clave, la magia que produce la renovación de Zúñiga, que para hacerse escritor de la metamorfosis ha tenido que pasar por su propia resurrección.

Vendrán luego el emotivo paseo histórico-literario en forma de guía sobre la capital búlgara *Sofia* (1990) y los cuentos breves de *Misterios de las noches y los días* (1992), situados casi siempre en una ciudad parecida al San Petersburgo del siglo XIX, que derrumban toda barrera de género e inspiración y proporcionan a la escritura de Zúñiga su gran espesor sinfónico, su amplio abanico de resonancias.

Se trata de episodios con oscuras tintas románticas, orquestados como rápidas, suaves melodías sobre la intrusión en la vida cotidiana de presencias fantasmales, recuerdos que surgen para convertirse en obsesiones, detalles indescifrables que son proyecciones del sedimento profundo y dato secreto de la experiencia. La tensión es creada no por los delicados ingredientes góticos (avisos de ultratumba, maniqués que respiran, tinieblas lluviosas y melancólicos otoños) sino por la luz inquietante que cada suceso prodigioso arroja sobre el ánimo del protagonista y sobre su destino. Así, por ejemplo, tanto el noble que recurre a una hechicera ("La bruja"), como el pobre pescador que lucha con el hada del agua ("La noche") se enfrentan con la maldición del propio deseo. Todos los protagonistas chocan con el momento extraordinario que genera su metamorfosis. En esta serie de cuentos vive un sentimiento de profunda tristeza por el olvido en que todo termina, por el amor del que no queda rastro, por la muerte que impregna y envenena todas las vidas. Y este diálogo imposible con la disolución, que podría fácilmente dar pie a lo patético, es conducido en un tono casi confidencial, en un estilo depurado, donde el trabajo de cincel, típico de Zúñiga, no tiende a la decoración sino a la máxima limpieza de una prosa diáfana. Esa prosa puede indicar el misterio de las cosas últimas sirviéndose de elementos anónimos (personajes como el estudiante, la bailarina, el sirviente, la esfinge, el escritor; lugares como la barraca de feria, el parque, el campamento de los zingaros, la alcoba, el sombrío palacio señorial, etc.) y símbolos concretos: el reloj que transmite su imparable tic-tac a cada objeto de la casa y después al universo, imponiendo su latido de placer y espanto ("El reloj"); la venganza de la madre de un joven soldado muerto en la guerra, que insulta sistemáticamente durante años a la estatua ecuestre de un rey tirano hasta quebrantarlo, obligarle a descabalgarse y alejarse vencido ("La madre"); las amarillentas cartas de amor que, encontradas por casualidad y quemadas, llenan de frases ardientes las noches insomnes de la mujer a la que fueron en su tiempo dirigidas, hasta obligarla a responder y soñar con emprender un viaje a lo desconocido ("El secreter"); un hombre que regresa ya viejo, tras larga ausencia, a la ciudad natal y de pronto, al pasear, escucha sonidos y voces de toda su vida, hasta la imperiosa llamada que lo lleva a una casa que no existe, ante una mesa en torno a la cual están reunidos sus familiares difuntos que le reprenden por su retraso a la comida: él baja la cabeza, se disculpa, toma asiento y coloca la servilleta en las rodillas ("El regreso").

Básicamente las pasiones eslavas han sido para Juan Eduardo Zúñiga una sensibilidad distinta que asumió casi en soledad (en los años del 40 al 70, los estudios de eslavística fueron muy exiguos en España, casi inexistentes, recuerdo que en la Biblioteca Nacional no se podían consultar los libros en alfabeto cirílico, como burda medida de prevención anticomunista; las relaciones con la

Unión Soviética y los países de la Europa del Este eran mínimas y llenas de sospechas) y además esas pasiones eslavas fueron su aprendizaje de escritor, y crearon un repositorio de ideas y formas, un repertorio de temas y estilos.

Un acontecimiento sin duda central en este recorrido de extrema originalidad en la España de posguerra, fue la amistad con el doctor Dimităr Dímov (1909-1966), que, en 1943, cuando trabajaba en la Facultad de Veterinaria de la Universidad de Sofía, se trasladó durante un año a Madrid (hasta la primavera de 1944) para realizar una especialización en histología del sistema nervioso en el Instituto Ramón y Cajal. Entonces solamente había publicado una novela, *El teniente Bentz* (1938), pero devino un escritor muy famoso gracias sobre todo a su novela *Tjutjun (Tabaco)*, (1951). Escribió otra ambientada en España durante la Guerra Civil, *Osădeni dushi (Almas condenadas)*, (1945). En el cuento "Las ilusiones: el Cerro de la Balas" de *La tierra será un paraíso* (1989) aparece Dímov como personaje. Es bastante autobiográfico y la voz narrante afirma ser un ex combatiente republicano depurado que trabaja en el mismo laboratorio de Dímov. Al investigador búlgaro describe un Madrid de miedo, estrecheces, incertidumbre, con sus zonas secretas de silencio inalcanzables para un extranjero, y una sociedad donde se está llevando a cabo "la persecución a toda idea de libertad y progreso, la destrucción sistemática de la fe en ideales renovadores". Dímov tiene dentro de sí la nostalgia de una ciudad: Sofía. Lo involucra en la búsqueda frustrada de un compatriota suyo, el médico Stoiánov, del batallón "Dimitrov" de las Brigadas Internacionales. Le da alentadoras ilusiones sobre la posibilidad de huir a Francia, pero al mismo tiempo le aclara que no puede marcharse y olvidar el país donde uno ha nacido, como tampoco se echa al olvido la mujer que ha despertado un intenso amor.

El primer tomo de las obras completas de Dimităr Dímov fue publicado por la editorial Bălgarski Pisatel de Sofía en marzo de 1974, antes de la muerte de Franco y antes de que se publicaran las obras mayores de Zúñiga. En las notas de Krăst'ó Kuyumdžiev, se cita un escrito de Todor Neykov, búlgaro afincado en España con el cual Zúñiga colaboró en varias traducciones. Dice que Dímov vivía en una pensión barata, conocía el español y le interesaba muchísimo la vida del país. Recibió una gran ayuda de Juan Eduardo Zúñiga, "muchacho pobre de unos 26 años, que se había quedado sin educación formal y se ocupaba de literatura. Entonces iba a menudo a la embajada búlgara y estudiaba el búlgaro (probablemente no quería relacionarse con ambientes franquistas y prefería los extranjeros)" (p. 516). El mismo Zúñiga escribió un artículo sobre Dímov en Madrid, publicado en 1969 en el n.22 de la revista *Narodna Kultura*, donde recuerda: "Fuimos amigos en uno de los momentos más convulsos y críticos de la historia de Europa. Íbamos con frecuencia a las librerías de viejo cerca de la Estación del Mediodía. Dímov leía novelistas como Baroja, Pérez Galdós o Blasco Ibáñez." Y en su libro sobre Sofía, Zúñiga obviamente menciona la casa en que Dímov terminó sus días, hoy museo, la placa del Ayuntamiento de Madrid en la Plaza de la Independencia donde vivió, el cargo de presidente de la Unión de Escritores Búlgaros, pero sobre todo el papel de España en su vida como recuerdo

entrañable y constante, como "tesoro íntimo" de Dímov. Que fue el mismo papel que para Zúñiga jugó el mundo ruso y búlgaro.

A Juan Eduardo Zúñiga le gustan las figuras de escritores suicidas. Tal vez porque encarnan la eterna lucha entre bien y mal. Antero de Quental, Mário de Sá-Carneiro, Peiu Yávorov... Y siempre le ha parecido que solo el amor perdido proporciona dignidad y nobleza al acto de quitarse la vida. Del simbolista Yávorov, en su libro *Sofía*, invita a visitar la casa-museo en la calle Rakovski, donde se suicidó una noche su hermosísima, culta, caprichosa y atormentada mujer Lora Karavelova, después de una escena de celos, y el poeta también se disparó con la misma pistola, quedando ciego hasta que meses después tomó veneno y se suicidó, a los 36 años.

Flores de plomo (1999) está dedicado a Mariano José de Larra, salvo el último texto, donde aparece Felipe Trigo. Nos dicen Ángeles Encinar y Luis Beltrán Almería que la segunda parte del libro, en un primer proyecto, estaba dedicada a historias sobre escritores suicidas, pero al final el autor alargó el drama de Larra y solamente dejó el cuento sobre Felipe Trigo. La identificación de Trigo con Larra se debe a la admiración y coincidencia de opiniones. Trigo tiene los artículos de Larra entre las manos y lo imagina en la calle con Dolores Armijo. Pero en la edición de 2015 lo cambió mucho.

Felipe Trigo, nacido en 1864, médico rural y militar, socialista, héroe en Filipinas y luego célebre autor de novelas galantes y a veces de denuncia social, sufría de una aguda neurastenia y percibió la Guerra Mundial como una auténtica catástrofe que destruía sus convicciones y esperanzas. En 1916 publicó *Sí sé por qué*, novela en primera persona, donde una vez más propone su proyecto quimérico de reforma sociocultural a través de la novela erótica, su nueva ética vitalista y liberadora: la mujer del futuro puede nacer de la conciliación de los extremos del burdel y el convento, del ángel y la prostituta, de la sensualidad y el misticismo; o sea de la fusión del amor carnal y el amor espiritual. Pero este entusiasmo renovado no le bastó y en septiembre se disparó en la sien, a los 52 años. Su espíritu desgarrado veía avecinarse la vejez, con el colapso de la energía y el fin de las experiencias que habían sido su fuente de inspiración. Sus fórmulas literarias estaban agotadas, se repetía sin renovarse. Le aterrorizaba la locura y que su familia tuviese que soportar su decadencia física y mental. Como hombre y escritor había entrado en un callejón sin salida.

La primera versión del cuento, "Últimas razones íntimas", es más al estilo de *El anillo de Pushkin*, con esa increíble habilidad de empatía y comprensión que tiene Zúñiga. Todos los posibles motivos de la soledad, angustia y desesperación de Trigo están presentes. La portadora de la premonición y la inquietud es una canción popular de la que no se entienden las palabras, cantada por una joven loca y harapienta, con el pelo rubio sucísimo, que despierta la atracción del escritor: imagina tocarla con violencia y se avergüenza de ese pensamiento brutal; la ve a través de la verja de hierro de su chalet y no hay comunicación; luego la encuentra al pie de una farola y se siente indiferente, sin deseo, y ella se ríe. Este personaje representa una premonición inescrutable, un espejo del fracaso y la impotencia que llevan al suicidio. El protagonista aquí es muy Trigo.

En cambio, en la segunda versión, titulada *1916. Canción lejana: las decepciones*, es mucho menos Trigo y mucho más un protagonista de Zúñiga. Se dibuja el perfil de un escritor comprometido a lo Larra, que se contrapone a la hipocresía moral y es atento al atraso social y a la actualidad política, que discute de la vida y los libros con su mujer y con su editor (mientras que en la primera versión no lo lograba ver). La loca ha desaparecido, solo queda su canción. La segunda versión es muy esencial y sugerente, el conjunto de decepciones está allí, pero como un tono de fondo en la rutina perturbada de Trigo, cuyo suicidio parece menos inevitable.

La canción es un elemento clave en la imagen de los gitanos en la obra de Zúñiga. Y los gitanos son un lazo entre el mundo eslavo y Madrid. Baste recordar el cuento "La canción de Misterios de las noches y los días", donde la muchacha que el narrador enamora canta "una de esas canciones de los gitanos en las que expresan mucho más de lo que nosotros creemos oír [...] una canción fogosa, exaltada, que con toda la fuerza de la garganta tenía inflexiones lentas y nostálgicas que despertaban una emoción inexplicable". Y el cazador nunca llega a entender lo que dicen las letras. Acude a la cita con la muchacha y solo llega, traída por el viento como un hechizo, la canción: "era la llamada de un amor que hablaba, aunque incomprendible, del ardor y el arrebato del deseo al que puede acompañar una honda tristeza". Y al amanecer encuentra el cadáver de la amada, ya sin encanto ni seducción. Las gitanas como símbolo de fiereza y libertad, fuera de toda sujeción, vuelven en muchos textos de Zúñiga, como "La bruja y La gitana" del mismo libro, o "El molino de Santa Bárbara" en *Brillan monedas oxidadas*, donde un noble, Guzmán, lo deja todo para unirse a la tribu de Senfira, una bailarina gitana. Pero la libre ley del amor lleva Senfira hacia otro y Guzmán mata a los dos y queda para siempre maldecido. Sin embargo, aquí quiero recordar la esbelta gitana del ya mencionado cuento "Las ilusiones: el Cerro de la Balas". Su relación con la voz narrante empieza con un intercambio de miradas en una taberna. Ella es pobremente vestida, descuidada y sucia, pero sus ojos y su boca son seductores, tan atractivos que el joven tiene que contarle ese encuentro al doctor Dímov, y el búlgaro asiente como quien ha vivido experiencias parecidas. La segunda vez que la ve, compara su talante altivo a una España sometida, pero con reservas de dignidad. Y cuando vuelve a la taberna y la busca como una tabla de salvación, ilusionado con la posibilidad de un amor, arisco y desvalido, pero de indecible encanto, descubre que los gitanos se han ido para siempre. Vagas siluetas de ciudades y mujeres andan por la obra de Juan Eduardo Zúñiga, tan necesarias, aunque a menudo solamente leídas o soñadas.

OBRAS CITADAS

- Beltrán Almería, Luis (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Bellcaire d'Empordà, Vitel-la.
- Dimov, Dimităr (1974): *Săčinenija*. Sofía, Bălgarski Pisatel.
- (2008): *Escritos sobre España*. Granada, Athos-Pérgamos.

- Trigo, Felipe (1916): *Sí sé por qué*. Madrid, Renacimiento.
- Yávorov, Peiu (1983): *Viento de medianoche*. Madrid, Ayuso.
- Zúñiga, Juan Eduardo (1977): *Los imposibles afectos de Iván Turguénev*. Madrid, Editora Nacional.
- (1983): *El anillo de Pushkin. Lectura romántica de escritores y paisajes rusos*. Barcelona, Bruguera.
- (1989): *La tierra será un paraíso*. Madrid, Alfaguara.
- (1990): *Sofía*. Barcelona, Destino.
- (1992): *Misterios de las noches y los días*. Madrid, Alfaguara.
- (1996): *Las inciertas pasiones de Iván Turguénev*. Madrid, Alfaguara.
- (1999): *Flores de plomo*. Madrid, Alfaguara.
- (2010): *Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2010): *Brillan monedas oxidadas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2015): *Flores de plomo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

MISCELÁNEA



PALABRA, SILENCIO Y CREACIÓN EN *VA VERDAD* DE ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

SIGN, SILENCE AND CREATION IN
ANTONIO MÉNDEZ RUBIO'S POEM BOOK *VA VERDAD*

EDMON GIRBAL GONZÁLEZ
Universidad Pompeu Fabra
edmon.girbal@upf.edu

RESUMEN: En qué consisten las llamadas poéticas del silencio y de qué modo están presentes en *Va Verdad*, uno de los últimos poemarios de Antonio Méndez Rubio, es el doble propósito de este artículo. La metodología que lo orienta es inductiva: hallar en los poemas esas marcas o señas que permitan sostener la pertinencia del poemario a tales poéticas y, desde el texto, contribuir a la no siempre diáfana delimitación de las mismas. Iluminar, pues, el poemario de Méndez Rubio desde la perspectiva de las poéticas del silencio para aproximarse, a su vez y a través de *Va Verdad*, a la definición de tales poéticas.

PALABRAS CLAVE: Poesía española contemporánea, pensamiento contemporáneo, poéticas del silencio, Antonio Méndez Rubio, *Va verdad*

ABSTRACT: Both the exact meaning of the poetics of silence and how they appear in *Va Verdad* –one of Antonio Méndez Rubio's last book of poems– are the dual purpose of this article. The methodology that leads this work is inductive: to find in these poems the marks that make it possible to sustain their belonging to such poetics and, from the very text, contribute to their not always apparent definition. In other words, shed light on Mendez Rubio's poems from the perspective of the poetics of silence to identify, in turn and through *Va verdad*, what such poetics are.

KEYWORDS: Contemporary Spanish Poetry, Contemporary Thinking, Poetics of Silence, Antonio Méndez Rubio, *Va verdad*



INTRODUCCIÓN

¿Cómo se traslada el silencio al lenguaje? ¿Puede hacerse un silencio *en* el lenguaje? Por lo pronto, diríase que el silencio –el mundo que rehúye la palabra, la palabra que no alcanza– no puede parafrasearse. O sí se puede, pero equívocamente, rebasando los márgenes significativos del signo, internándose en el sabotaje lexicológico y haciendo hablar al lenguaje más de la cuenta, más allá de la gramática y su jurisdicción. Violentar la palabra es el único modo de poner en palabra conceptos que, por otro lado, no consienten en ser encerrados en un solo significado. El *vacío*, la *nada* o el *silencio* son conceptos-límite, obligan a pensar lo impensable. Se repite aquí la pregunta esencial que se hace José Manuel Cuesta Abad en su estudio sobre Valente (2017: 41): ¿qué queda cuando se vacía algo? Tales nociones –el vacío, el silencio, la nada– limitan con su propia imposibilidad y en esta leve frontera encuentran su fisura ontológica: la paradoja de un concepto que recoge en su seno la ausencia, la del mundo y la suya propia.

Aunque lo intente, el hombre no puede lidiar con el vacío abisal al que aluden estos términos. Freud decía que es imposible pensar nuestra propia muerte puesto que no podemos dejar de imaginarla como observadores. En la visión de nuestro entierro, por ejemplo, nos proyectamos desdoblados, somos a la vez el enterrado y el observador. En otras palabras: vaciar algo es a la vez dar lugar a algo que queda, una huella, un rastro, un remanente que es signo equívoco de su causa: el vaciado. De qué modo Méndez Rubio hace hablar a este silencio, y cómo este puede constituir la base de una poética, es el doble objetivo del presente trabajo.

1. SILENCIO, LENGUAJE Y PÉRDIDA

La unión entre un significante y un significado forma el signo. A través de él podemos comunicarnos y referir un contexto, ya sea verbal o susceptible de ser verbalizado. Secuencias como “A la izquierda un matorral verde y lila y una cepa de planta con follaje blancuzco” (VI, 16)¹ registran la confianza habitual, casi acrítica, que dispensamos al lenguaje. Al pan, *pan*, y al vino, *vino*. En ocasiones, sin embargo, el decir y el haber entran en pugna. ¿Cómo es posible decir lo que no es, lo que *tiene lugar*? Esto es, ¿que la vida de algo acabe, y no empiece, en la dicción, en el lenguaje? Hay un grado mínimo de existencia que se inicia y agota en el propio signo, que permanece “sin encontrar un lugar/ fuera de las palabras” (I, 11). La paradoja puede codificarse en la siguiente pregunta: ¿qué realidad subsiste en una palabra cuyo significado es, justamente, “la ausencia de referente” y cuya designación, es, por ello y en rigor, imposible? Esta es la parca sustancialidad que refieren ciertos versos de Méndez Rubio, su invocación constante al silencio, su intento vano de conjurar la nada cuando exclama “¡basta ya de promesas/ que nieguen ese abismo!” (XXXV, 45), como si el abismo

¹ El primer número, romano, corresponde al número del poema dentro de *Va Verdad*; el segundo, a la página del poemario.

podiese hacerse en un nombre: *abismo*, y quedara así satisfecho su significado y justamente aludido su referente. La problemática es aquí –*abismo*– irresoluble, puesto que no puede identificarse si el silencio que intenta parafrasear Méndez Rubio nace en la debilidad designativa de la palabra o en la naturaleza rigurosamente ágrafa del mundo que intenta referirse. En ambos casos el silencio que practica Méndez Rubio es voluntariamente lingüístico, algo que calla *dentro* del lenguaje, el silencio de las palabras, pero también de un mundo que no alcanza a ser nombrado. Un silencio que inaugura, por tanto, el límite del lenguaje, aquello que no puede eludirse pero que subsiste en cierto margen de lo real y que obliga a posicionarse ante él: acogerse al silencio wittgensteiniano que milita fuera de la palabra y acepta sus limitaciones o probar suerte en la perversión del lenguaje y reencontrar, bajo el motín semántico de la analogía o la metáfora, el modo de seguir hablando. Así, se lee en el poema LVII “un silencio sin/ nada más que silencio y/ sin mención sí/ sigue”. Prosigue algo que calla o que es callado por una palabra impotente que no puede *mencionar*. Un silencio, sin embargo, preñado de realidad, de *intención* de realidad. Uno, en definitiva, doblemente alusivo. Por un lado, la alusión a ese mundo que escapa a toda fijación lingüística –¿qué realidad designa el *vacío*?–, pero también al límite del lenguaje, a aquello que señala justamente cuando no puede seguir hablando.

Estos intersticios de lo real encuentran su espacio teórico en dos rasgos, o indefensiones, del lenguaje: su condición de simulacro de lo real y su negatividad. Una vez, siendo niños, accedemos al lenguaje, accedemos ya irreparablemente a una realidad mediada por él. Vivimos en un mundo dicho, en una realidad eludida, silenciada o conversada, postulada por lo que dicen y callan las palabras. Bien mirado, este mundo se presta a ser referido con indiferencia, condesciende solo perezosamente al habla o a la escritura. ¿Qué es el cielo, el tiempo o el poema? ¿Qué los pájaros y los árboles, y cómo nombrarlos? (V, 15). Sean lo que sean, no son su escritura. Dice Méndez Rubio que “las palabras no significan/ otra cosa porque decimos/ *adiós*. En ese momento/ su misma/ indefensión las custodia/ como si estuvieran en el mundo/ real.” (XL, 50). Los árboles evocados en el quinto poema del poemario solo simulan esos otros, que plantamos en ciudades o crecen fuera de ellas. A través de las palabras, constantemente, evocamos realidades que están ausentes, que ya no existen o que son imposibles. De este modo, el lenguaje traslada, representa y *simula* una realidad *in absentia*. En este sentido se habla de simulacro de lo real y de negatividad del lenguaje. Ahora bien, con este proyectamos una ficción (un simulacro) que tiene, sin embargo, instinto de verdad. Volviendo al quinto poema, esos árboles que “también pierden secretos/ dentro de un diccionario” (V, 15) son, inmediatamente, signos, pero median a su vez una parcela de la realidad que designamos con el nombre de árbol. Así, la palabra es el signo –el resto, la huella– de una pérdida, pone en marcha el intento de recuperación de un mundo en acusativo, cuya realidad es siempre exterior al sujeto que usa el lenguaje y exterior al lenguaje mismo como salobre de lo real. Árbol (o *cielo*, o *poema*) no es la planta de tallo leñoso: es su remanente, la huella de su pérdida, en la medida en que el lenguaje no es el mundo, sino su relato. En otras palabras: *referir* es, también, *diferir*.

De este modo, Méndez Rubio ofrece el lenguaje como espacio de la pérdida o, lo que es lo mismo, de recepción de un mundo en fantasma. “Una voz –dicen unos versos suyos-/ exclamaba creyendo/ que estaba viendo mundo: ‘¡Nieve! ¡Nieve!’” (XXXIII, 43), el mismo mundo que, inmediatamente, queda desmentido: “Unos pasos/ se cruzaban sabiendo/ que no era nieve lo que se hundía” (ídem). Lo que queda tras esta desposesión del referente es una palabra hueca, un rastro de lo que pudo haber sido y que subsiste como señal de la pérdida. Ahora bien, como apunta Alan Pauls en su libro *El factor Borges*, “perder no es una fatalidad sino una construcción, un artefacto, una ‘obra’: algo que requiere tanto cuidado o dedicación como un verso o una argumentación literaria” (2004: 17). *Perder* no es lo mismo que *no tener*, la pérdida es la presencia de una ausencia, la posesión paradójica de un fungible: el recuerdo, la nostalgia, la marca que deja el duelo, incluso la huella que deja el olvido (dicen unos versos de Ferrater: “He sentit el so focs/ d’una cosa que em cau/ dins algun pou. Quan suri,/ he de saber conèixer/ que ve d’aquest moment?” (2010: 59), pérdida que se pierde a sí misma). En palabras de Méndez Rubio, “siguiendo/ una huella descendida/ hasta no saber su origen” (XXVI, 36). Vista así, la pérdida no es el final, sino el punto de partida de la creación poética, la concatenación de “palabras/ a la búsqueda de cualquier cosa/ menos de sí mismas”, palabras que, dice el poema “A lo mejor se están quedando solas”. La voz enunciativa –imprecisa, amputada- habla, sin embargo, desde una ausencia que no exige duelo puesto que es el único lugar en el que la coloca el lenguaje. Posición modesta que obliga a aceptar, como dice Foucault, el hueco entre las palabras y las cosas, y que registra una fraternal desconfianza de la lengua, valiosísima y falaz compañera de viaje. Valente dejó apuntado que “las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos” (2011: 229) y que tal condición negativa del lenguaje constituía al poema. Mallarmé –apunta Cuesta Abad (2017: 41)–, intuyó algo parecido en esa tan suya vocación de “creuser le verse”, un vaciado del verso que, de nuevo en las acertadas palabras de Cuesta Abad, deja memoria de sí en forma de resto (2017: 44, 70, 71). Méndez Rubio, por su lado, suscribe en su ensayo “Poesía y silencio” (2004:175) “la resonancia muda de algunas formas inquietantes de escritura poética”. Los tres poetas entienden que, en ciertos casos, *aludir* y *elidir* son la misma acción, y que al elidir nombrando se alude, justamente, a ese hueco inefable entre la palabra y la cosa. Hay, por ende, cierta estética de lo frágil, de lo casi no existente, en las poéticas del silencio, que solo accede al registro desde la indirección y el tacto, desde los márgenes de todo logocentrismo. La poética del silencio postula, pues, una u-topía, lo que no puede tener lugar ni en el mundo ni en el lenguaje y que ocupa extrañamente el hueco (el no-lugar entre dos lugares) foucaultiano.

El silencio de tales poéticas colinda, significativamente, con la suspensión de la palabra que promueve la teología negativa. Dicen unos versos del autor: “... despacio/ por fin vacía, la voz/ esa sin querer escribe/ más sobre lo que se escuchara./ Tacha hablando/ todos esos nuevos nombres” (XXI, 31). La teología negativa considera que toda atribución es inadecuada –por insuficiente– a la esencia de Dios y que por esto mismo el único modo de afirmarlo es predicándolo negativamente, diciendo lo que no es. De un modo análogo, la

voz del poema habla desde su propio vacío para negar los "nuevos nombres" y en esta negación, "escribe más". Mediante la atribución negativa el hombre se aproxima a Dios de un modo oblicuo, dejando atrás todo lo que no puede ser y restringiendo así, silenciosamente, aquello que sí puede, aunque no pueda ser nombrado. Por ello, cada vez que se dice que Dios no es X se empieza a hablar de Dios, a eludirlo elidiendo². Del mismo modo, ciertos márgenes de lo real solo pueden eludirse en su negación, *tachar hablando*. Ambos casos, nótese, son *actos de habla*, acciones que se realizan dentro del lenguaje, aunque sea para dar cuenta de algo que no puede hospedarse en él. La obstinación en esta paradoja es uno de los rasgos más característicos de las poéticas del silencio. "Una humildad –se lee en el poema LV–/ de aquí, de no, aunque/ sea de palabra". Estos versos recogen el ademán de dichas poéticas, un titubeo que no alcanza a decir, que no puede evitar la autoenmienda ("de aquí, de no") pero que a pesar de su afasia no renuncia a la palabra. Dicho de otro modo: no aceptar el código del lenguaje (o sea, su legislación: lo que puede decirse y lo que no) implica situarse irremisiblemente en un silencio acrílico ("crítica", del griego *krínein*, "discernir, delimitar"), que no difiere ni distingue, que nada predica porque nada arriesga, aunque sea el rigor y la exactitud. Ahora bien, aceptar el lenguaje no implica suscribir con el mismo entusiasmo la ontología que suele imponernos. Bien al contrario, la escritura del silencio exige una actitud singular que oscila entre el desembarazarse y el deponer, si no ya el desaprender, el uso referencial del lenguaje, rotundo y casi normativo. *Va verdad* propone, así, un camino de vuelta o salida del uso más común de la palabra, desandar aquello que se aprehendió en la infancia, la unión feliz entre mundo y lenguaje. A esta deseducación responde la particular retórica del libro: la reticencia, la elipsis, el anacoluto indócil ("Para quien amanece no es ninguna verdad"), el uso deliberadamente no normativo de los signos de puntuación (puntos que acaban la frase al margen de la sintaxis, dos puntos que no introducen nada) o los constantes encabalgamientos. Una retórica que, lejos de dar con esa *escritura segunda* que Barthes consignaba a la *literariedad*, persigue un retroceso o desalojo (acaso una pre-escritura), aligerar el lenguaje para poder decir la pura alteridad que es, para el lenguaje, el *silencio*. Una caligrafía del silencio o un lenguaje-otro:

Aquí hay un bosque
del que se nos ve volver
juntos. Ya no estamos tan solos
aunque no venga nadie.

Soy yo quien dice
gracias. Quien
te lo está pidiendo: ven.

Habla aquí.

² Derrida, en su ensayo *Cómo no hablar y otros textos*, desarrolla minuciosamente esta cuestión. Véase Derrida (1997: 13-30).

Dicho esto, es inevitable preguntarse qué es aquel poema que sin renunciar a la palabra intenta atisbar qué yace más allá de ella: ¿qué ocurre en aquel texto cuyo gesto fundacional radica, justamente, en la renuncia del texto como predicación? Una posible respuesta, sin duda no la única, se encuentra en la rica y personal interpretación que Cuesta Abad (2017: 57-62) hace del ensayo de Paul de Man *Anthropomorphism and Trope in the Lyric*, particularmente de la resignificación de la prosopopeya que este propone. De acuerdo con la retórica clásica, la prosopopeya (que procede del griego *prósopon*, "rostro", "figura", "presencia") es el tropo que sirve para dar voz a los muertos o ausentes, para devolver provisionalmente un rostro (una presencia) a un ente, ya sea divino o humano, que ha muerto o cuyo alcance es imposible. Patroclo vuelto precariamente a la vida, para poder reunirse por última vez con Aquiles, es un ejemplo común del uso habitual de la figura. Todavía en su acepción clásica, la prosopopeya pone en marcha la presencia de una ausencia, el resto equívoco de una pérdida. Como parece que sugiere Homero, la prosopopeya es la puesta en escena de la *psiqué* no como alma sino como *éidolon*,³ como imagen o representación, figura y apariencia del ser humano tras la muerte. Partiendo de este sentido, Paul de Man extiende el alcance semántico de la figura, que deja su condición tropológica para ser uno de los rasgos constitutivos de la lírica: la prosopopeya es la metafigura que define la poesía como "voz representada", es decir, como resto gráfico que *pone en escena* una voz amputada. El yo lírico es entonces el *éidolon* –que es necesariamente un fragmento–, la prosopopeya que se expresa como fenómeno o apariencia de una verdad inaccesible, vedada al texto. *Silenciada*. El poema se manifiesta por tanto como la representación de una voz que discurre debajo o más allá del propio cuerpo poético y que permite asumir una voz simulada en lo que tiene de simulacro. O, mejor dicho, de suplantación. Tomando, por ejemplo, el poema XII, ¿Quién habla en él? La narratología se vería obligada a declarar un vacío enunciativo. En catorce de los quince versos que componen el poema no hay ni siquiera un rastro de la enunciación, una instancia que formalice lingüísticamente quién habla y desde dónde. No hay ni narrador ni narratorio, ni autor implícito ni destinatario. El lector, como sujeto históricamente determinado, no detecta ningún hueco lingüístico en el que *encontrarse*. ¿Qué queda, entonces? Una voz que rehúye todo parámetro sectorial, que solo cuenta consigo misma y con su continuidad en el tiempo de la lectura. Esta voz, en sí misma sin atributos, es, sin embargo, atributo de un vacío deliberado por parte del autor: el vacío del yo lírico. En el poema no hay yo lírico hasta que, en el más puro gesto del sabotaje, el último verso lo recupera: "¿Nos vamos a bailar?". Este último verso constituye la aparición-desaparición de esa verdad vedada al texto de la que hablan Paul de Man y Cuesta Abad y que *representa* la lírica. El gesto de la proso-

³ Jiménez (2002: 69) señala que solo forzosamente el término *psiqué* puede verterse al español como "alma" y que es más justo, en cambio, hacerlo como "imagen" (*éidolon*), "representación" o "apariciencia". Él mismo advierte que en el canto XXIII de la *Iliada* Aquiles no puede abrazar a su amante Patroclo, que se le desvanece "cual si fuese humo", y que por esto mismo la *psiqué* debe considerarse, fundamentalmente, como una aparición o una representación fantasmal, y no, en el valor ontológico que le es propio, como el "alma".

popeya (de esta voz *representada*) es, así, doble: de mostración, pero también de ocultación en tanto que "representación de una voz" inevitablemente simulada, voz ausente que toma forma pronominal y que se muestra, para volver a desaparecer otra vez en el silencio que abre el fin del poema.

Ahora bien, la noción de prosopopeya que de Man extiende a la lírica puede aplicarse, también, al lenguaje en general. Al fin y al cabo, el lenguaje también entona el gesto metonímico –de prosopopeya, de *psiqué*– cuando, para eludir a la realidad extralingüística, recoge solo sus rasgos distintivos. Bien mirado, el signo lingüístico es la figuración, la puesta en palabra, de una parte de lo real. ¿Acaso el significado de la palabra *cielo* –"Cielo: no hay mucho y nos avisa con rabia" (V, 15)– retiene los astros que lo constituyen, sus varias constelaciones, el porqué de su color, qué gases lo conforman y cuán densos son, etc.? No. El significado de *cielo* solo recoge aquello lingüísticamente relevante, sus rasgos distintivos, llamados propiamente rasgos semánticos. Méndez Rubio lo subraya con claridad: "Árboles:/ también pierden secretos/ dentro de un diccionario" (V, 15). La palabra árbol es solo una amputación, pobre y necesaria, de esa realidad que vive más allá de su palabra y a la cual alude. Los secretos perdidos en el diccionario es toda aquella parte que el nombre no recoge. En este sentido Barthes habla de la *exposición* y el *engaño* del significado (2009a: 362). El significado de la palabra árbol está sin duda *expuesto* en sus rasgos semánticos, que son todos aquellos que la individualizan de las otras sustancias, una inducción de sus rasgos distintivos. Pero también es un significado engañoso o farsante por incompleto, pues el sentido de la palabra árbol –de la palabra *cielo*, de cualquier otra– deja atrás mucha realidad de su referente. Así, la prosopopeya también permite explicar el lenguaje en la medida en que el signo lingüístico es la figuración, la puesta en palabra, de una parte selecta de su *designata*. El signo, como el poema, funciona como lenguaje-reminiscente, el mundo está presente en él solo parcial y por ello equívocamente, como el amante Patroclo, que al ser abrazado por Aquiles, se desvanece.

2. SILENCIO, MEMORIA Y DESEO

El silencio cohabita también, como resultado o como condición de posibilidad, con la memoria y el deseo, respectivamente. Daniel Innerarity recomienda entrenar el olvido para poder tener memoria en este siglo XXI, cuya gran producción de información dificulta, paradójicamente, el acceso y almacenaje de conocimiento (2014: 33). Innerarity, como Méndez Rubio, sugiere un ejercicio del vacío para poder registrar el mundo: ".../ me tienes que olvidar para yo darte/ más de lo que puedo/ decir" (XV, 25). Por su lado, Borges concluye en su ensayo *Historia de la eternidad* (1996: 364) que "los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente". Serán la *idea* de poniente. La memoria se construye sobre sus propios silencios, registrando no la plenitud de una vida, sino sus restos, que se inscriben en ella como remanente precario al que llamamos *recuerdo*. En el poema X, la (no) voz lírica se pregunta: "lo que no hayas oído/ nos antecede en qué tiempo o qué/ signo a modo de huella". De acuerdo con el Platón aristotélico, todo conocimiento es solo recuerdo, para el

Salomón bíblico, toda novedad es solo olvido (la *anemnesis* platónica frente al monismo ontológico bíblico, según el cual todo lo creado es fruto de dios y si algo se celebra como nuevo es solo porqué se olvida su origen divino). En los versos anteriores, lo que no se ha oído es lo que se ha olvidado y permanece a modo de huella en el tiempo sin fechas de la memoria. A lo largo del poemario, Méndez Rubio va dibujando una temporalidad equívoca: existente (“¿Por qué no escribir/ ahora que aún escuchamos/ de lejos más gorriones?”), pero ajena al devenir ordinario del tiempo (“.../ pájaros/ que todavía, que siempre/ y todavía nosotros/ no esperamos”). La memoria a largo plazo acaba por ser, así, la “memoria del resto o memoria-hueco” (Cuesta Abad 2017: 44), sinécdoque o prosopopeya de una experiencia que subsiste, cercenada, solo en uno de sus fragmentos. El poema XXVIII empieza así: “Ninguna herencia. Ningún espejismo./ Ninguna divisa tampoco/ para oír esa derribada/ voz en un lado/ de la cabeza”. Por su lado, el XXXIV acaba con “un diario de alguien/ que ha desaparecido”. Ambos poemas, el principio de uno y el final de otro, señalan lo mismo: el resto del recuerdo y el recuerdo del resto, ninguna herencia del pasado que permita entender la voz del presente, ninguna letra del diario –del presente– que permita recuperar su autor perdido. Metonimia y prosopopeya, parte de un todo olvidado y presencia de una ausencia. En consecuencia, el lenguaje, primero, el poema, en la propuesta de Paul de Man y, ahora, la memoria, se dan cita en un mismo proceso: la metonimia, la sustitución de un todo-olvidado por su parte, que subsiste como huella; una sustitución “por olvido”. De nuevo, la pérdida es el único espacio desde el que puede encontrarse algo.

Esta inseparabilidad entre pérdida y encuentro supone la imposibilidad de que el poema –en tanto que *voz representada* o memoria del resto– coincida totalmente con la vivencia aludida por su escritura. ¿Por qué? Por dos motivos. El primero, esperable: porque la escritura es una experiencia distinta a la vivencia; es, en todo caso, su *expresión*. A pesar del noble intento de Wordsworth, sus *Lyrical Ballads* no son un “espontáneo desbordamiento de poderosos sentimientos”, sino su relato, su escritura. Son, en definitiva, su reflejo lingüístico, y como tales quedan muy lejos de la felicidad que brota o se desborda de cierto ademán, sonrisa o mirada. Cabe recordar esos árboles, volviendo ahora a Méndez Rubio, cuyos secretos no recoge el diccionario –no recoge, pues, la entrada árbol–, o ese recordatorio, olvidado por obvio, de que las palabras no son la realidad, a pesar de que a veces parezca que estén “en el mundo real” (XL, 50). Entre nosotros y lo real se interpone, como salvación y condena, el lenguaje. En segundo lugar, poema y escritura no pueden coincidir totalmente debido el proceder metonímico de la memoria, que consolida recuerdos por fusión e inferencia, por pérdida que aligera y afianza. Así pues, ¿qué es un poema para las poéticas del silencio? La escritura del resto y la escritura del silencio.

Si el silencio o el vacío es el resultado inevitable de la memoria, es también la condición de posibilidad para el deseo. Es más, el vacío constituye a la vez el hueco en el que este se significa y el espacio que deja una vez ha sido satisfecho. El propio Méndez Rubio afirma, en un ensayo sobre Valente (2010: 45), que “en el vacío busca espacio el deseo”. Para el deseo, el vacío no es solo

su condición de posibilidad, es, ante todo, su no-lugar fundacional. Se lee, en el poema XVII: "Quisiera estar más dentro de tu olvido,/ más lejos que nunca/ de mí." El modo que se utiliza para expresar el deseo –*quisiera...*– es el subjuntivo, llamado significativamente el *modo de la irrealidad o del deseo*. Se expresa la volición desde la certidumbre de su imposibilidad y el objeto del deseo no es otro que el vacío en el que se realiza; en este caso, el olvido. En el poemario, el deseo no se expresa en su vertiente erótica –que, dicho sea de paso, también es metonímico y se basa, por decirlo con Barthes, en la intermitencia, en la piel que centella entre dos piezas y que se oculta-desoculta (2009b: 19)–, sino más bien en la nostalgia, el deseo proyectado sobre lo vivido. Tampoco se expresa, explícitamente, hacia *otro* que pueda o no ser uno mismo. En los poemas, la nostalgia está enrarecida, suspendida en su propio vacío, un pulso sin forma que se gesta en las inmediaciones del significado, en el territorio brumoso de lo inconcluso. Dicen unos versos del poemario: "Tal vez. *Espera*. [...] Hay/ nieve de sobra para estar a solas, juntos,/ otra vez. [...] Esa alianza, que dimos por perdida, suena sorprendentemente/ perfecta al acogerlo. ¿Lo entendemos?" (XXXI, 41). La nostalgia se confunde, en el impreciso tiempo sin fechas del poema, con un futuro que parece ligeramente emancipador. El poema, sin embargo, no se acoge del todo a la oportunidad que suele yacer en todo futuro, puesto que la *espera*, en cursiva, atenúa su alcance. Trasluce la súplica inherente a toda espera. Dicen los últimos versos del poema: "Quédate un momento cerca/ por si es posible. Daría todo por/ oírte oírías". El uso del condicional –*daría*– confirma el vacío que media entre el deseo y su consecución, la imposibilidad, *otra vez*, de estar juntos.

3. SILENCIO Y VERDAD

En el *Zohar* (I, 39) se lee que "todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino el reflejo de aquello invisible." Heidegger, en su obra *Introducción a la metafísica*, opone la verdad del positivismo lógico –la adecuación de una proposición a una sustancia– a la verdad tal y como la entendían, a grandes rasgos, los presocráticos (verdad vs. *Aletheia*). Ellos fueron, ciertamente, los que introdujeron la distinción entre el fenómeno (en griego "lo que aparece", "apariciencia") y el noúmeno ("lo que es pensado", lo inteligible), pero a diferencia de Platón y de buena parte de la tradición posterior, no los presentaron como términos opuestos y excluyentes, sino como distintas manifestaciones de lo *mismo* o, en todo caso, como realidades interdependientes. Así, Heidegger, en la misma línea que el *Zohar*, define el fenómeno como aquello que se hace patente a sí mismo, frente al noúmeno, cuyo todo permanece oculto. La relación, por tanto, entre fenómeno y noúmeno no se explica de acuerdo a la oposición apariencia-verdad, sino con el binomio desocultación-ocultación, presencia-ausencia de una mismidad que no se da totalmente a la luz. "Ya nada de/ todo lo que se diga/ -dicen unos versos de Méndez Rubio- va a salir a la luz, o/ a una advertencia de luz" (VIII, 18). En efecto, la verdad que asoma en los versos del poeta es transitiva y oscilante, se mueve por los espacios equívocos de la luz y la sombra, encerrándose en ocasiones en estos

intersticios emergentes, ahí donde la luz puede hacerse solo en la medida en que algo oculto pueda ser descubierto. La verdad que va tomando forma, nunca definitivamente, a lo largo del poemario es afín a la verdad de corte fenomenológico de Ortega, Heidegger o Zambrano. Estos encontraron en la metáfora del claro del bosque una vía acertada para acceder a ella. La metáfora en Ortega expresa la función de lo que se manifiesta para dar cuenta de lo que no se manifiesta: “se irá el bosque descomponiendo, desgranando, en una serie de trozos visibles. Pero nunca lo hallaré allí donde me encuentre. El bosque huye de los ojos”.⁴ Dice Méndez Rubio: “... hay también/ debajo de ese puente en silencio/ actos que hablan por sí solos”, actos que “la luz los tizna” (XII, 22). Más allá de lo que el intelecto puede iluminar –puede, como los puentes, *conectar*– persisten, ocultos en su propio silencio, “actos que hablan por sí solos”, que no se hacen completamente visibles pero que se advierten, que se muestran oblicuamente, tiznados por una razón no del todo magnánima.

Para Heidegger, la metáfora del bosque expresa la *Aletheia*, la verdad como revelación de una ocultación. El claro del bosque es el lugar donde acontece la verdad, pero esta verdad es también, a la par, una no-verdad, en la medida en que apunta hacia aquello que se esconde, una sombra –por ejemplo– “huérfana de sí misma/ [...] que aparece ocultándose” (LV, 65). En el poemario se dibuja repetidamente una tensión entre lo que está dentro y lo que está fuera, lo que puede o no encerrarse, comprenderse: “Sí que se comprende/ que el silencio nos confunda: no/ nos salve. Unos signos más claros/ que nunca/ hacen el mismo ruido/ que aire en el exterior del cielo” (XI, 21). La claridad de los signos del mundo (los fenómenos) media algo que está fuera, más allá de los propios signos, y que no acaba de comprenderse. El fenómeno es al signo –a la palabra– lo que el nómeno es al referente: el lenguaje solo recoge un fragmento, la parte de un todo oculto, del mismo modo que el fenómeno es la presencia de algo que persiste en no mostrarse del todo. Méndez Rubio nos recuerda que el único espacio enteramente nuestro es el lenguaje. La *Aletheia* ejerce, pues, la función de apuntar hacia el encubrimiento congénito a todo acto de pensamiento. Pensar es siempre, irreparablemente, ignorar algo que queda oculto, iluminar solo una “serie de trozos visibles” que limitan con todo el bosque, nunca accesible enteramente, de una sola vez, en *uno intelligendi actu*. No en vano Méndez Rubio aplica el verbo *tiznar* (ennegrecer, enturbiar) a la luz que capta el mundo (XII, 22): entender implica simultáneamente desentender, enturbiar el objeto que se quiere comprender con la inevitable carga de supuestos culturales, sesgos cognitivos y, en suma, limitaciones del propio yo epistémico.

Para que el encuentro con el claro se produzca –dice Zambrano– es necesaria una actitud de disponibilidad atenta, actitud de acogimiento solo posible a través de la suspensión de la pregunta. Zambrano sugiere, como proponía también Innerarity, el vacío como práctica previa a la pregunta, cuya formulación es ya una revelación y una ocultación, una dirección que desatiende otras, infinitas. Buscar la verdad es, según la pensadora, una tarea inútil, puesto que es

⁴ Ortega y Gasset (1970: 42), tomado de Neves (2012).

ella la que viene a nuestro encuentro, como el amor o la muerte. La verdad no es, pues, una idea que permanece inmóvil, sino algo que sobreviene. El título del poemario es, en este sentido, muy transparente: *Va verdad*. El propio Méndez Rubio recoge en el poemario dos fragmentos de la pensadora. El primero, significativamente, abre el poemario (10). El segundo encabeza el poema XLI (51). Ambos fragmentos se dan cita en un mismo rasgo: la transitividad de la verdad. ¿Cómo puede accederse a esta verdad *móvil*? Permaneciendo en las condiciones ideales de acceso a ella, “en la penumbra tocada de alegría”.⁵ De acuerdo con Zambrano, la palabra poética respeta los lugares sombríos del claro y en su devenir obliga al silencio y al sosiego, a la pasividad que exige el develamiento de la verdad. Dice Méndez Rubio: “Se puede/ vivir sin comprender nada./ Se debe/ vivir sin comprender nada”. Solo el “que se da palpitante, inerte ante”⁶ la verdad puede encontrarla: en la ignorancia atenta hay ya cierta verdad.

Volviendo al filósofo alemán, el claro en sí mismo, el estado de apertura del bosque, es anterior a su luminosidad. Es decir, la luz –la verdad– surge después de la apertura primordial, en tanto que el claro no es la verdad sino su posibilidad, es *su* espacio (la “tierra,/ que nadie pisa ante nosotros;”, VII, 17), análogo al vacío en el que se suspende toda pregunta sobre la verdad. Así, el claro consiente el juego de lo luminoso con lo oscuro; solo se accede a la *Aletheia* a través del medio abierto que el claro proporciona, y solo se accede a la luz aceptando la validez ontológica de lo que permanece oculto. Se lee en el último poema del libro:

A oscuras
sin alguna verdad,
sin alguna obediencia
que defender como no
fuera de aire queriendo
ser aliento. Sin ningún
nombre para darnos: va
a durar, a empezar a ocurrir.

En el poema se dibuja un espacio afín al claro del bosque, espacio ovular en el que puede gestarse alguna verdad pero que sigue, sin embargo, *virgen* de toda verdad. En el poema esta verdad permanece todavía oculta, guarda solo su don de posibilidad, del mismo modo en el que la castidad no niega, a pesar de ella misma, la posibilidad de la gestación. Esta condición auroral de la verdad Heidegger la llama *lichtung* o “apertura primordial”, *lichtung* que también reclamaba Valente para el lenguaje poético: “La palabra poética ha de ser ante todo percibida no en la mediación del sentido, sino en la inmediatez de su repentina aparición. Poema querría decir así lugar de la fulgurante aparición de la palabra.” (1992: 9). Lugar, o espacio, de algo que “va [...] a empezar a ocurrir”: *Va verdad*.

⁵ Zambrano (1993: 162), tomado Neves (2012).

⁶ Ídem.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (2009): "Literatura y significación". En: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- (2009): *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1996): "Historia de la eternidad". En: *Obras completas*, vol. I. Barcelona, RBA.
- Cuesta Abad, José Manuel (2017): *Figuras en fantasma*. Madrid, Libros de la resistencia.
- Derrida, Jacques (2011): "Cómo no hablar. Denegaciones". En: *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona, Anthropos.
- Ferrater, Gabriel (2010): *Les dones i els dies*. Barcelona, Edicions 62.
- Innerarity, Daniel (2014): *Doce ideas para sobrevivir en el siglo XXI*. Barcelona, Edicions de l'Institut Cerdà.
- Jiménez, José (2010): *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos/Alianza.
- Méndez Rubio, Antonio (2010): "Palabra y agujero: la poesía de José Ángel Valente". En Marta Agudo y Jordi Doce (eds.): *Pájaros raíces, en torno a José Ángel Valente*. Madrid, Abada Editores, pp. 403-420.
- (2013): *Va verdad*. Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- (2004): *Poesía sin mundo*. Extremadura, Editorial Regional de Extremadura.
- Neves, María João (2012): "Sobre la metáfora operante de los 'claros del bosque' en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano", *Aurora*, n.º 13, pp. 40-49.
- Pauls, Alan (2004): *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- Valente, José Ángel (1992): *Material Memoria*. Madrid, Alianza.
- (2011): *Diario anónimo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

REPENSAR AL AUTOR
EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

RETHINKING THE AUTHOR IN CONTEMPORARY LITERATURE

JULIA E. NEGRETE SANDOVAL
Investigadora independiente
juli7mas@hotmail.com

RESUMEN: Entre las muchas perspectivas desde las que se han estudiado la autobiografía y la autoficción, se echa de menos una aproximación teórica que dé cuenta de las dificultades planteadas por uno de sus elementos fundamentales: el autor. Los estudios autoriales recientes destacan la importancia de volver la mirada sobre la instancia autorial a fin de reevaluar los vínculos con su propia obra y el papel que juega en el entramado de las relaciones que esta establece con el contexto. Al dar lugar a autofiguras, los géneros autobiográficos problematizan el estatuto del creador y, por lo tanto, lo convierten en el centro del conflicto realidad-ficción, origen de numerosas discusiones. Por esta razón, aquí propongo una reflexión que considera al autor como el indicador principal del carácter referencial adjudicado a ambos géneros, pero también, y por su misma naturaleza inestable y fragmentada, como la fuente de las paradojas que contaminan a la autobiografía y definen a la autoficción.

PALABRAS CLAVE: Autor, autobiografía, autoficción, referencialidad, ficción

ABSTRACT: Among the various perspectives from which autobiography and autofiction have been studied, there is no theoretical approach that shows the difficulties created by one of the main elements of these genres: the author. Recent studies about the author underline the importance of going back to this concept to reevaluate the connections between writers and their work, along with the role it plays in their relationships with the context. Because they create autofigurations, autobiographical genres problematize the creator's status and, for instance, he/she becomes the center of the conflict between reality and fiction (origin of numerous discussions). For this reason, in this paper I propose an analysis that considers the author as the main focus of the referentiality related to both genres but also –due to its own unstable and fragmented nature– as the source of the paradoxes that taint autobiography and define autofiction.

KEYWORDS: Author, Autobiography, Autofiction, Referentiality, Fiction



En la historia de la autobiografía, el siglo xx ha sido un periodo de extensa reflexión en torno a los elementos que condicionan su naturaleza genérica y su estatuto referencial. En particular, la segunda mitad del siglo atestiguó un debate enriquecido por la incorporación de perspectivas que insistían en situarla en los límites entre el discurso histórico y el ficcional, porque si bien su construcción se ve afectada por los problemas que plantea la representación, su función pragmática sigue siendo la de dar cuenta de una vida situada históricamente (Loureiro 1991 y Pozuelo Yvancos 1993: 179-226). Durante este mismo periodo, al lado del género autobiográfico, o quizás como consecuencia de las dificultades irresueltas sobre la relación conflictiva entre realidad y ficción, una parte de la teoría literaria se inclinó por el estudio de una modalidad genérica en la que se multiplican las dimensiones de los problemas señalados por este género. La autoficción se impuso como correlato de la autobiografía en un contexto de notable incremento en el interés por el individuo y los pormenores de su existencia. Al parecer, la vida, con toda su "realidad", se ha empeñado en apropiarse de los discursos, en forzarlos no solo a representarla sino a reproducirla: el arte quiere dar cuenta de su creador y experimenta con los recursos que mejor le sirvan para apresar "lo real", precisamente porque se sabe que tal apropiación es imposible. Una cuestión de fondo en este altercado entre dos géneros por definirse como más o menos ficcionales es, sin embargo, el autor, instancia chocante, conflictiva, que en un solo gesto permite y obstaculiza su propia representación. De ahí que sea preciso ubicar el lugar o los lugares donde se generan las tensiones de la identidad de un yo escurridizo, las mismas que han motivado su puesta en escritura para ver si así es posible percibir su unidad, aunque sea solo para confirmar las sospechas de que se persigue a un fantasma. Porque para que el autor sea manejable, en tanto materia de su propio relato, necesita descomponerse, separarse de su corporalidad, "auto-objetivarse" —si usamos el término de Bajtín (1982: 21-23)—, verse como otro, convertirse en otro, que no puede, sin embargo, deshacerse de aquel dotado de un nombre ligado a un cúmulo de experiencias. Por eso, estas páginas se proponen volver la mirada sobre el autor, reflexionar acerca su papel en el juego literario y, sobre todo, de detectar los puntos de inflexión donde la evasión de la referencialidad intrínseca a la instancia autorial incorporada en la dinámica de autobiografías, autoficciones y otras escrituras del yo se revela como el deseo de aprehender la realidad para deshacerla y, con sus retazos, proyectar la figura misma del escritor.

1. EL AUTOR COMO REFERENTE

La noción más general de autor que se conserva en la actualidad implica aspectos de causa, origen y propiedad; según se lee en el DRAE: un autor es una per-

sona que es “causa de algo”, “que inventa algo” o “que ha producido alguna obra científica, literaria o artística” (2014, s. v. “autor”). En palabras de Martha Woodmansee, por autor entendemos “an individual who is the sole creator of unique ‘works’ the originality of which warrants their protection under laws of intellectual property known as ‘copyright’ or ‘authors’ rights” (1994: 15). A este apego a la concepción moderna del autor, heredada del romanticismo, como el genio creador, dotado de originalidad por el hecho mismo de ser un individuo con un talento único que lo separa del resto de los mortales, se opone, sin embargo, un aspecto que resta solidez a la autoría única para otorgársela a una colectividad anónima extraviada en el ciberespacio. Si las actuales leyes del *copyright* siguen protegiendo la propiedad intelectual en tanto producto de una entidad cuyo nombre es, al mismo tiempo, marca personal y marca comercial de una obra, el carácter colectivo de la autoría mediática, por el contrario, ejerce la negación de la individualidad creativa, echa abajo la originalidad, menosprecia la propiedad privada de los textos y pone en duda el valor del nombre que la avala. Esta vuelta de tuerca hace eco de las no muy lejanas propuestas de deshacerse del autor derivadas del formalismo, los estudios de la intertextualidad, el estructuralismo y el posestructuralismo, por no decir que recuerda el carácter colaborativo de la autoría medieval.¹ En la era del Internet surge la duda, o mejor, la predicción, sobre la desaparición del autor. No obstante, asistimos también a la urgencia de la expresión de lo personal y lo privado, a un ansia por crear imágenes, más o menos reales, más o menos inventadas para el consumo público. En la literatura, la proliferación de autobiografías y, especialmente, de autoficciones dentro de las escrituras del yo, reclama un nuevo estatuto para el autor. En estos géneros el escritor se coloca a sí mismo en el centro del su relato, hace de su identidad el motivo de una búsqueda y de su experiencia vital, el hilo de la historia, todo para explicar(se) el devenir escritor y su relación particular con la escritura y, crear, al mismo tiempo, una imagen de sí como correlato de sus textos, una imagen que donar a la posteridad. Por ello, aquí interesa destacar este segundo aspecto con el fin de generar preguntas acerca de la construcción textual del autor, es decir, del despliegue de imágenes que el escritor proyecta de sí, especialmente en

¹ Al hablar de la autoría en la Edad Media es común retomar el comentario de San Buenaventura sobre la factura de libros en el siglo XIII. Él distingue cuatro formas de hacer un libro que corresponde a cuatro instancias que participan en el proceso y que asumen distintas funciones. En primer lugar, está el *scriptor* o escriba, que no es sino el copista; en segundo, el compilador, quien reúne pasajes de otros textos en un mismo libro; en tercero, el comentador, quien añade sus propias palabras a las de otros; y en cuarto lugar se encuentra el *actor*, quien escribe tanto sus propias palabras como las de otros, pero poniendo las suyas en primer lugar y agregando las ajenas para reafirmar las suyas. Si bien este último se acerca al autor de nuestros días, para San Buenaventura ninguno es más importante que el otro, los cuatro se encuentran al mismo nivel. En otro sentido, sin embargo, el autor medieval, el *actor*, parece estar altamente especializado y tener una identidad privilegiada, pues su función se relaciona con la pregunta sobre la autoridad y, especialmente, con la misma autoridad de Dios. El *actor* posee autoridad: *auctoritas*. Ya que recibe esta autoridad de Dios, es acreedor de credibilidad y respeto. No obstante, su nombre carece de importancia, pues la cultura del manuscrito era prácticamente anónima; la distribución de los manuscritos, o libros copiados, se hacía dentro del círculo de conocidos, por lo que imprimir el nombre resultaba innecesario. Autores no eran los contemporáneos, sino los escritores de la antigüedad. La autoridad estaba en la lectura y no en la escritura, y la lectura, por lo demás, era privilegio de unos cuantos (véase Bennett 2005: 38-43).

textos de naturaleza autobiográfica, donde más explícitamente la autfiguración se encamina a la construcción de una figura de autor con la cual posicionarse en la esfera social.

Una de las salidas que la reflexión teórica reciente pone sobre la mesa de discusión es la consideración del autor en tanto sujeto histórico y como concepto, como punto álgido que recoge los argumentos de "lo real", en términos factuales, y lo imaginado, o lo que es lo mismo una exterioridad relativa al mundo compartido con los otros y una interioridad sobre la que reposa la interpretación de ese mundo; en otras palabras, el autor se descubre en su relación con la escritura y con las condicionantes que determinan su estatuto autorial. Después de todo, este concepto es, con mucho, responsable de colocar la autobiografía en tensión con las apuestas autoficcionales de crear "figuras de autor" que terminan por (con)fundirse con el yo autobiográfico. Al hablar de autoficción tropezamos con unos rasgos que se diferencian de la autobiografía en la libre elección de registros discursivos que enriquecen y complican la estructura de la narración tradicional añadiendo un elemento lúdico; además, el uso del nombre que la autobiografía exige como requisito para establecer la identidad entre autor, narrador y personaje, en la autoficción, si bien resulta indispensable, es también susceptible de una cierta flexibilidad que induce a juegos de identidad y de enmascaramiento.² Amén de otras diferencias más sutiles, lo que las une es la puesta en escritura de un "yo" arrebatado al autor. De ahí que el nombre adquiera una particular importancia, pues debido a él el lector se ve impulsado a constatar la identidad de ese "yo".

En su carácter libresco, la autoficción es capaz de atraer elementos de la realidad extratextual para transformarlos deliberadamente hasta el punto de disolverlos entre lo inventado. Pensemos no en informaciones biográficas o históricas, sino, por poner un ejemplo, en la inclinación de las autoficciones de acudir a la hibridación de géneros y a la utilización de registros discursivos no ficcionales (fotografía, entrevista, ensayo, notas periodísticas, memorias, etc.) que de manera simultánea realizan dos funciones: por un lado exhiben los artificios de la ficción y, por el otro, indican un afán de realismo que acuda al auxilio del personaje de autor. Con la identidad nominal ocurre algo similar, pues cuando no se utiliza el nombre completo de quien se presenta en la portada del libro como autor, el empleo de iniciales o alteraciones de este remiten a la dinámica de ocultación y exhibición mediante la cual se afirma y se niega al mismo tiempo la identidad puesta en juego. Con todo, no son pocos los rastros de referencialidad en las autoficciones, lo que sucede es que en la novela todo acaba por

² A propósito de los rasgos que separan la autoficción de la autobiografía, Ana Casas señala que: "la convivencia de materiales de diverso origen (textos biográficos, históricos, ensayísticos, junto a textos ficcionales, fotografías, mapas, etc.) denuncia la idea de construcción, de artefacto, común a todos los textos (los pretendidamente autobiográficos y los abiertamente autoficcionales). El desorden cronológico, la estructura caótica, habitualmente digresiva de la autoficción, cuestionan, en fin, las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienden a ofrecer una imagen de síntesis tanto de lo acontecido como del propio yo" (2012: 39). Para un análisis más detallado de los elementos que caracterizan la autoficción véase Toro (2017: 31-138).

ficcionalizarse y, por lo tanto, el valor de la veracidad se minimiza.³ Queda, no obstante, la determinación realista que conserva nexos paradójicos con el afuera de la escritura, con una exterioridad que no puede ignorarse. Como explica Klaus Meyer-Minnemann:

Los seres, estados, procesos, acciones e ideas representados en una obra literaria de ficción se caracterizan por ser un producto de la invención (*inventio*), lo que equivale a decir que no pretenden (y no pueden pretender), en lo que representan, ser referenciables y/o susceptibles de someterse a la prueba de la verdad fáctica [...] Ello no quiere decir que algunos de estos seres, estados, procesos, acciones e ideas no se presten a establecer una referencia a seres, estados, procesos, acciones e ideas de la realidad extraliteraria, esto es, la realidad fáctica entendida como tal por el autor y/o receptores de una obra literaria de ficción, y que incluso el establecimiento de dicha referencia no forme parte de la intencionalidad del autor. (Meyer-Minnemann 2006: 49)

Es preciso dejar claro que al hablar de lo autobiográfico en términos referenciales no estamos al acecho de pruebas para verificar lo ocurrido; se trata, más bien, de sopesar las implicaciones de una vida traspuesta a la escritura, porque en estos dominios se pone en juego la resignificación de la experiencia mediante la creación de una trama enriquecida por los artificios de la invención.

Si bien el pacto de lectura ambiguo genera un espacio en el que es posible leer lo inventado como realmente acaecido y viceversa, al asumir la escritura autoficcional como una forma, o subgénero, de la novela se da por hecho que la imaginación del escritor prima sobre cualquier trazo autobiográfico.⁴ Sin embargo, cabe la posibilidad de una lectura en sentido contrario, pues las paradojas de la autoficción parecen ir descubriendo poco a poco un camino en retroceso de la narrativa de ficción, esto es, el vaciamiento del espacio fabulado para dar cabida a elementos factuales: acontecimientos, personas, lugares, etc., que si bien aparentan estar despojados de su valor referencial al entrar en el cuerpo de una novela, no hacen sino fingir una inventiva cuya riqueza reside precisamente en aquello que niega: la realidad empírica. Si esto es cierto, la vertiente literaria autoficcional comparte rasgos con las formas narrativas que Josefina Ludmer

³ Por ficcionalización se entiende la reproducción textual del referente en un plano ontológico donde la relación entre acciones y personajes se evalúa en términos de su verosimilitud y no según los valores de verdad que rigen a los enunciados no ficcionales, así como de acuerdo con la función pragmática del enunciado (comúnmente expresada en los paratextos). Como es sabido, dada la abundancia de las posturas sobre la ficcionalidad, no es posible delimitar una definición unívoca; sin embargo, puntualizaría, de la mano de Martínez Bonnati, que “[l]a regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio” (1992: 66).

⁴ Si nos atenemos a la propuesta de Manuel Alberca, el pacto ambiguo es un pacto de lectura que está a medio camino entre el “pacto autobiográfico” (propuesto por Philippe Lejeune y fundado en la identidad nominal entre autor, narrador y personaje) y el pacto novelesco. Alberca ubica la autoficción dentro de la categoría de las “novelas del yo” y la define como “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor” (2007:158).

denomina –con un tono pesimista que predice el “fin de la autonomía de la literatura”– “literaturas posautónomas” o “escrituras diaspóricas” que

no solo atraviesan la frontera de “la literatura” sino también la de “la ficción” [y quedan afuera-adentro]. Y esto ocurre porque *reformulan la categoría de realidad*: no se las puede leer como mero “realismo”, en relaciones referenciales o verosimilantes [...] toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). No se sabe si los personajes son reales o no, si la historia ocurrió o no, si los textos son ensayos o novelas o biografías o grabaciones o diarios. (Ludmer 2007: s/p, énfasis mío)⁵

Así las cosas, resulta factible la posibilidad de que la referencialidad esté invadiendo la ficción en una vuelta de tuerca que contradice las afirmaciones sobre la naturaleza ficcional de la autobiografía o acerca de la construcción trópica del yo, como quería Paul de Man (1999: 113-118). Las incertidumbres de la autobiografía y la ambigüedad de la autoficción bien pueden leerse desde esa reformulación de la categoría de realidad a que alude Ludmer, pues al parecer también asumen como suyo un cierto contenido imaginado cuyo camuflaje es difícil distinguir: en las escrituras del yo se trata siempre de un sujeto más o menos inventado, pero siempre apoyado en la persona del autor. Después de todo, en la autoficción (si no es que en toda escritura del yo) “la ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización (Casas 2012: 33-34).

Amén de lo autobiográfico, se puede describir la presencia del yo aural en el texto en términos de lo que Pozuelo Yvancos denomina “figuración del yo”, es decir, de un yo alejado de la entidad biográfica pero que continúa siendo “personal”; un yo manifestado en la forma de una *voz reflexiva* y, por lo tanto, discursivamente más cercana a la tesitura del ensayo, pues “permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como *voz figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*” (2012: 168). Si bien es cierto que la intervención textual del yo se puede leer de formas distintas a la autobiográfica –trátese del estilo o la ins-

⁵ No es que las autoficciones hayan dejado de ser literatura, como afirma Ludmer a propósito de algunos libros leídos como novelas, pero cuyo valor estético se ha minimizado debido a la elección del lenguaje de las nuevas tecnologías de la comunicación y de contenidos prosaicos que simplifican o anulan los procedimientos autorreferenciales, intertextuales, poéticos, etc., característicos de la literatura de las décadas de 1960 y 1970. Véase también el planteamiento de Alejandro Quin sobre la noción de “posliteratura”, que “ nombra una paradoja de la cultura literaria contemporánea: la autonegación de la literatura mediante narrativas formalmente literarias cuyo lenguaje, sin embargo, ya no proviene de la tradición literaria sino de la expansión de los *mass media* y, en perspectiva amplia, de lo que Guy Debord acuñó como sociedad del espectáculo” (2014: 256).

tauración de una visión de mundo, por mencionar algo–, la indecisión genérica característica de la autoficción toca directamente el problema de “lo real”: se la niegue o se la acepte, la realidad del sujeto, con sus múltiples contradicciones, está en la base de su construcción.⁶ De modo que sopesar una verdad resulta obsoleto, pues bastaría simplemente con interpretar sus condiciones de posibilidad. El autor, en tanto centro de este movimiento oscilatorio entre el adentro y el afuera del texto, entre el ser y el no ser, invita a repensar los lugares en los que su figura, su imagen o su puesta en escena redefinen el trabajo escritural.

2. EL AUTOR EN ESCENA

El problema de la referencialidad es un problema de corporalidad, de someter la existencia de algo o el suceder efectivo de un acontecimiento a la comprobación factual. Por eso la instancia autorial resulta problemática y, al mismo tiempo, atractiva. Se podría decir que su naturaleza conceptual es la de una aporía: no se puede aprehender al ser de carne y hueso en la escritura; sin embargo, es solo gracias a esta que una vida se puede reconstruir, adquirir sentido. Si para Descartes pensar es existir, para el que relata su vida valdría la fórmula “Digo (narro), luego existo” o bien, si la transformamos mediante un giro relativo a la construcción de la identidad, el escritor declararía: “Soy lo que digo”. La palabra es pues, como en el verbo encarnado del origen de la creación, dadora de vida. ¿Dónde debe, entonces, buscarse al autor? Al parecer, todo es cuestión del decir: el autor está en lo que dice de sí mismo y en lo que otros dicen de él. Su cuerpo, su materialidad, el sustento de su voz, se traduce o se transforma en un conjunto de discursos que en algún momento lo dotarán de una identidad. Sus actos, los públicos y los privados, parecen dirigirse hacia, girar en torno de y estar determinados por una actividad –la escritura– que, una vez hecha pública, genera una función –la del autor– y da forma a una identidad –su figura–. Y si el autor está ausente, es decir, si se presenta en la forma de la anonimia, la seudonimia o el apócrifo, subsiste aún la pregunta por el origen, un origen ligado siempre a la imagen del creador, alguien a quien poder atribuirle el acto enunciativo que origina al texto. Después de todo, resulta muy cierto que

La entidad racional que se conoce como autor es un compuesto solidario de presencia y ausencia. Cuando una de ellas se hace patente para el lector, este no dejará de advertir, como en un segundo plano, a la otra. El equilibrio constante pero inestable, de presencia y ausencia es lo que forma la autoría. Es su carácter fronterizo lo que define al autor. (López García 1993: 25)

⁶ Ana Casas expone una lectura distinta de los textos autoficcionales: si bien admite el predominio de los trabajos que consideran la autoficción como “una modalidad de la escritura del yo erigida sobre un eje básicamente referencial –pese a las eventuales distorsiones ficcionales–”, destaca una faceta de la autoficción poco considerada, pero que, en efecto, está en el otro lado del movimiento pendular entre la negación y la afirmación de la realidad empírica del autor: “la autoficción como expresión de un rechazo –o cuando menos de una actitud de perplejidad– ante la supuesta factualidad del autor” (2015: 175).

Cada vez son más los estudios dedicados a reflexionar sobre el papel del autor y la autoría, hasta tal punto que se ha construido alrededor de la "autorialidad" toda una suerte de aproximaciones literarias, sociológicas, filosóficas, críticas, entre otras, que buscan reposicionar esta entidad que hace apenas unas cuantas décadas –desde, por lo menos, la década de 1970– entró en una apretada contienda contra las teorías estructuralistas y postestructuralistas, de la cual resultó, en apariencia, perdedora, aunque, como demuestran la cantidad de reflexiones al respecto, su victoria ha sido definitiva. Y es que, en efecto, el autor siempre ha dado de qué hablar; por más que a toda costa se lo quiera silenciar, su voz, su figura, incierta muchas veces, está ahí siempre para dar cuenta de algo que la obra, por sí sola, no ha sabido decir del todo. En realidad, como apunta Ruth Amossy, el retorno del autor se ha dado solo en la crítica, porque el público nunca dejó de interesarse por la vida de escritores famosos ni la literatura por la encarnación del autor en sus personajes (2014: 68).

Dentro de la efervescencia teórica iniciada en Francia y marcada por el lugar, ya común, asignado a la "Muerte del autor" (1968), de Roland Barthes, es significativo el despliegue que han tenido los estudios sobre el autor durante los últimos diez o quince años en el ámbito hispánico y, más recientemente, en el hispanoamericano.⁷ Al parecer, esa supuesta desaparición del autor ha provocado sobresaltos por doquier, que han derivado en numerosos acercamientos para devolverle, si no la vida, sí el derecho de ser reconocido como parte fundamental del acontecimiento literario. Las palabras del propio Barthes han sido utilizadas para refutar su intento de borrar al creador de su creación.⁸ En *Sade, Fourier, Loyola* (1971), por ejemplo, Barthes parece admitir que un autor, con su corporalidad, sus poses, su presencia antes y después del libro, merece que su vida,

⁷ Aunque con un ritmo más lento, el ámbito hispánico también ha visto prosperar el interés por el estudio del autor, como muestran, entre otros, las compilaciones de Angeles Sirvent, Josefina Bueno y Silvia Caporale, *Autor y texto: fragmentos de una presencia* (1996), y más recientemente las de Juan M. Zapata, *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (2014) y Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (2016), que se han encargado de traducir al español la producción más destacada sobre la autorialidad en distintos campos y en diferentes países; trabajo de Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés es también el volumen *¿Qué es una autora? Encrucijadas teóricas entre género y autoría* (2017); están además los estudios reunidos por Adriana de Teresa Ochoa en *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autorial contemporánea* (2019); se cuentan, por lo demás, algunos números monográficos de revistas dedicados al autor: "Cuerpo y autori(al)idad en la literatura, el arte y el texto ciematográfico", *Estudios*, n.º 42 (2016); "Autoría y género", *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 7, n.º 16 (2015); "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015).

⁸ Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras, por ejemplo, afirman que "[n]isiquiera 'La muerte del autor' se libra del *autor* si lo comprendemos, con Foucault, como una *función* de la obra [...] ¿No es porque está marcado con la función autor 'Roland Barthes' que su texto puede devenir un lugar común de los estudios literarios, borrando provisionalmente al autor de la escena literaria?" Y más adelante: "'La muerte del autor' constituye una de las piezas del 'nombre de autor' 'Roland Barthes' en tanto contribuye a definir su contenido" (2016: 14-15. Véase, en este mismo volumen, el artículo de José-Luis Díaz, "Muertes y renacimiento del autor", para apreciar el recorrido por los varios momentos en la obra de Barthes dedicados a pensar sobre el autor. Díaz explica el paulatino movimiento de rechazo de Barthes hacia la figura autorial cuyo punto máximo es "La muerte del autor", después del cual parece generarse una especie de "renacimiento" o su aceptación).

así sea como mera acumulación de biografemas, sea *apreciada*. En *El placer del texto* (1973) Barthes invoca al autor, le concede el lugar de un “objeto deseado”, siempre presente en los encuentros del lector con el texto.⁹ La experiencia de la lectura es también un llamado al autor, es unas veces necesidad, otras, curiosidad o, como quiere Barthes, simplemente deseo. Será, sin embargo, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) donde el regreso del autor se completa, ya no como un guiño, sino como la entrada triunfal, si bien sigilosa, del propio Barthes convertido en la materia del libro, en un ser textual, un personaje que apuesta a no ser el autor pero que se le parece en todo, por más que desde el principio advierte: “Tout ici doit il considéré comme dit par un personnage de roman”. Contraviniendo el principio de no contradicción, ese personaje juega a ser y no ser al mismo tiempo: es palabra y es cuerpo, es la escritura y el gesto, el movimiento de la mano sobre el papel, la sucesión de pensamientos venidos de un cuerpo.

Después de más de 40 años de la polémica iniciada por Barthes, seguimos deseando al autor, no nos conformamos con darlo por hecho, ni mucho menos con ignorarlo buscándole sustitutos implícitos, astutos, o reemplazándolo con el lector. De ahí que la teoría se haya volcado a investigar las distintas formas de su presencia, a preguntarse de nueva cuenta, con Michel Foucault a la cabeza, “¿Qué es un autor?” o ¿qué tipo de relaciones se establecen entre el autor y la obra? y ¿cuál es papel de la autoría? De ahí también que en la literatura los escritores no dejen de darse a la tarea de hacerse las mismas preguntas, cuyas respuestas parciales se ofrecen en forma de ficción, mediante la voz de personajes portadores de identidades análogas a la del autor en cuestión.

Hoy en día asistimos a la “construcción del deseo de autor” (Louis 2013), que parte no solo del lector sino de la expresión abierta de lo deseado por el escritor, y coincide con los fenómenos mediáticos, responsables en buena medida de la creación de un espacio siempre expuesto donde toda presencia se convierte en objeto de un espectáculo. Así como, según Jérôme Meizoz, a lo largo de la historia de la literatura de Occidente los distintos debates han mantenido una tensión entre el interés por la obra o por el autor (2015: 31), la nuestra es una época en la que el autor impone su presencia por encima del valor de su obra: la era de la comunicación mediática encuentra en la figura del escritor un producto que puede venderse y, probablemente, generar más ganancias económicas que la obra misma. En palabras de Olivier Nora, “[h]oy en día consumimos la voz y la imagen del autor sin haber leído, en la mayoría de los casos, una sola línea de su obra: el efecto carismático propio de la escritura ya no reposa en la lectura, sino en el audio y en la visión” (cit. por Meizoz 2013: 256).

⁹ Así lo expresa: “El texto es un objeto fetiche y ese fetiche me desea. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un *deus ex-machina*) está siempre, el otro, el autor”. Y continúa: “Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo ‘murmura’)” (1993: 47).

Durante las últimas décadas el autor se ha estudiado a partir de, por lo menos, tres aspectos constitutivos: la persona, la instancia de enunciación textual y la “autoridad filológica [...] que posee un valor y establece un principio de clasificación” (Meizoz 2015: 34). “En su empleo más restringido”, según Meizoz, el autor es a la vez estas tres instancias. Los intentos de aprehenderlo han conducido a una nueva multiplicación terminológica que sigue separando a la persona de su representación textual y de su construcción social, como función discursiva, quizás porque aún existe la necesidad de proteger a la persona de los efectos de su producción textual y de su imagen pública; porque la persona, o acaso su *bios*, estorba a la crítica y a la teoría; o simplemente porque conscientes de que el individuo nunca es uno, resulta necesario seguir aclarando que, textual, o literariamente, esa persona se transforma, quiéralo o no, en otro que es preciso considerar en sus relaciones complejas con eso que lo determina como autor: la obra y las instancias que intervienen en su producción. Aunque al parecer se han superado ciertas distinciones de la narratología (el autor implícito de Wayne Booth, por poner un ejemplo), se siguen estableciendo términos que dividen al autor en distintas instancias: para algunos se trata de distinguir a la persona del personaje; otros apuntan la separación entre el autor, el escritor y la persona o, como Dominique Maingueneau, entre la persona civil, el escritor y el *scriptor* (cit. por Meizoz 2014: 87). La nueva generación de estudios se está dedicando a investigar el funcionamiento de figuras autoriales en el seno de sus actuaciones discursivas y de los mecanismos de posicionamiento en un campo social determinado, al que se denomina, siguiendo los planteamientos de Pierre Bordieu, “campo literario” –entendido como el “espacio social delimitado por el valor simbólico y dotado de sus propias leyes de funcionamiento, modos de regulación y criterios de evaluación”, en el que interactúan las instancias de producción, reproducción y legitimación (Zapata 2011: 44)–. Dentro del léxico adoptado para especificar los ámbitos o niveles entre los que se distribuye el estudio del autor se encuentran, entre otros, las nociones imagen, *ethos* y postura, por mencionar solo las más extendidas, cada una de las cuales intenta responder a las preguntas que plantean los distintos procesos de representación y construcción autoriales.¹⁰

¹⁰ El desarrollo de estos conceptos se ha generado principalmente en el seno del análisis del discurso (imagen, *ethos*) y de la sociología de la literatura (postura). Al considerar la literatura como fenómeno social, esta sociología estudia las obras en su relación con el productor (y el proceso de producción), la recepción y su momento histórico. Quizá la vertiente que más ha avanzado en los estudios del autor es la teoría del discurso; en relación con el texto literario, su propósito es analizarlo como una forma de comunicación, un uso particular de la lengua, en constante interacción con otros discursos y sus distintos contextos. Dominique Maingueneau, uno de los teóricos más prolíficos en este ámbito, indica que “[p]arler de ‘discours littéraire’, c’est en effet mobiliser un certain nombre d’idées-forces (le discours est une forme d’action, il est interactif, radicalement contextualisé, régi par des norms, dominé par un interdiscours, les textes son indissociables de genres, de discours, etc.) qui transforment les conditions mêmes dans lesquelles on peut étudier les productions verbales. Il s’agit ainsi d’appréhender le texte comme le produit d’une activité s’exerçant dans le cadre d’institutions de parole qui légitiment un certain genre d’énonciation mais doivent aussi être continuellement relégitimées par l’énonciation que les encadrent” (2016b: 20).

Grosso modo, el cometido de los planteamientos más recientes es apreciar la dinámica mediante la cual el autor se coloca en un lugar estratégico dentro del campo literario y, más concretamente, en el espacio textual. En otras palabras, la pregunta foucaultiana “¿Qué es un autor?” queda suspendida para dar pie, según Juan Zapata, al cuestionamiento sobre “¿Cómo se construye un autor?” (2011: 38). En este contexto, el surgimiento de una *teoría de la función autorial* (ubicada dentro de una “sociología del autor”) pretende el estudio del autor dentro de su historicidad y en tanto “resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón” (Zapata 2011: 38), lejos ya de las explicaciones textuales apoyadas en la vida o las intenciones del autor y, más lejos aún, de la inmanencia textual. Además de plantearse la pregunta por la relación entre el autor y su obra, la *teoría de la función autorial* busca descubrir la naturaleza de esa relación para la interpretación de un texto, pues reconoce que el productor influye de manera significativa en los modos de recepción, valoración y circulación de este.

En el nivel más general de la comunicación literaria, la figura de autor se crea a partir de tres instancias: la obra, el propio autor y la información procedente de terceros. Aunque cada una de ellas pueda crear una imagen distinta de las otras, nunca se dan de manera aislada, al contrario, hay siempre una relación de interdependencia entre ellas, pues tanto el interior del texto como su exterior (contexto) intervienen en la conformación de la entidad autorial. Sin embargo, en cuanto a su estudio concierne, la atención puede centrarse solo en uno de los tres factores. Así, por ejemplo, en el plano textual asistimos a la proyección de una imagen que el enunciador crea de sí mismo, si se admite que todo enunciado transmite señas de su enunciador. A esta representación verbal Dominique Maingueneau la denomina *ethos*. Su naturaleza es enteramente discursiva, es decir, se infiere de un texto particular y no corresponde necesariamente a la imagen del “locutor exterior” ni a las imágenes transmitidas por otros de sus textos, aunque es susceptible de ser moldeada por los distintos “*ethos* prediscursivos” que el lector posee (Meizoz 2014: 88).

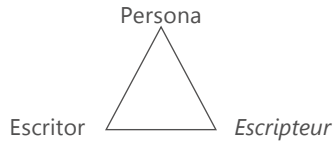
Ruth Amossy evoca el pasaje de Roland Barthes citado arriba para explicar la noción de *ethos* como una suerte de encarnación del “deseo de autor” que todo lector experimenta en el acto de la lectura, una figura con quien entablar un diálogo, entrar en comunión: “[a]l imaginar a aquel que se encuentra en el origen del texto, al atribuirle un rostro, un cuerpo, un carácter, unas opiniones, el lector intenta concretar un diálogo. Al hacerlo construye un personaje hipotético con el que le gustaría entrar en relación” (2014: 73). El *ethos* que el texto produce remite a un origen que, al conectarse con el nombre en la portada del libro, impone, según Amossy, la “sensación” de que alguien habla a través de él. Amossy destaca el paralelismo entre la noción de *ethos* y la de “autor implícito” de Booth, entidad que el lector deduce a partir de la selección particular de elementos narrativos y su combinación. Sin embargo, si se tiene en cuenta el carácter dialógico de esta construcción según un esquema comunicacional, este “autor implícito” (en tanto emisor de un enunciado ficcional) reclama la participación del lector; de ahí que, según Amossy, entre en juego la noción de “autor

inducido”, mediante la cual se plantea el problema de determinar si esta instancia autorial es “una construcción interpretativa del lector en lugar de uno de los polos de la comunicación” (2014: 74). La argumentación del discurso (análisis del discurso y retórica), apunta Amossy, reemplaza las nociones de “autor implícito” y “autor inducido” por la de *ethos* en lo que toca al análisis interno de los textos. Todo parece indicar que el *ethos* autorial es una composición que, sin ignorar la colaboración lectora, se presenta como un “efecto del texto” que reafirma “una dimensión del intercambio verbal” y “señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial” (Amossy 2014: 76).

Aunque el *ethos* resulta de las marcas textuales, su naturaleza es la de una cierta presencia que solo cobrará forma en la actualización de una “imagen de autor”, en cuya elaboración participan tanto la obra como los metadiscursos. En este sentido, el *ethos* pasa a ser un elemento constitutivo de la imagen de autor. Si el *ethos* autorial es el resultado de la dinámica textual y su relación intrínseca con el productor, la imagen de autor, según los planteamientos de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy, se construye como la “representación imaginaria de un escritor” (Amossy 2014: 77) en la que intervienen elementos textuales y extratextuales. Es decir, se trata de una forma que asume los rastros que el autor deja de sí en su creación –su *ethos* discursivo (o sus distintos *ethos*)–, las autorrepresentaciones desprendidas de los paratextos (prólogos, prefacios) y textos autobiográficos, así como la información transmitida por terceros en notas periodísticas, presentaciones de libro, anuncios, etc. No obstante, su heterogeneidad, la naturaleza imaginaria de esta figura excluye toda participación de la persona real: el autor deviene abstracción dotada de ciertos rasgos que la unen a una obra y la ubican en un lugar y en un momento histórico determinados.

En cambio, la noción de “postura” de Jérôme Meizoz implica, además de la conformación de una imagen, las conductas de la persona civil. Meizoz considera la postura como un concepto que va más allá de lo que Alain Viala describe como la manera de posicionarse en el campo literario. La instancia autorial, según Meizoz, adopta una suerte de máscara o “persona”, en el sentido teatral, que acoge los efectos textuales y las conductas sociales del escritor (véase 2015: 9-24). En este sentido, la noción de “postura” incluye una dimensión retórica y otra sociológica, pues admite, además de la imagen textual que el enunciador construye de sí mismo (*ethos*) y las imágenes desprendidas de los distintos contextos discursivos, los comportamientos del escritor. Meizoz acude a la división de Maingueneau entre la persona civil, el escritor y el *escriptor* para establecer que el estudio de la postura debe tomar en cuenta “las conductas del escritor, el *ethos* del *escriptor* y los actos de la persona” (2014: 87). En efecto, Meizoz, como Maingueneau, reconoce estos tres aspectos de la instancia autorial como inseparables e interdependientes, ya que operan, como la cinta de Moebius, sobre una misma superficie. La naturaleza tripartita de la noción de autor es la que mejor da cuenta de las complejidades que genera su estudio y de su infructuosa separación de la entidad física que encarna la experiencia vital. En una analogía

bíblica, el autor se compone, como el misterio de la Trinidad, de tres partes que son una y la misma cosa, según la siguiente figura:



El hecho de que la persona, en tanto entidad biográfica, esté a la cabeza no indica una posición de superioridad sino simplemente de comienzo o, en todo caso, de asidero material, por así decirlo. Es preciso no perder de vista que estamos frente al fenómeno de la autoría moderna que, a diferencia de otras épocas donde el concepto de autor se muestra débil (piénsese en la Grecia Antigua o en la época Medieval),¹¹ se apoya en la idea del ser humano como centro de toda actividad. En la cultura contemporánea la preeminencia de los procesos de subjetivación y su puesta a la luz pública conceden al autor un lugar privilegiado desde donde controlar y observar su propia hechura.

Aunque no especifica una división como tal en el estudio de la postura, Meizoz explica la forma en que esta se desprende tanto de los textos autobiográficos como de las ficciones y de la esfera pública. En la novela, el estudio de la postura es más complejo debido a las mediaciones que interponen los personajes, en quienes, según Meizoz, el autor se difracta. Sin embargo, la ficción participa en la construcción de una postura precisamente mediante indicadores como el estilo, el ritmo o el "tono", puesto que "toda tonalidad narrativa sigue una codificación retórica y produce una cierta imagen del enunciador novelesco" (Meizoz 2015: 21), imagen que Maingueneau identifica como el *ethos*. Públicamente, el escritor lleva a cabo un ejercicio de autocreación en la medida en que controla la disposición de su imagen ya no solo discursiva sino también física: cuando se expresa ante un público, la persona reúne "la función y el personaje" (Meizoz 2015: 23). Y es que "[u]na postura selecciona, en la biografía del autor o en su particular visión de mundo, los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de 'fábula biográfica'."¹²

¹¹ Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (2016) observan la existencia alternada entre una autoría fuerte y otra débil a lo largo de la historia de la literatura en Occidente. Es fuerte cuando el autor adquiere una mayor presencia en el campo literario al generar interés por su persona o participar de manera más activa en los procesos que acompañan la creación y difusión de su obra, como ocurrió durante el Romanticismo. Por el contrario, se identifica como débil cuando el centro de atención está en la obra mientras que el creador queda al margen, como sucedió en la Edad Media y en los años que vieron tomar fuerza a la "muerte del autor".

¹² De acuerdo con Meizoz, toda postura también toma de la tradición o del imaginario social construcciones estereotípicas que han perpetuado ciertas poses o actitudes creadas o adoptadas por otros escritores a lo largo de la historia. Ponerse el traje de "escritor maldito", por poner un ejemplo, indica la apropiación de unos valores, creencias e ideas que de algún modo encarnarán también en la obra (2015:15-20). Estos comportamientos estereotípicos se incluyen en la noción de "escenografías autoriales" propuesta por José-Luis Díaz (2016).

La perspectiva de Meizoz indica la posibilidad de admitir a la "persona real" a condición de que se no se pierdan los vínculos con sus "comportamientos literarios", es decir, con las representaciones textuales y sociales enmarcadas en el acto de enunciación de la literatura, pues este no surge ni se desenvuelve de manera autónoma y aislada, sino que es el resultado de la interacción entre distintas fuerzas. Si en todo acto de comunicación intervienen un emisor y un receptor, no se puede ignorar la participación que ambos cumplen en el proceso.¹³ Al admitir que la imagen del autor se apoya en la persona civil, Meizoz se aventura a pisar sobre el terreno flojo de la referencia, de donde proviene la voz que luego se encargará de crear y asumir una imagen y con ella una postura, esa "identidad literaria" que hace al autor. Porque el escritor de nuestros días es una figura pública cuyos actos moldean la recepción de su obra y de su figura, concederle un espacio en el análisis literario entraña el reconocimiento de su postura, pero también la aceptación de que, más allá de los riesgos implicados en su estudio, y a pesar de ellos, el autor es un ser de carne y texto.

Acaso porque, como asegura Meizoz, el enunciador del texto y la persona biográfica son dos niveles de una misma instancia autorial, el lugar donde la postura se exhibe de manera más directa, pero también más engañosa, se encuentra en la escritura autobiográfica. Por regla general, se puede decir que, en este tipo de escritura, la imagen que el autor construye de sí mismo se apoya en su "persona civil o biográfica"; estos textos, asegura Meizoz,

despliegan una postura, una construcción que el autor hace de sí mismo y que debe ser analizada con relación al estado del campo artístico en cuestión. No se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos no únicamente de este, sino de un sujeto construido que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra. (Meizoz 2015: 20)

Aquí, la autofiguración impone por sí misma la construcción de una imagen que puede o no coincidir con las autorrepresentaciones del autor en otros contextos, con las imágenes producidas por terceros o con los *ethos* desprendidos de otras de sus producciones, pero que, en cambio, se adhiere a una postura determinada. Por eso, si cualquier texto plantea el problema de su origen y despierta el "deseo de autor", en los géneros autobiográficos el problema se multiplica, el deseo se convierte en una exigencia: el autor reclama ser visto, interrogado,

¹³ En la percepción del autor en su obra la participación del lector es fundamental: es requisito que el lector posea conocimientos previos con los cuales apreciar el contenido en su justa dimensión. Sin ese acervo, la interpretación quedaría incompleta. Por ello, no se podría leer una autoficción como tal si el lector no se percata de la identidad, más allá del nombre, entre autor, narrador y personaje. Sin embargo, aunque la participación del lector es definitiva en la actualización de una obra, su lugar no es el mismo que el del autor, no se encuentran al mismo nivel creativo: el autor crea, el lector interpreta. El lector, a diferencia del autor, es una entidad anónima, impersonal –a menos que se trate del lector-crítico, quien al hacer pública su lectura y su nombre, asume una responsabilidad y, por lo tanto, se convierte él mismo en autor– cuyos valores y creencias moldean, solo para él, el contenido del libro. El autor, en cambio, tiene una influencia constante en su texto, mucho más si se trata de alguien que desde otros foros públicos modifica continuamente las opiniones del lector. Este, en efecto, puede ser un co-creador, en la medida en que imagina, reinventa, para sí mismo, el libro.

analizado en sus autorrepresentaciones y en la interacción de estas con otros discursos, suyos o ajenos. Genera así una “escena de enunciación” a la doble potencia; el autor se enfrenta a las dificultades de hacer coincidir, o por lo menos interactuar, las distintas imágenes que se encuentran en circulación para dar lugar a una figura coherente. De ahí que la autobiografía se proponga hacer de esta figura un mediador entre el *ethos* (o los distintos *ethos*) emanado de su obra y las representaciones producidas en el contexto. De ahí también que procure la emanación de una postura revestida con las marcas particulares de una poética: el autor se asume como determinada persona convertida en determinado escritor, con ciertas tendencias, modelos, preferencias estilísticas y temáticas, vocabulario, recursos, en fin todo aquello que lo particulariza.

Por su parte, la autoficción problematiza las relaciones entre la persona civil y sus manifestaciones autoriales en el campo literario, ya que incorpora a la imagen rasgos que conciernen a un personaje de novela, pero que, con frecuencia, terminan por ocupar el mismo estatuto de realidad que los contenidos biográficos. La postura en esta zona paradójica no se apoya en la correspondencia entre *ethos* e imagen, como en la autobiografía, porque la misma determinación identitaria entre las instancias que intervienen en la narración autobiográfica (según la fórmula “autor = narrador = personaje” propuesta por Philippe Lejeune) efectúa un movimiento simultáneo de afirmación y negación de la figura autorial con respecto a las informaciones previas (*ethos* prediscursivo) que posee el receptor. De este modo, el régimen ficcional a que se somete la autoficción tiene la virtud de hacer que la autfiguración del autor desplegada en su dominios se imponga como correlato de la postura que, bajo el mismo nombre, porta en otros contextos y negocia con las atribuciones de terceros.

Lo hasta aquí expuesto indica que el nuevo estudio de la instancia autorial apunta hacia dos direcciones complementarias: una que va de la obra y el contexto hacia la determinación del autor, y otra que, apoyándose en la persona civil y las distintas realizaciones de lo que está en la base de su identidad en tanto escritor (experiencias, recuerdos, afectos, creencias, ideologías) regresa al texto para complejizar no únicamente su autocreación sino la estructura narrativa que la soporta. Desde esta perspectiva, una de las consecuencias más ricas de la construcción de una figura textual de autor es que su paso por la ficción moviliza una serie de procedimientos narrativos (metaficcionales, intertextuales, vocales y de perspectiva, simbólicos, etc.) mediante los cuales se destaca una parte de las múltiples relaciones escritor-escritura, donde ya no es posible establecer límites entre un afuera y un adentro del texto, porque el adentro deviene afuera y viceversa. El estudio del autor, en este sentido, sirve a la literatura para conectar al texto con el contexto (en sus variadas facetas), pero también para averiguar las implicaciones –estéticas y éticas– de su empeño en introducirse e invadir, en convertirse en centro, de un espacio producto de su invención.

Trátase de la persona civil, del escritor, del *escriptor* o de un *ethos*, de percibir una imagen o apreciar una postura, la encrucijada que plantea la autorialidad es hasta cierto punto la misma de la escritura autobiográfica: ¿hasta dónde es posible separar al autor de la persona del escritor?, ¿en qué momento el escri-

tor deja de ser él (el ser que piensa, siente, vive) y se convierte en la abstracción bajo cuyo nombre los otros reúnen, leen, interpretan un conjunto heterogéneo de realizaciones discursivas? El estudio de la relación del autor con su obra es de por sí complejo; estudiarlo cuando se empeña en transformarse en entidad textual o en trasladar su identidad a un personaje de ficción encierra las irresoluciones de la paradoja, porque, a decir de Sabine Lang, en tanto recurso de la novela moderna, la paradoja “señala un momento de crisis (cognitiva) en el que todo está puesto en tela de juicio, en el que nada aparece dado unívocamente, en que cada Uno y cada Otro, tanto en relación a sí mismos como entre sí, ‘es y no es todo al mismo tiempo y en todas las maneras posibles’” (2006: 22). Lo que nos queda de la imposibilidad de hacer manejable al autor en términos de referencia es aprehenderlo justo en la zona incierta que reclama su pertenencia simultánea a dos reinos, en el umbral del texto, en ese lugar paradójico donde el que dice “yo” es el autor precisamente cuando deja de serlo.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bajtín, Mijail (1982): “Autor y personaje en la actividad estética”. En: *Estética de la tradición verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI.
- Amossy, Ruth (2014): “La doble naturaleza de la imagen de autor”. En: Juan Zapata (comp.): *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 67-84.
- Barthes, Roland (1993): *El placer del texto. Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa (*El placer del texto*) y Oscar Tebán (*Lección inaugural*). México, Siglo XXI.
- (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. París, Seuil.
- Bennett, Andrew (2005): *The Author*. Londres / Nueva York, Routledge.
- Casas, Ana (2015): “Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales”, *Tropelías*, n.º. 24, pp. 174-190.
- (2012): “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.
- De Man, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, n.º. 29, pp. 113-118.
- Díaz, José-Luis (2016): “Muertes y renacimiento del autor”. En: Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, pp. 55-77.
- Diccionario de la Real Academia Española* (2014). 23ª ed. Madrid.
- Lang, Sabine (2006): “Prolegomenos para una teoría de la *narración paradójica*”. En Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.): *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*. Madrid, Iberoamericana-Veruert, pp. 21-47.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.

- López García, Dámaso (1993): *Ensayo sobre el autor*. Barcelona, Júcar.
- Loureiro, A. G. (1991): "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, nº. 29, pp. 2-9.
- Louis, Annick (2013): "Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor?", *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, nº. 77-78, pp. 237-248. En línea: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2715&context=inti>> [última visita: 15.2.2018].
- Ludmer, Josefina (2017): "Literaturas postautónomas", *Ciberletras*, nº. 17. En línea: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> [última visita: 30.7.2018].
- Mangueneau, Dominique (2016a): "El *ethos*: un articulador". En Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 131-154.
- (2016b): *Trouver sa Place dans le Champ Littéraire. Paratopie et Creation*. París, Academia/L'Harmattan.
- Martínez Bonati, Félix (1992): *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Meizoz, Jérôme (2013): "'Escribir, es entrar en escena': la literatura en persona", *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 42, pp. 253-269. En línea: <<http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/202915>> [última visita: 23.5.2018].
- (2014): "Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor". En Juan Zapata (comp.): *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 85-96.
- (2015): *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Trad. y pról. Juan Zapata. Bogotá, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura / Ediciones Uniandes.
- Meyer-Minnemann, Klaus (2006): "Narración paradójica y ficción". En Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.): *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 49-71.
- Pérez Fontdevilla, Aina; y Torras Francés, Meri (2016): "Hacia una *biografía* del concepto de autor". En Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, pp. 11-51.
- (eds.) (2016): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros.
- Quin, Alejandro (2014): "Median Reyes: impostura, sujeción y riesgo". En Juan Zapata (comp.): *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 256-268.
- Woodmansee, Martha (1994): "On the Author Effect: Recovering Collectivity". En Martha Woodmansee y Peter Jaszi (eds.): *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham/Londres, Duke University Press.
- Yvancos Pozuelo, José María (2012): "'Figuración del yo' frente a autoficción". En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 151-173.
- (1993): "La frontera autobiográfica". En: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, pp. 179-226.

- Zapata, Juan (comp.) (2014): *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- (2011): "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", *Lingüística y Literatura*, n.º. 60, pp. 35-58.

LA ESTIRPE DE CALIBÁN

THE STRETCH OF CALIBAN

GENARA PULIDO TIRADO
Universidad de Jaén
gpulido@ujaen.es

RESUMEN: En el presente artículo se estudia un concepto fundamental del pensamiento crítico latinoamericano desde su origen, en Shakespeare, pasando por diversas resemantizaciones a lo largo del tiempo, hasta llegar a la versión anticolonial que se da en el siglo xx. Se analizan diversos autores y teorías para ofrecer una panorámica de la presencia e importancia de tal concepto/personaje/metáfora, así como su doble uso colonial y anticolonial.

PALABRAS CLAVES: Caníbal, Calibán, Shakespeare, antropofagia, poscolonialismo

ABSTRACT: In the present article a fundamental concept of Latin American critical thinking is studied from its origin, in Shakespeare, going through various resemantizations through time, until arriving at the anticolonial version that occurs in the 20th century. Various authors and theories are analyzed to offer an overview of the presence and importance of such a concept/character/metaphor as well as its dual colonial and anticolonial use.

KEYWORDS: Cannibal, Caliban, Shakespeare, Anthropophagy, Postcolonialism



1. EN EL PRINCIPIO FUE SHAKESPEARE

Calibán procede del teatro de W. Shakespeare. Calibán emerge como metáfora dominante en la composición utópica del imaginario histórico de la generación modernista hispanoamericana; continuará presente en el pensamiento de los años cuarenta; será decisiva en el ensayismo anticolonial de los setenta; y en la actualidad el personajemetáfora es referencia habitual en los estudios poscoloniales y subalternos. El calado de esta presencia es razón suficiente para estudiar

qué elementos encierra la figura de Calibán para estar presente tanto tiempo y resignificándose para adaptarse según la época y el autor.

El origen del nombre Calibán ha sido muy estudiado. La tesis más aceptada es la de que es una deformación o anagrama de la palabra "caníbal". Esta, a su vez, procedería de "caribe". La afinidad fonética, gráfica, y en cierto sentido semántica entre ellas nos permite correlacionar entonces Calibán-Caníbal-Caribe, como lo propone Roberto Fernández Retamar en su conocido ensayo *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América* (1971), si bien lo más probable es que Shakespeare solo correlacionara su Calibán con la palabra "caníbal".

Calibán/Caliban: Como se puede apreciar, la diferencia en la tilde o el acento a la hora de escribir Caliban es un problema no resuelto hasta ahora. Así lo precisa Roberto Fernández Retamar (1999) cuando indica que la versión inicial que se marca en la primera "á" es un anagrama del inglés *cannibal*. Con la influencia en la discusión del francés (*cannibale*) Michel de Montaigne se trasladó a la segunda y última "á". Finalmente, en español se respetó a tradición latina quedando de esta manera: *Calibán*. Continuando la pista de toda la discusión sobre acentos y tildes calibanes, el propio Fernández Retamar sugirió la siguiente lectura:

Y en español, por contagio francés, aceptamos y propagamos (yo también lo hice, de modo copioso) "Calibán" [...]. Sin embargo, en nuestra lengua, después de todo la madre del cordero, Colón, de la palabra caribe, hizo caniba, y luego caníbal, cuyo anagrama lógico es Caliban, palabra llana que es la que empleo desde hace tiempo, a partir de una conferencia que ofrecí en Santiago de Cuba [...]. Por mi parte, me parece bien paradójico que un texto que se quiere anti-colonialista empiece por no serlo en el título mismo. (Fernández Retamar 1999: 203-204)

Pero, atendiendo a las palabras de Fernández Retamar, nos preguntamos cómo nace la figura del antropófago como caníbal. Un breve recorrido arqueológico permite indagar que hasta el siglo xv el vocablo antropófago estaba relacionado con los salvajes hombres de la prehistoria que se ubicaban en "los límites de la civilización occidental que comían carne humana" (Arens 1981: 47). Cien años después, las historias sobre la canibalización adquirieron nuevas significaciones entre los europeos. Esta época terminó como un periodo con oportunidades supuestamente infinitas de expansión terminológica y geográfica, gracias al "descubrimiento" de América y al encuentro con sus habitantes que se transformaron en fuente de inspiración para describir narraciones maravillosas.

2. LA COLONIZACIÓN Y SU LECTURA EN EUROPA¹

Por lo menos, así lo afirmaron, en su época, Cristóforo Colombo y Amerigo Vespucci, entre otros, al arribar, conquistar, bautizar, colonizar y "mal in-

¹ Sobre conceptos como colonización, decolonización, Caribe, la relación entre estudios literarios y estudios culturales y otros, remitimos a una obra donde se han tratado estos temas extensamente (Pulido Tirado 2010).

terpretar" las, para ellos, desconocidas tierras: el 12 de octubre de 1492 del calendario colonizador se llevó a cabo el primer encuentro entre miembros de la cultura eurooccidental y representantes del "nuevo mundo".

En relación a estas deducciones del navegante genovés, Todorov (1998), en sus estudios, es categórico al asegurar que Colón escucha "cariba" y lo asocia con la gente del Kan, sin invertir mayor tiempo en la comunicación humana porque no le interesa. Para Sofía Reding Blase (1992), el problema de Colón es que se obsesionó por escuchar la palabra "caniba" que tradujo libremente como "habitantes de las tierras del Gran Kan". También entiende que dichos canibas tienen cabeza de perro (can) con las cuales se comen a sus víctimas, lo que le hace pensar que estos hombres, "... 'debían ser del señorío del Gran Can, que los captivaban' [...]. Colón ya no dudó ni un ápice que había llegado al país del Gran Kan cuando oyó decir que tierra adentro de Cuba, o 'Cubanacán', había oro" (Reding Blase 1992: 37). Arens, por su parte, explica que de lo "cariba" brotó el caníbal: "de cuyo nombre derivó, a través del español de la época, la palabra caníbal" (Arens 1981: 47). Pero Colón no estaba convencido, aún, del carácter antropófago de los caribas ya que solo se basaban en las descripciones que los lucayos le proporcionaban de sus vecinos.

Personaje de la conocida obra dramática *La tempestad* (1611), Calibán, en el drama shakesperiano, es un monstruo horrible que habita una isla desierta a donde llega Próspero y lo esclaviza. Así aprende la lengua de Próspero, pero se resiste a él. La lengua le sirve, como el propio personaje dice, para maldecirlo y odiarlo. Calibán es, en la pieza dramática, terrenalidad, lujuria, sensualidad devoradora, y es también tierra humanizada, criatura transformada, que jamás volverá a ser igual a la de antes de la llegada de Próspero. Más tarde, el personaje será retomado por Ernest Renán, en su drama de 1878, *Calibán*. Esta vez el personaje es leído bajo los evidentes efectos de la Comuna y del pensamiento finisecular francés. Calibán, en ese contexto, se subleva frente a su amo, solo que, tomado el poder, no sabe usarlo, pues le falta intelecto y capacidad de dirección para hacerlo.

William Shakespeare accedió a la traducción de Giovanni Floro, amigo personal del dramaturgo, de la obra de Michel de Montaigne *De los caníbales*, aparecida en 1604. Este político e intelectual francés sostiene al respecto:

No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo, más sí me sorprende que comprendamos y veamos sus faltas y seamos ciegos para reconocer las nuestras. [...] Podemos, pues, llamarlos bárbaros en presencia de los preceptos que la sana razón dicta, mas no si los comparamos con nosotros, que los sobrepasamos en todo género de barbarie. Sus guerras son completamente nobles y generosas; son tan excusables y abundan en acciones tan hermosas como esta enfermedad humana puede cobijar. (Montaigne 1978: 115-116)

3. ARIEL O CALIBÁN

La elección entre Ariel o Calibán es una respuesta a la pregunta: qué hace una cultura para independizarse del imperialismo y para imaginar su propio pasado.

Una posibilidad es hacerlo con Ariel, entendiéndolo como el criado diligente de Próspero. Otra opción es la de Caliban, consciente de su pasado bastardo y dispuesto a aceptarlo, "pero no impedido para el futuro desarrollo". La tercera es convertirse en un Caliban que se sacude de su servidumbre y su desfiguración física "en el proceso de descubrimiento de un yo esencial y precolonial". Los dos calibanes se alimentan y necesitan el uno del otro. "Cada comunidad sometida de Europa, Australia, África, Asia y las Américas, ha hecho el papel del duramente tratado y oprimido". Caliban respecto a algún Próspero del exterior (Said 1996: 333). La resistencia es contra ese Próspero "y su nuevo séquito de intelectuales cortesanos, tecnócratas, burócratas, funcionarios nacionales e internacionales de todo color y plumaje" que "se han convertido en los dueños del campo de batalla" neoliberal" (Rojo, Salomone y Zapata 2003: 68).

De estos referentes europeos, el pensamiento latinoamericano toma entonces la figura y la somete a más de una resemantización acorde los principios del pensamiento latinoamericano de diversas épocas.

Es el caso de Rubén Darío, quien en "El triunfo de Calibán" (1898), "El crepúsculo de España" (1898) y "Edgar Allan Poe" (1905) identifica a Calibán con los Estados Unidos, en lo que este país mostraba ya de salvaje y deshumanizado, reivindicando la espiritualidad de Ariel, otro de los personajes de la obra, como metáfora del alma delicada de nuestra América hispánica. El 2 de mayo del mismo año en que ve la luz *El triunfo de Calibán*, Paul Grousac, director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, pronunciaría un discurso en el teatro La Victoria, en la capital argentina, en el que hace la misma identificación calibánica con los Estados Unidos, además de presentar, como Darío, la misma oposición entre el enemigo norteamericano y las virtudes de la cultura hispánica.

Y dos años después, en 1900, el uruguayo José Enrique Rodó publicaría su conocido ensayo, *Ariel*, en el que polariza, como el nicaragüense, la simbología Ariel-Calibán. Si bien su Calibán es siempre referencial ante el protagonismo que tiene Ariel, puede leerse también en Rodó la oposición entre la torpeza de uno y el espíritu noble y alado del otro. Este texto surgió a partir de la operación que, en 1898, EEUU hizo en Cuba. La obra de Rodó ha sido un símbolo para los latinoamericanos que se han enfrentado al imperialismo estadounidense (Silva Echeto y Browne 2007). En el ensayo, los estadounidenses serían los calibanes y, a su vez, los arieles estarían encarnados en lo mejor del continente, es decir, América Latina.

Como podrá apreciarse, la identificación entre lo calibánico y el naciente imperialismo norteamericano, así como la identificación del espíritu de Ariel con las aspiraciones de la cultura latinoamericana aparecen significativamente como elementos comunes al discurso finisecular del 98. Sabemos que 1898 fue un año clave en nuestra historia continental y en consecuencia un momento fundamental en la redefinición de la identidad latinoamericana. En el año en que se cumplían las previsoras palabras de José Martí acerca del creciente interés de los Estados Unidos sobre las tierras de América Latina, los intelectuales latinoamericanos reaccionan con un discurso airado y rotundo, aunque presentara

limitaciones ideológicas para el entendimiento de las verdaderas raíces del sistema colonial.

Es el caso de "El triunfo de Calibán", enérgica protesta nacida al calor de la intervención norteamericana en la isla de Cuba, donde Darío expone abiertamente su rechazo al águila norteña en favor de las "virtudes" morales y culturales de una cultura hispánica idealizada por el poeta. También lo será el discurso de Paul Groussac, que como el de Darío, nace a propósito de la intervención norteamericana en Cuba, ocasión en que se refiere a la amenaza yanqui con la metáfora del cuerpo monstruoso de los Estados Unidos para distinguir, en contraposición, los "valores" de la colonización española en tierras americanas.

Esa exaltación de los valores de la latinidad también está en Rodó, si bien Ariel difiere de ambos por su tono reposado, y por la presentación de su figura en coordenadas espaciales más ambiguas. Fernández Retamar (1995: 39), por su parte, considera que los mestizos de América Latina ven con particular nitidez que Calibán sea el símbolo y no Ariel.

El imperativo de la hora, como puede verse en estos ejemplos, generará un discurso de la identidad que remite habitualmente a oposiciones binarias como norte/sur, latinos/bárbaros, lo hispánico/lo anglosajón, y un discurso que nombrará lo yanqui bajo los conceptos de utilitarismo, materialismo, barbarie, vulgaridad, frente a los que opondrá los valores del hispanismo como cultura superior en virtudes morales, espirituales y culturales. Es así que la figura de Calibán alimenta la composición utópica del imaginario histórico de esta generación, como afirma Carlos Jáuregui (1998), considerando que la apropiación latinoamericana de los personajes del drama shakesperiano es, sin dudas, una cuestión generacional.

Pero hay evidentes contradicciones en este discurso calibánico del 98, y acaso la más sobresaliente, si reparamos en el desarrollo posterior de la metáfora, pudiera ser la de no encontrarse jamás en este discurso una identificación de Calibán con la resistencia del colonizado al poder hegemónico del imperialismo, como luego sí lo veremos en el ensayismo anticolonial escrito por los caribeños George Lamming o Fernández Retamar. Evidentemente Darío y Rodó no se reconocen en el monstruo colonizado que maldice al usurpador, se reconocen en Ariel, un Ariel que tampoco es expresión del drama del intelectual latinoamericano que luego tan oportunamente estudiará Fernández Retamar.

En ese sentido, otra paradoja significativa es la de no hallarse en toda su retórica ningún momento en que se relacione a Calibán con el concepto de caníbal, y por tanto con la significación ideológica que el discurso latinoamericano de la identidad da al término. El anagrama, que parece evidente, no lo fue para los modernistas, a pesar de encontrarse en sus escritos frecuentes imágenes como "búfalos de dientes de plata", o "comedores de carne cruda". Solo que estas imágenes aparecerán siempre con valor negativo, para referirse a los Estados Unidos, y nunca asociadas a la idea de asimilación cultural.

La paradoja mayor es sin duda su identificación con España, una España colonizadora contra la cual los cubanos acababan de liberar una larga guerra de independencia, presentada por estos ensayistas de fin de siglo como "la hidalga

y agobiada España". Este razonar, además de ofensivo para Cuba y la herencia política del independentismo latinoamericano, es muestra de los pocos medios de que disponía este discurso finisecular para entender la esencia del colonialismo y el imperialismo, y es expresivo por demás de las pobres herramientas del humanismo burgués para entender su tiempo.

Para Jáuregui (1998), el discurso modernista de fin de siglo no alcanza a pensar su época fuera de un aristocrático manifiesto de latinidad. Como él asegura, esta visión del imperialismo norteamericano como una contradicción a la tradición hispánica es un síntoma del desencuentro de estos intelectuales con la modernidad, y una marca de los límites de su lectura a la cultura y la historia de su tiempo. Quedan pues sus ensayos, y su visión de Calibán, como expresión de los debates de la época, como muestra de los alcances y límites del discurso del 98 frente a la modernidad, el imperialismo y la identidad continental.

Calibán reaparece nuevamente en 1938, en la obra de Aníbal Ponce, quien en su libro *Humanismo burgués y humanismo proletario* consigue diferenciarse significativamente del discurso precedente a la vez que da continuidad al movimiento de la figura. El ensayista argentino, desde su perspectiva marxista, ve en *La Tempestad* una expresión de la lucha de clases, y en Calibán y Ariel a dos posibles revolucionarios. Así mismo advierte en Calibán el problema del colonialismo en la medida que se adelanta a dudar de la monstruosidad del personaje ante la enorme injusticia de su dueño.

Estas reflexiones de Aníbal Ponce me parecen de suma importancia, pues encierran una nueva lectura de Calibán, que es la que predominará años más tarde, en el ensayo latinoamericano de carácter anticolonial. Será la lectura que haga el escritor barbadense George Lamming en su libro de ensayos *The Pleasures of Exile* (1960), primer intento de un escritor caribeño por defender a Calibán a manera de redención del pasado, argumentando que su historia pertenece al futuro. Y también la lectura que haga el martiniqueño Aimé Césaire, si bien en otro género, en el teatro, pero en el mismo espíritu, con su obra *Une tempête* (1969), en la que reivindica la figura de Calibán como metáfora de la redención negra. Césaire desmitifica el texto de Shakespeare, llenándolo de nuevos sentidos en su reconstrucción de nuevos ejes topológicos, y otros caracteres, y su Calibán pasa a representar la negación de la dialéctica del colonialismo.

4. EL CALIBÁN DE FERNÁNDEZ RETAMAR

Fernández Retamar, desde su primer trabajo de 1971, tiene la virtud de situar la figura de Calibán en un cronotopo histórico y cultural perfectamente reconocible, el espacio del Caribe y el tiempo del descubrimiento y la instauración del sistema colonial en América. Ya desde esta precisión, comenzamos a releer el concepto/ metáfora de otra manera, y la figura comienza a adquirir una significación diferente de la que le dieron Darío o Rodó.

No se trata, para Retamar, de criticar el pragmatismo norteamericano, sino de poner en crisis las bases mismas del colonialismo como sistema. De esta manera, aquella contradicción Estados Unidos-España que dominó el discurso

de los modernistas es sustituida por la contradicción Colonizador-Colonizado. Al hacer énfasis en un Calibán como signo de la relación colonial, Retamar supera la oposición Calibán-Ariel por la antítesis Calibán- Próspero, relación que sin duda es la que en verdad expresa el drama de América.

Paralelamente, Ariel, para Retamar, deja de ser la representación abstracta del espiritualismo para convertirse en la expresión del intelectual latinoamericano, que se debate entre servir a los intereses de Próspero, o a los del esclavo Calibán. Como mismo el Calibán es resignificado, Ariel también adquiere con Retamar un signo inverso, ahora como propuesta del intelectual de estas tierras que también sufre los efectos de la condición colonial. En este sentido, Ariel se revela no exactamente como la antítesis de Calibán, sino como su aliado natural.

Un elemento de extraordinario valor en el ensayo de Retamar es remitir, con todo su sentido ideológico, a la asociación originaria entre caribe y caníbal, correlato de Calibán, como expresión de la asimilación transcultural. Una de las más importantes aportaciones del libro, según comenta Walter Mignolo (1998), es precisamente que Fernández Retamar no construye un discurso antioccidental, sino que redirige su análisis hacia un discurso posoccidental, recuperando la imagen de una América Latina que surge híbrida y multicultural frente a quienes le dieron sus lenguas, una América que en el acto de apropiación de lo otro revierte la propia colonización, y cuyo acto de asimilación revela su resistencia al dominio.

Para algunos teóricos de la cultura como Gayatri Spivak (1987), sin embargo, el Calibán de Retamar está aún inmerso en la cultura masculina y logocéntrica, además de ser manifestación de una falsa visión de progreso, fruto aún del viejo concepto ilustrado tan recurrente en el discurso de los años setenta. Otros, en la misma dirección, aseguran que Calibán resulta insuficiente en las actuales circunstancias posmodernas, ante los espacios reclamados por minorías sexuales o raciales.

Es también necesario resaltar que siete años antes de que Edward Said desmontara las nociones europeas que construyeron la idea de Oriente en su libro *Orientalismo* (1978), Retamar ya deconstruía, con su ensayo de 1971, las nociones colonialistas de Occidente al definir una Latinoamérica fragmentada y mestiza. En ese sentido su relectura de Calibán es imprescindible a la hora de rastrear las raíces de un pensamiento subalterno desde unos países invadidos y colonizados, aun cuando su discurso evidencie las limitaciones de su tiempo, y muestre, quizás en exceso, las urgencias políticas a que respondió su reclamo anticolonial.

No podemos dejar de citar, aun cuando sea de forma sintética, que la legitimación de Calibán se produjo también en el discurso filosófico latinoamericano, específicamente en la obra de Leopoldo Zea. Recordemos que su fundamental *Discurso desde la marginación y la barbarie*, de 1988, termina con un epílogo dedicado a reflexionar sobre el sentido del Calibán shakesperiano y presentar el encuentro y desencuentro entre Próspero y Calibán como símbolo paradójico de la relación hegemónica conquistador-conquistado. Tempranamente el filósofo mexicano había utilizado la figura de Calibán en su ensayo *Las*

dos Américas (1944), en el que recuperaba la representatividad de Calibán/Ariel, no precisamente como opuestos, sino como propuesta de síntesis para superar la dicotomía entre las dos Américas. La idea de una unidad que los equilibre, de un Calibán al servicio de Ariel en la misma proporción que un Ariel dé finalidad a Calibán, fue la expresión de su temprana idea de unidad espiritual panamericana.

Ahora bien, esta visión, digamos de carácter conciliador, que dominó el panorama del ensayo calibánico desde Aníbal Ponce hasta Retamar y Zea comienza a cambiar de forma radical hacia la última década del siglo xx. Ante la irrupción de los estudios poscoloniales y la crisis del paradigma estructural, en una época marcada por la quiebra de los sistemas totalizantes, la clausura de la representación y la renuncia a desarrollar paradigmas críticos desde visiones eurocéntricas de la cultura, la figura de Calibán comienza a ser leída de otra manera.

5. EL CALIBÁN ANTROPÓFAGO Y DECOLONIZADOR

Mignolo toma el concepto de Retamar (1976) y a partir de él desarrolla toda su teoría del posoccidentalismo, concepto que en su criterio es el que mejor define la condición de poscolonialidad en América Latina

Según Iván de la Nuez (1998), a partir de los años 80 la cultura latinoamericana vuelve a la figura de Calibán como estrategia para entrar en el mercado del arte y de paso revitalizar, armados de la pertinente carga de "experiencias periféricas", el imaginario de una cultura occidental agónica:

Lo primero que comprendieron los valedores de la nueva (y no tan nueva) cultura latinoamericana fue que el regreso de Calibán era útil, pero no a la antigua usanza. Este habría de ser gestualizado. [...] Entre el cuerpo muerto de Che Guevara y el cuerpo renacido de Frida Kahlo, asumido con todos sus olopeles en Nueva York en 1990, medió la estetización de ese Calibán multicultural y publicístico que desembarcó una y otra vez en las costas de los llamados centros del arte. (De La Nuez 1998: 32)

En el momento mismo en el que Calibán toma para sí aquellos rasgos de la barbarie que significaron el fundamento o de su exclusión o de su entrada a una modernidad "otra" según lo exploran Aimé Césaire en *Une Tempête* (1969) u Oswald de Andrade en su "Manifiesto Antropófago" (1928), respectivamente. La opinión de De la Nuez se basa en una interpretación de Calibán, nada ajena a la postura poscolonial, para la cual este personaje es signo de resistencia o contradiscurso. Siguiendo esta lógica, su inserción como objeto de cambio en la dinámica del mercado denota debilidad y traición. Curiosamente, dicha debilidad ocurre en el momento mismo en el que Calibán toma para sí aquellos rasgos de la barbarie que significaron el fundamento o de su exclusión o de su entrada a una modernidad "otra" según lo exploran Aimé Césaire en *Une Tempête* (1969) u Oswald de Andrade en su "Manifiesto Antropófago" (1928), respectivamente.

Desde inicios de los años noventa comienza a ser común la tesis de que tanto Ariel como Calibán han quedado fuera de lugar como espacio de representación de la identidad cultural latinoamericana, en la medida que precisamente ha entrado en crisis toda pretensión de representatividad, así lo señala Arocena:

No parece fácil, hoy día, alzar a Calibán o Ariel como símbolos culturales de nuestra América y difícilmente esta pueda sintetizarse en un símbolo único. Más interesante y representativo de la situación actual latinoamericana sea quizás partir del reconocimiento de la dificultad de condensar la multiplicidad cultural. (Arocena 1993: 183)

Esta afirmación de Felipe Arocena coincide con la de Eduardo de León cuando este argumenta que el orden social moderno se caracteriza por la imposibilidad de restaurar de modo duradero, algún monopolio simbólico (De León 1993: 239), o con Jorge Rufinelli cuando asegura que:

Calibán funcionó como discurso cultural posmoderno, en cuanto introdujo en su momento una perspectiva deconstructiva desde la heterogeneidad de la multiculturalidad. Pero esa presunta condición posmoderna, que en el contexto de los años setenta fuera condición de su vigencia como símbolo identitario alternativo para América Latina parece no funcionar en el nuevo contexto de los años noventa, e ingresar en la señalada crisis de representatividad que parece acompañar inevitablemente a todo intento de condensación simbólica. (Rufinelli 1992: 272)

Y ciertamente, en la medida en que se imponen otros paradigmas teóricos para el análisis de las ciencias humanas y sociales, la metáfora, tal como funcionó en los años sesenta, va perdiendo espacio. En consecuencia, precisa una vez más resemantizarse, abrirse a nuevos sentidos que den cuenta de las actuales circunstancias culturales. Es evidente que se va haciendo imprescindible pensar un nuevo Calibán, quizás un Calibán cuya vigencia utópica cobre nuevos sentidos en el actual contexto.

Calibán, como unidad total y monosimbólica, carece de funcionalidad para expresar la diversidad de identidades de ese macroespacio cultural, sabemos además que es sospechoso apelar a representaciones articuladas desde "la ciudad letrada" (Rama 1995) para expresar los sectores socioculturales de sus márgenes. Se precisarían hoy otros mapas culturales para pensar un Calibán en el que las culturas diaspóricas y fronterizas tuvieran otra representatividad, como también sabemos que el Calibán hasta aquí estudiado precisaría resignificarse desde la mujer, desde el homosexual, en cuanto formas reales de la otredad.

Más allá de estas reticencias, calificables de arielistas, poco hay en común entre la posición de De la Nuez (1998) y la de Bloom (1995). Primero porque la mirada de aquel intenta separarse de las convicciones logocéntricas y eurocentristas de este. Pero, sobre todo, porque el ensayista cubano se distancia de la creencia en un canon casi sagrado como fundamento de la cultura occidental, frente al que la crítica debería plegarse. El punto de mira de De la Nuez es la es-

trategia de inserción o fagotización de Calibán dentro de la cultura occidental y la manera en que se aúna a las polémicas acerca de la identidad, la modernidad y el mercado.

La reinscripción y reconstrucción continua de Calibán ha ido borrando muchos de sus rasgos "originales", llegando a convertirlo en un complejo palimpsesto en el que los rostros de uno y otro, incluidos los procedentes de Shakespeare, se confunden. La distancia y el amalgamamiento pueden parecernos aún mayores debido a que muchos de los autores dedicados al tema han tomado como texto de referencia no ya la obra de Shakespeare, sino reescrituras posteriores.

En José Rodó el arielismo se desarrolla como respuesta a la disyuntiva latinoamericana entre el pragmatismo (asociado a Calibán) y la espiritualidad (asociada a Ariel). Todo el ensayo está marcado por el horror frente a la creciente hegemonía norteamericana e imperialista y su correspondiente masificación de un arte, antes amparo del sublime humanismo y ahora en peligro de calibanización. En el *Ariel* de Rodó (1900) se detecta influencia del *Calibán* de Ernest Renan (1878) (Rodríguez Monegal 1984: 25). Por su parte, Franz Fanon toma como punto de partida para su reflexión sobre *Calibán en Peau noire, masques blancs* (1952) las teorías de Octave Mannoni desarrolladas en *Psychologie de la colonisation* (1951). Igualmente, Roberto Fernández Retamar ofrece como genealogía de su *Calibán. Notas sobre la cultura de nuestra América* (1971) los aportes de Fanon y de Aimé Césaire.

El calibanismo se ha entendido como sentimiento de subordinación manifestado por algunos intelectuales latinoamericanos, que han visto en *La Tempestad* (1611) de William Shakespeare (1564-1616) una alegoría de la relación entre América Latina y el mundo occidental.

El primer escritor latinoamericano que recupera los personajes de *La Tempestad* y los traslada a una realidad propia es el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), quien en sus ensayos "El triunfo de Calibán" (1898), "El crepúsculo de España" (1898) y "Edgar Allan Poe" (1905) identifica a Calibán con la civilización, caso concreto los Estados Unidos, y reivindica la espiritualidad de Ariel, otro de los personajes de la obra, como metáfora de *Nuestra América*.

Después de Darío, el uruguayo José Enrique Rodó publica en 1900 su ensayo *Ariel*, en el que polariza la simbología Ariel vs. Calibán. En Rodó, Ariel es el genio del aire que representa la parte noble y alada del espíritu; "es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad"; Calibán, por su lado, es "la sensualidad y la torpeza, con el cincel perseverante de la vida". La mayoría de las interpretaciones sobre el Ariel han tendido a afirmar que Rodó identifica su calibanismo con el naciente imperialismo norteamericano y el espíritu noble de Ariel con las aspiraciones de la cultura latinoamericana. Trabajos posteriores, como son los ensayos del argentino Emir Rodríguez Monegal, "Las metamorfosis de Calibán" (1977) y del uruguayo Arturo Ardao, "Del mito Ariel al mito Anti-Ariel" (1986), demuestran que no hay una sola cita en el *Ariel* donde aparezca América Latina como residencia de Ariel. El mito Ariel, que orientaba las inteligencias y voluntades de Latinoamérica hacia el idealismo y romanticismo se convierte en Ardao en el mito Anti-Ariel, es decir, que la propuesta de

América Latina como Calibán parte desde Rodó, desde *Ariel*. La intención de Rodó en el *Ariel* se dirige primeramente a combatir lo calibanesco, en el sentido que él le daba, de Latinoamérica, y solo secundariamente, por lo que tenía de ejemplo paradigmático a la par que de pernicioso modelo, lo calibanesco de Norteamérica. Ardao concluye, “¿Calibanesca América Latina para Rodó? Si” (Ardao 1986: 140). De ahí que sea sintomático que Rodó haya firmado artículos con el seudónimo de Calibán, como es el caso de “Nuestro desprestigio”.

La analogía entre Calibán y las condiciones coyunturales son continuadas por el argentino Aníbal Ponce en su libro *Humanismo burgués y humanismo proletario* (1938) y es el primero que ve en *La Tempestad* una expresión de lucha de clases y en Calibán y Ariel a dos potenciales revolucionarios; en 1960, el escritor barbadense George Lamming publica su ensayo *The Pleasures of Exile*; se trata del primer intento de un escritor caribeño por defender a Calibán a manera de redención del pasado, argumentando que su historia pertenece al futuro; otro martiniqueño, el poeta y dramaturgo Aimé Césaire, en su obra de teatro *Una tempestad* (1969), reivindica la imagen de Calibán como símbolo de negritud. Césaire trata de desmitificar la obra de Shakespeare y su Calibán representa la negación de la dialéctica del colonialismo y construye una nueva síntesis de la libertad como categoría. El primer autor latinoamericano que marca explícitamente la apropiación de Calibán como símbolo de Latinoamérica es el cubano Roberto Fernández Retamar en su ensayo *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América* (1971). Para Retamar, en *La Tempestad* se marca una expresión externa de lucha de clases, en la que Calibán (América Latina) es el explotado y Prospero (Estados Unidos) el explotador. Fernández Retamar abandonará su tesis planteada en 1971, en dos artículos posteriores, “Calibán revisitado” (1986) y “Adiós a Calibán” (1993), prólogo a la edición japonesa de *Calibán*, aduciendo que la metáfora de *Nuestra América* puede ser otra, pero que el estatus colonial de nuestra cultura subsiste todavía. El Calibán latinoamericano ya no es el personaje creado por Shakespeare.

En una crítica severa al Calibán de Retamar, Emir Rodríguez Monegal (1984) ve en Oswald de Andrade y su “Manifiesto Antropófago” una de las formas más decisivas para su recuperación como forma auténtica de entrar en la modernidad:

... de Andrade postula el canibalismo como una forma legítima de cultura. En su cómico y escandaloso manifiesto, combina las visiones de Freud y de Nietzsche sobre la cultura para producir un concepto genuinamente revolucionario. Tomando como punto de partida la noción de canibalismo ritual que aparece en Tótem y tabú, el poeta brasileño sostiene que toda cultura se basa en la asimilación, y que la única revolución posible es aquella que produce una transformación del mundo en todos los niveles, no solamente a nivel social o político. Para liberar al hombre hay que liberar también su erotismo, así como su concepto de la ciencia. Una revolución total era el propósito principal de Oswald de Andrade. (Rodríguez Monegal 1984: 44)

Ni que decir tiene que la canibalización de Calibán y la antropofagia cultural guardan una estrecha relación. Inicialmente, no se produce una relación directa entre Calibán y la antropofagia brasileña. Oswald de Andrade no cita al personaje shakespeariano ni, en sus primeros escritos, Fernández Retamar se refiere a la vanguardia brasileña. La explicación de este último es sencilla: "la simple razón por la que no fue así es que en 1971 yo desconocía aún" [la obra de Andrade] (Fernández Retamar 1999: 204). La vinculación la señala Fernández Retamar en 1976, cuando el escritor cubano pronuncia una conferencia en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, celebrada en Budapest, donde destaca en el Manifiesto antropófago una clara proclamación de los valores no occidentales de América Latina.

Entrada la década de los 90, invitado a publicar en una compilación de sus textos "calibanes", bajo el título de *Todo Calibán* (esta vez con acento en la segunda "á"), sumó nombres y algunas indicaciones bibliográficas específicas sobre este particular. Entre los agregados, como ejemplos de la cultura Calibán, se encontraban Oswald, Mário de Andrade y Tarsila do Amaral. Sin embargo, "el travieso ángel de las erratas eliminó el primer nombre". Situación que cambió, años después, cuando se volvió a publicar ese escrito en Costa Rica.

En resumen, hasta los años 90, Calibán y la antropofagia deambularon por derroteros diferentes hasta que, finalmente, sus bifurcados senderos se encontraron. En 1999, el poeta cubano dijo que "no creía que 'Caliban' (es decir, el tema de que se trata) hubiese perdido vigencia". Con menos razón "debo decir algo similar de la Antropofagia oswaldiana", que de la "devoración incorporativa de su primera salida, cuando exaltó con jubiloso egreso de la humanidad a lo más noble del pasado", alimentándose "de los logros de la historia. Todo, con el aliento de un poeta que creía en sus imágenes con fuerza y valor" (Fernández Retamar 1999: 211).

De Andrade, en la última década de su vida, tras la ruptura con el movimiento comunista, en los años treinta y cuarenta, revalorizó las categorías planteadas en el "Manifiesto Antropófago". También inspirado en las lecturas oswaldianas, Subirats precisó que el canibalismo se transformó en un concepto agresivo y sádico y, por lo mismo, se oponía a la utopía antropófaga que reivindicaba "la libertad, la armonía como naturaleza y como creación poética" (Subirats 2001: 23).

Hay que destacar, no obstante, que es sintomático que la noción de canibalismo y no la de antropofagia fuera la expresión que utilizaron algunas vanguardias europeas por la misma época. Hay distintos antecedentes que vinculan a Salvador Dalí con el canibalismo y no así con la antropofagia. De 1936-1937 es el óleo sobre tela *Cannibalisme d'automne*. También, por la misma época, la revista de Francis Picabia *Cannibale* proclama el lema del canibalismo. Primero en sus fraudulentos manifiestos y más tarde en sus parodias autobiográficas, como las describe Subirats (2001). El Manifiesto caníbal DADA de Francis Picabia es de los años veinte. La violencia de los lenguajes, como en otros acercamientos al canibalismo por parte de los artistas europeos, se hace presente en esta propuesta.

Las vanguardias europeas destacaban lo exótico y primitivo de las culturas americanas y africanas. Subirats, en ese ámbito, expone algunos ejemplos, entre ellos, la visión entre lo trágico y lo idílico del pintor franco-peruano Paul Gauguin, la pasión de Picasso por el expresionismo de los rituales africanos, la fascinación de Stravinsky, Heckel o Lorca por la música y por las musas del África negra. En definitiva, la pasión de los artistas europeos de las primeras décadas del siglo xx por las religiones africanas y precolombinas, y sus expresiones artísticas correspondientes, no era simplemente un juego formal. Detrás de ello se ocultaba una afinidad metafísica, un redescubrimiento de las libertades expresivas y el retorno a una naturaleza desacralizada, en una perspectiva similar a la antropófaga.

No obstante, había una diferencia fundamental, para la antropofagia estas situaciones no presentaban ningún carácter desconocido, exótico o primitivo. A diferencia de las vanguardias europeas, tanto los antropófagos Oswald y Mário de Andrade como Tarsila do Amaral, así como Frida Kahlo y escritores-etnólogos como José María Arguedas, no manifestaban una atracción por lo desconocido y mucho menos por lo exótico, sino el reconocimiento de sus culturas, de las mezclas barrocas de las Américas y de la heterogeneidad y pluralidad de las mismas.

Lo que para el artista europeo era exótico, para el artista latinoamericano era una introspección (Subirats 2001). En París, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral perciben que el canibalismo de los artistas españoles y franceses no captaba la especificidad histórica y etnológica de la antropofagia americana. Era antes que nada una cuestión de sensibilidades diferentes. Es así como en las obras de los artistas americanos puede observarse la sensualidad de los colores y de los cuerpos, la violencia extrema del poder, la recuperación de la corporeidad y las mezclas armónicas entre humanidad y naturaleza.

De esa forma, los aforismos y poemas de Oswald de Andrade son directos, espontáneos, así como su diccionario que, aunque escrito en su etapa comunista, mantiene la estética característica de la antropofagia. Comunicación intercultural, antropofagia y canibalización de calibán en América Latina. En este punto es donde se puede señalar el carácter anticolonizador del proyecto antropófago, más que poscolonizador, como lo han querido ver algunos teóricos que se solidarizan con esta postura. Desde el manifiesto de la semana del '22 se expresa un profundo rechazo al significante colonizador. Entre ellos su lengua y los signos de la conquista como, por ejemplo, la religión: punto en el que se encuentra el planteamiento de Nietzsche sobre la muerte de Dios.

Otros signos anticolonizadores son la crítica al patriarcado, así como la revalorización del mestizaje cultural. En todos estos signos se cruzan los textos de la historia de las Américas con el de los teóricos europeos críticos que cuestionan el proyecto colonizador y capitalista de la modernidad. Indispensable Silvia Federici (2004), y su obra *Calibán y la bruja*. No solo fueron los calibanes, también las calibanesas, y la Malinche y Frida Kahlo son dos ejemplos muy significativos al respecto. Y la caza de brujas también llegó al nuevo mundo.

Con la huella de Calibán, los antropófagos brasileños reabren el apetito cultural y proponen una nueva era de la antropofagia... La era de la antropofagia

que se anuncia desde el cruce entre las comunicaciones, los intercambios culturales mestizos, híbridos y criollos de las Américas implica la rebelión y rebeldía de Calibán.

Esta es la canibalización de Calibán, la subversión a la escritura shakespeariana (y sus consecuencias) como acto de resistencia frente a la autoridad que lo nombró y definió como tal. La cultura popular menospreciada y expulsada por los sectores dirigentes criollos. Se puede precisar que el cuerpo antropófago está en permanente desterritorialización. Flujos mutantes de las subjetivaciones (Rolnik 2006) y tendencia a la (de)formación infinita. Esa es la fealdad de Calibán: la desfiguración de sí mismo. La sensación de asco y rechazo dictado por la "verdad" de Occidente y representado, en este caso, en la hija de Próspero: la joven y bella Miranda de *La tempestad*.

La mutación de Calibán permite despintar las fronteras construidas para limitar los territorios, principios e identidades y abre alternativas para que, desde las comunicaciones indisciplinadas y sus cruces inter(entre)culturales, habilite proyectos "Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas" (De Andrade 2004: 1), considerando, como sostiene Suely Rolnik (2006), que las principales críticas del movimiento antropófago iban destinadas a los regímenes identitarios que defendían a las sociedades fordistas y disciplinarias. La antropofagia, por sí misma, es una forma nueva de subjetivación que se escapa de las políticas de recuperación de identidad, libera las comunicaciones interculturales, indisciplina las más puras disciplinas y los disciplinamientos sociales, estimula las hibrideces, mestizajes y criollizaciones de las Américas y flexibiliza la experimentación de las improvisaciones para crear nuevos territorios y sus respectivas cartografías. Ya que el cartógrafo es, ante todo, un antropófago (Calibán) (Rolnik, 2006): "Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil" (De Andrade 2004: 1).

Jáuregui (2008, en una obra fundamental sobre el tema que tratamos, ha dado un paso más la introducir el consumismo dentro de este complejo proceso. La constante asociación entre el tropo caníbal, el capitalismo y el consumismo permiten suponer que el consumismo entendido como práctica en la cual el consumo se imagina sin límites económicos, ecológicos, éticos o políticos en el mercado capitalista, se convierte en términos culturales en "la lógica del canibalismo tardío" (Bartolovich). En la literatura y las artes plásticas, pero también en la más amplia esfera de la cultura cotidiana, el canibalismo llena de significado el tropo del consumo.

Así sucede en los numerosos y constantes rumores de robos de órganos de las décadas de los 80 y 90 conocidas como del "capitalismo salvaje" y el desmonte del Estado protector. Contradichos una y otra vez y catalogados como histerias culturales, estos rumores constituyen verdaderas contranarrativas sobre la devoración y desposesión del cuerpo, que rearticulan el miedo a ser comido con el que se inaugura la modernidad latinoamericana.

En definitiva, y para terminar, los objetivos fundamentales de esta investigación han sido:

1.-Trazar la historia extensa del término y sus teóricos, lo que nos obliga a ver las categorías teóricas en su radical historicidad. Shakespeare jamás habría imaginado la larga vida de los personajes que trazó en *La tempestad* ni que daría lugar a toda una corriente de pensamiento crítico de plena vigencia en el siglo XXI.

2.- Conocer esta historia es hoy fundamental para seguir esta línea crítica pues, de lo contrario, no actuaríamos correctamente; hemos visto que las líneas teóricas no siempre van en la misma dirección. La razón que motiva el título es justamente esta, Calibán tiene una extensa estirpe de conceptos y teorías que deben conocerse en su especificidad. Calibán tiene mucha familia a ambos lados del Atlántico.

3.- Reivindicar, algo que venimos haciendo desde hace tiempo, la teoría crítica latinoamericana, porque en Latinoamérica también se teoriza y muchas de estas teorías, si no todas, pueden aplicarse en España y en Europa.

4.- El calibanismo estuvo presente en las vanguardias históricas, se viene citando a Dalí como el caso más claro, pero la poesía del siglo xx escrita en España tiene ejemplos muy destacados, aunque ignorados, como el de Leopoldo María Panero, poeta caníbal/calibán en el que estamos inmersos en este momento.

OBRAS CITADAS

- Andrade, Oswaldo de (2004): "Manifiesto antropófago", *HISTAL*. En línea: <<http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>> [última visita 27.12.2018].
- Ardao, Arturo (1986): *Nuestra América Latina*. Uruguay, Ediciones de la Banda Oriental, Temas Latinoamericanos.
- Arens, W. (1981): *El mito del canibalismo. Antropología y antropofagia*. México, Siglo XXI.
- Arocena, Felipe (1993): "Ariel, Calibán y Próspero: Notas sobre la situación cultural de las sociedades latinoamericanas". En: *El complejo de Próspero. Ensayos sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo, Vintén Editor, pp. 177-199.
- Bartolovich, Crystal (1998): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge University Press.
- Bloom, Harold (1995): *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.
- Darío, Rubén (1905): *Los raros*. Barcelona / Buenos Aires, Maucci.
- (1968): *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- (1998): "El triunfo de Calibán" (ed. y notas de Carlos Jáuregui), *Revista Iberoamericana (Balance de un siglo. 1898-1998)*, n.º 184-185.
- De la Nuez, Iván (1998): *La balsa perpetua*. Madrid, Casiopea.
- De la Sierra, Carlos Antonio (1996): *La otra tempestad*. Tesis de Licenciatura, FFyL-UNAM, México.

- De León, Eduardo (1993): *Un inquietante juego de espejos. El complejo de Próspero. Ensayos sobre cultura, modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo, Vintén Editor, pp. 225-242.
- Federici, Silvia (2004): *Calibán y la bruja*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Fernández Retamar, Roberto (1971): *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Latinoamérica*. México, Diógenes.
- (1995): *Calibán Contra la Leyenda Negra*. Lérida, Ediciones de la Universidad de Lleida.
- (1999): "Caliban ante la antropofagia". *Anthropophagy today?, Antropofagia hoje?, ¿Antropofagia hoy?, Antropofagia oggi?*. *Nuevo Texto Crítico* n.º 23-24.
- Jáuregui, Carlos (1998): "Calibán: ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana (Balance de un siglo. 1898- 1998)*, n.º 184-185.
- (2008): *Canibalia, canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Mignolo, Walter (1976): "Nuestra América y Occidente", *Casa de las Américas*, n.º 9, pp. 36-57.
- (1998): "Pos-occidentalismo: el argumento desde América Latina". En Santiago Castro y Eduardo Mendieta (coords.): *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. University of San Francisco / Porrúa Eds.
- Montaigne, Michel de (1978) [1604]: *De los caníbales. Ensayos Escogidos*. México, UNAM.
- Ponce, Aníbal (1962): *De Erasmo a Romain Rolland. Humanismo burgués y humanismo proletario*. Buenos Aires, Editorial Futuro.
- Pulido Tirado, Genara (2010): *Constelaciones de teorías: el giro culturalista en los estudios literarios latinoamericanos*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Rama, Ángel (1995): *La ciudad letrada*. Montevideo, Ed. Arca.
- Reding Blase, Sofía (1992): *El buen salvaje y el canibal*. México, UNAM.
- Rodó, José E. (1956) [1900]: "Ariel". En: *Obras Completas*, vol. II. Ed. Barreiro y Ramos. Montevideo, pp. 110-218.
- Rodríguez Monegal, Emir (1978): "Las metáforas de Calibán", *Vuelta*, n.º 25.
- (1984): "Ariel versus Calibán. Latinismo versus Sajonismo", *Revista de la Universidad de México*, n.º 43-48. Accesible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11892/13130> [última visita: 7.9.2017].
- Rojo, Grínor; Salomone, Alicia; y Zapata, Claudia (2003): *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile, LOM.
- Rolnik, Sueli (2006): *Cartografía sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: UFRGS.
- Ruffinelli, Jorge (1992): "Calibán y la posmodernidad latinoamericana", *Nuevo Texto Crítico*, vol. V, n.º 9-10, pp. 297-302.
- Said, Edward (1996) [1978]: *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Alfaguara.
- Shakespeare, William (1998) [1611]: *La tempestad*. Edición de Ángel Luis Pujante. Buenos Aires, Austral.
- Silva Echeto, Víctor y Browne, Rodrigo (2007): *Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987): *Subaltern Studies. Deconstructing Historiography, Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Nueva York, Methuen.

Subirats, Eduardo (2001): *A penúltima visão do paraíso. Ensaio sobre memória e globalização*, São Paulo, Nobel.

Todorov, Tzvetan (1998): *La conquista de América. El problema del Otro*. México, Siglo XX.

Zea, Leopoldo (1988): *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Barcelona, Anthropos.

— (1944): "Las dos Américas", *Cuadernos Americanos* (México), n.º 2.

“POR MÍ Y POR LOS DEMÁS”: RESISTENCIA, COMUNIDADES
Y COMUNISMO EN *EPISODIOS DE UNA GUERRA INTERMINABLE*
DE ALMUDENA GRANDES

“FOR ME AND FOR THE OTHERS”: RESISTANCE, COMMUNITIES
AND COMMUNISM IN *EPISODIOS DE UNA GUERRA INTERMINABLE* BY
ALMUDENA GRANDES

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA
Universidad de Varsovia
a.calderon@uw.edu.pl

“Mirad”, dice el historiador, “el pasado obedece a mi interpretación” (Keith Jenkins)

RESUMEN: A diferencia de lo que ha sido la nota predominante en la tradición historiográfica, la saga *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes se aleja del modelo de muchos historiadores, para quienes “todo se mueve en torno a la secuencia «acontecimiento, relato, primacía de lo político» cuando se pone el énfasis en la toma de decisión ejercida por individualidades poderosas” (Ricœur 2010: 317). En esta versión de la posguerra española se evita destacar el papel de tales individualidades, ya que es el colectivo –en concreto, la red de comunidades de resistentes antifranquistas– y su actividad continuada lo que posibilitaría el cambio histórico a largo plazo. La actividad de una comunidad en un entorno geográfico distinto en cada una de las novelas de la serie (Toulouse, Jaén, Madrid y Buenos Aires) está interrelacionada con la de las demás, de modo que su suma perfila la acción conjunta de un amplísimo sujeto político colectivo tradicionalmente subrepresentado en la esfera pública española. En esta ficción novelesca la resistencia comunista adquiere la forma de comunidades –políticas, pero sobre todo emocionales– que colaboran entre sí.

PALABRAS CLAVE: Resistencia antifranquista, comunidades, comunismo, posguerra española

ABSTRACT: Unlike the tradition in historical narration, the series *Episodios de una guerra interminable* by Almudena Grandes presents a narrative model far away

from the dominant one, in which “everything moves around the sequence ‘event, discourse, supremacy of politics’ putting an emphasis on the making a decision of powerful individuals” (Ricoeur 2010: 317). In this novel version of the post-war period, Grandes avoids to underline the role of such individuals, because it is a group –in particular, the network of anti-Franco members of the resistance– and their constant activity who made possible the historical change in the long term. The political activity of each community in a different geographical context in every novel –Toulouse, Jaén, Madrid and Buenos Aires– is interconnected so that the conjunction of all of them outlines the coordination of a huge collective political subject, traditionally underrepresented in the Spanish public sphere. In this historical fiction the communist resistance is articulated in political, but especially emotional communities that cooperate one with another.

KEYWORDS: Anti-Franco Resistance, Communities, Communism, Spanish Post-War Period



INTRODUCCIÓN

En el presente artículo pretendo indagar acerca de los límites, cada vez más borrosos, entre dos disciplinas –historia y literatura– que se caracterizan, ahora más que nunca, por una impregnación recíproca según Isabel Burdiel (2015). La investigadora destaca que desde el realismo del siglo XIX –género en el que se inspira Almudena Grandes para su ambicioso proyecto narrativo *Episodios de una guerra interminable*– se viene produciendo un cruce de objetivos, intereses y estrategias narrativas entre discurso histórico y novelístico.

La saga de novelas de Grandes recupera acontecimientos –como la invasión del valle de Arán por las fuerzas de la Unión Nacional Española en octubre de 1944, la lucha armada de los maquis en el monte hasta bien entrados los años cincuenta, la organización de la resistencia en la capital, etc.– transformándolos en hitos de la historia nacional, en momentos cruciales que adquieren así un valor simbólico. Tal y como afirma Hyden White, ningún acontecimiento histórico es en sí mismo trágico o cómico: depende únicamente del tipo de estructura narrativa en el que la historiadora o el historiador (y por ende, quien escribe novela de la memoria) lo sitúe como elemento destacable, y que adquiere con ello fuerza aclaratoria. Focalizando la atención del público lector en estos sucesos concretos, Grandes lleva a cabo un proceso de codificación y recodificación de la narración histórica durante el cual se corrige la percepción primaria de los acontecimientos representados (White 2003). En este sentido, Paul Ricoeur destaca también el carácter activo de la operación histórica: “la representación en el plano histórico no se limita a conferir ropaje verbal a un discurso cuya coherencia sería completa antes de hacerse literatura, sino que constituye una

operación de pleno derecho que tiene el privilegio *de hacer emerger el objetivo referencial del discurso histórico*” (Ricœur 2010: 313, subrayado mío). El objetivo del presente artículo será, en consecuencia, responder al interrogante: ¿qué significación aclaratoria adquieren los hitos históricos recreados en la ficción como acontecimientos trágicos y hechos determinantes para la comprensión de la historia española del siglo xx?

Episodios de una guerra interminable supone un buen ejemplo de cómo la novela memorialística actual plantea una manera compleja de (re)crear el pasado.¹ Al igual que en la labor del historiador, pero con otras herramientas, en este discurso “[e]l tiempo se acorta, se seleccionan y se destacan ciertos detalles, se concentra la acción, las relaciones se simplifican, no para alterar [deliberadamente] [...] los acontecimientos sino para [...] dotarles de significado” (Lowenthal 1998: 218). La novela (y en nuestro caso concreto, la memorialista) permite –siguiendo de nuevo a Burdiel (2015)– la exploración del significado social de personajes singulares y anónimos, recuperando de este modo las zonas de lo subjetivo, lo íntimo, las emociones, etc. –es decir, la polifonía característica de la novela para Bajtín (1989)– y al mismo tiempo todo aquello que tradicionalmente quedaba fuera de la historia oficial. “Un proceso estrechamente asociado, y coadyuvante”, nos recuerda la historiadora, “a la construcción de las esferas, artificialmente separadas, de lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo, las pasiones y los intereses” (Burdiel 2015: 264). La interrelación de estas esferas, tejido argumental de los textos literarios objeto de mi estudio, demuestra hasta qué punto “la Historia (con mayúsculas) ocurre dentro del relato de ficción y, como tal, inevitablemente, *ocurre como conflicto*” (Burdiel 2015: 278, subrayado mío). A mí me interesará plantearme la cuestión de cuáles pueden ser los posibles sentidos de la representación del pasado en el género de la novela de la memoria realista cuando la autora busca construir una versión alternativa a la de la narración historiográfica al uso.²

1. LA VOZ (AUTORIAL) DE LA HISTORIA

Como señala en su libro Keith Jenkins (2009), la historiadora o el historiador no tiene acceso directo al objeto de su estudio –el pasado–, pues este es sencillamente inalcanzable desde el presente e inabarcable en todos sus aspectos. Puede tan solo trabajar con materiales sobre el periodo en concreto que le interesa estudiar (libros escritos por otros, documentos, archivos, fotografías, testimonios, etc.) y es a partir de ellos que configura su propia narración/versión/interpretación del pasado. De la misma manera, Almudena Grandes inventa una trama ficcional que inserta en un detalladísimo contexto histórico: recrea personajes, acontecimientos y lugares reales de la posguerra, realizando para

¹ A partir de la novela *El corazón helado*, la obra literaria y como articulista de Almudena Grandes se enmarca en lo que Sebastiaan Faber denomina “acto afiliativo” (2014).

² Según la propia Grandes, el punto de vista de la cultura oficial sobre la guerra y la posguerra en gran parte se sigue nutriendo de la historiografía franquista (Calderón Puerta y Moszczyńska-Dürst 2016).

ello un inmenso trabajo de documentación previo a la escritura.³ En el epílogo de cada uno de los *Episodios de una guerra interminable* la escritora madrileña aporta una descripción detallada de dicho trabajo, desvelando sus fuentes orales y bibliográficas, así como los orígenes de su inspiración. Ello se completa con la fotografía que ilustra cada una de las portadas (única imagen de las obras), que ambientan al lector o lectora en los años en los que predominantemente se desarrolla la acción, las décadas de los cuarenta y cincuenta.⁴

En todas las novelas de la serie publicadas hasta el momento (excepto en *El lector de Julio Verne*) la perspectiva de los y las protagonistas en primera persona alterna con capítulos de una voz narrativa omnisciente que es posible identificar bien con la perspectiva personal de la propia escritora, bien con los que podríamos denominar la voz de la Historia. Mi percepción es que, como recurso estilístico –pese a las intenciones declaradas de la autora– funciona más bien como lo segundo, ya que predomina la tercera persona tendencialmente distanciada e impersonal.⁵ Esta voz aclara procesos del marco histórico, amplía la información para el público lector aportando datos muy concretos (fechas, lugares, personas, acontecimientos o documentos) y sitúa los hechos presentados en las partes ficcionales en un contexto más amplio. Veamos un ejemplo extraído de *Los pacientes del doctor García*:

ES 4 DE DICIEMBRE DE 1947 Y EL PRESIDENTE PERÓN RECIBE EN LA CASA ROSADA.

Sus visitantes son seis y forman un grupo que, a primera vista, podría parecer heterogéneo. Sólo uno de ellos es argentino, aunque goza además de otra nacionalidad, diferentes de las de sus compañeros, que a su vez son diferentes entre sí. Sin embargo, todos han entrado en el país en 1947 con pasaporte español legal. [...] Se trata de Pierre Daye, René Lagrou, Georges Gilbaud, Radu Ghenea y Horst Alberto Carlos Fuldner, criminales de guerra huídos de la justicia internacional que han logrado exiliarse a la Argentina gracias a la ayuda del gobierno franquista. Perón está interesado en acoger a técnicos y científicos,

³ Recordemos que el género literario en el que se inspira es la novela realista del siglo XIX, y en concreto la serie de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós.

⁴ En este sentido, el papel de los paratextos resulta fundamental para comprender hasta qué punto existe un paralelismo entre la labor del profesional de la historia y de la escritora de novela memorialista que busca una representación panorámica realista de toda una época.

⁵ Aunque en las notas de la autora *Grandes* se la atribuye a sí misma, durante la lectura de las obras quien lee no tiene por qué percibirlo de este modo. Por ejemplo, la primera novela, *Inés y la alegría*, tiene tres ejes, como se señala en el último apartado: 1) el nivel del poder, las alturas desde las cuales se decidió la suerte de los guerrilleros; 2) "El tercer narrador es un personaje real, porque soy yo. Los cuatro paréntesis intercalados entre los capítulos de ficción del libro recogen mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para elaborar lo que sólo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad. Si me he atrevido a proponer mi propia versión es porque [...] nunca ha llegado a existir una versión oficial de lo que ocurrió" (*Grandes* 2011: 723); y 3) dos narradores en primera persona, Inés y Galán, dos militantes comunistas de base. Como indica la autora, "[a] pesar de esa distancia [entre los dos niveles] las páginas de la novela están perforadas por túneles y atajos que permiten que los habitantes de las alturas del poder desciendan, de vez en cuando, hasta el nivel del suelo" (*Grandes* 2011: 723).

civiles o militares, vinculados al Tercer Reich, con el objeto de convertir a Argentina en una potencia. (Grandes 2017: 451-453)

Como podemos observar, esta voz que rescata determinados acontecimientos del pasado suele mantener un tono distanciado, bastante en la línea de lo exigido al profesional de la historia en su tarea. Sin embargo, la narradora omnisciente en ocasiones se inmiscuye en su propia narración de los hechos con un tono más emocional, recurriendo con frecuencia a la ironía, pero sin desvelar su identidad hasta las últimas páginas. Un ejemplo del uso de la ironía lo encontramos en uno de los numerosos fragmentos dedicados en *Inés y la alegría* a la figura de Francisco Franco:

Es lo que tienen los dictadores, que primero ponen mucho cuidado en eliminar de su entorno a cualquier persona con talento suficiente para hacerles sombra, y después echan de menos su brillantez. Y sin embargo, aunque él no puede saberlo [...] [el 19 de octubre de 1944 en el Palacio de El Pardo, A. C. P.] da una imagen lamentable de sí mismo, tan bajito, tan gritón y tan cabreado, en su propio despacho... (Grandes 2011: 235, subrayado mío)

Este recurso estilístico dota de una evidente carga moral a los acontecimientos representados, de modo que en ciertos momentos la narración está lejos de ser neutra. Sin embargo, como he señalado, en líneas generales en los *Episodios* predomina la intencionalidad objetiva de lo que denomino aquí la voz narrativa de la Historia. Para construirla –como hemos visto– Almudena Grandes recurre a las mismas fuentes y medios de los y las profesionales de la historiografía, aunque lo hace con los objetivos bien distintos que marcan las diferentes aportaciones –complementarias entre sí– del discurso literario y del discurso histórico a la hora de recuperar y comprender el pasado.⁶

En la serie *Episodios de una guerra interminable*, cuando aparece, la voz de la Historia plantea hipótesis acerca de las emociones que experimentaron o pudieron experimentar personas reales clave –según la narración histórica dominante– del periodo de la posguerra, y sobre cómo tales emociones influyeron o pudieron influir en el desarrollo de los acontecimientos. Por ejemplo, tal y como explica Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2017), en *Inés y la alegría* el amor romántico es presentado como motor tanto de la trama de la novela como de la historia. Así, según la hipótesis que se defiende en la novela, Dolores Ibárruri, por estar enamorada de Francisco Antón, se preocupó más por el destino del mismo que por el del PCE en Francia, lo cual la llevó a tomar la decisión errónea de dejar este último en manos de Carmen de Pedro. Esta, por su parte, se enamora del ambicioso y carismático Jesús Monzón, quien la mantuvo supuestamente como su pareja hasta conseguir su objetivo político: hacerse con la dirección del Par-

⁶ Para Jenkins, aplicar la radical dicotomía entre arte y ciencia respectivamente a literatura e historia es obsoleta (2009: 71), producto de la ideología. En su opinión, la historia se escribe “para alguien”, es intersubjetiva e interpretativa. Está siempre ideológicamente posicionada, como todo discurso en la cultura y, en este sentido, estima que hablar de objetividad y equidistancia en el caso de la disciplina histórica son meras quimeras.

tido en España y Francia, y organizar una invasión militar desde los Pirineos. Tal operación no resultó un éxito por muy poco, y a punto estuvo de que el curso de la historia de España fuera bien distinto:

Por un pelo, Franco sigue viviendo en el Pardo durante treinta y un años más. Por un pelo, la cara de Jesús Monzón no se repite en millones de sellos de correos y de billetes de banco. [...] Por un pelo, aquel hombre a quien ya nadie recuerda, no se convierte en el héroe, en el salvador, en el padre de la Patria. (Grandes 2011: 46)

Este es justo el otro aspecto que los capítulos narrados desde la voz de la Historia están interesados en destacar. Esta perspectiva en apariencia omnisciente resulta no serlo del todo en la medida en la que presenta a menudo hipótesis sobre el pasado. Pese a exponer datos y hechos bien documentados, se plantea continuamente las preguntas de cómo pudo ser, cómo podría haber sido y qué estuvo a punto de ocurrir, pero no ocurrió. En este sentido, desestabiliza la visión de una narración cerrada y fija sobre el pasado, por mucho que esté basada en documentos, presentando la posguerra como un periodo complejo, de cambios cruciales originados por meras casualidades, decisiones en muchos casos arbitrarias, azares varios y cruces casuales de personas.⁷ Esta visión fluctuante del pasado se logra recrear mediante el uso estilístico de verbos, adverbios, locuciones adverbiales y adjetivos que indican duda, incerteza o desconocimiento, como podemos observar en el siguiente fragmento:

Así fue o, al menos, así *pudo ser*. Lo único que puede afirmarse con certeza es que Carmen de Pedro y Jesús Monzón, que hasta ese momento han sido simples conocidos, de vista y poco más, se encuentran en Francia, *probablemente* en Toulouse y *en apariencia* por azar, en un día cualquiera del verano, agosto, *quizás* julio, *incluso* septiembre, de 1939. Los detalles *se desconocen*, porque *seguramente* él se encargó de que nadie fuera testigo de un encuentro que cambió muchas cosas, y estuvo a punto de cambiarlas todas. (Grandes 2011: 21, subrayado mío)

Si los historiadores “se ven obligados a aportar su propia dosis de imaginación, con objeto de llenar los espacios en blanco [...] para que sus relatos resulten lo más exhaustivos posible” (Jenkins 2009: 60), la voz narrante de de Grandes pone en evidencia en su propio discurso histórico-literario cómo rellena esos mismos huecos, ofreciendo distintas opciones para hacerlo. Con su peculiar manera de reconstruir y cuestionar al mismo tiempo la imagen de la posguerra, la escritora madrileña problematiza la ambición de homogeneidad y continuidad lógica a la que aspira en principio todo texto historiográfico, al plantear que los propios documentos que sirven de base de trabajo a quien reconstruye el pasado no aportan nunca suficiente información como para poder afirmar con total certeza

⁷ Como ocurre con algunos de los personajes de la serie, que aparecen y reaparecen en la trama de las cuatro novelas, y que el lector o la lectora puede identificar como un claro juego intertextual.

cómo un acontecimiento sucedió en realidad. De acuerdo con este principio, a la hora de revisar el pasado siempre nos moveremos barajando meras suposiciones. En consecuencia, toda reconstrucción de lo acontecido se presenta como un fenómeno mucho más voluble de lo que la tradición causa-efecto de la disciplina histórica ha pretendido. La voz de la Historia de los *Episodios* parece cuestionar con su hacer precisamente lo que se ha venido considerando en la tradición cultural occidental... la voz de la Historia.

2. OTROS MOTORES DE LA HISTORIA: COMUNISMO Y COMUNIDAD

A diferencia de lo que ha sido la nota predominante en dicha tradición historiográfica, la propuesta novelesca de Grandes se aleja del modelo de muchos historiadores e historiadoras, para quienes “todo se mueve en torno a la secuencia ‘acontecimiento, relato, primacía de lo político’ cuando se pone el énfasis en la toma de decisión ejercida por individualidades poderosas” (Ricœur 2010: 317). En esta versión alternativa de la posguerra española se evita destacar el papel de individualidades poderosas y sus decisiones políticas, ya que es el colectivo –en concreto la red de comunidades de resistentes antifranquistas– y su actividad continuada lo que posibilitaría el cambio histórico a largo plazo. La actuación de cada comunidad en un entorno geográfico distinto (el exilio en Toulouse en *Inés y la alegría*, los maquis de la sierra de Jaén en *El lector de Julio Verne*, la organización en la calle y en las cárceles de Madrid en *Las tres bodas de Manolita*, el espionaje organizado en Madrid y Buenos Aires en el caso de *Los pacientes del doctor García*) está interrelacionada con la de las demás, de modo que su suma perfila la acción conjunta de un sujeto colectivo subrepresentado tradicionalmente en la esfera pública española. En la ficción novelesca la resistencia comunista adquiere, por tanto, la forma de comunidades (políticas pero sobre todo emocionales⁸) que colaboran entre sí.

En cada una de las novelas de la serie el personaje en el que se focaliza la narración pasa por un rito de iniciación –que termina a menudo con una suerte de iluminación– resultado de su integración en una comunidad dada de resistentes. En dicho colectivo resultan siempre fundamentales el principio de solidaridad (que cohesiona la red de activistas) y la (re)producción del sentimiento de pertenencia. Por ejemplo, Inés habla en los siguientes términos del grupo de militares antifascistas, instalados en el valle de Arán, al que termina uniéndose:

unos días que nos enseñaron a ser felices [...] aquel dorado paréntesis que [...] nos vinculó siempre, para siempre, a todos los habitantes de aquella casa que nunca desaparecerá, que seguirá existiendo mientras quede uno solo de nosotros para recordarla. (Grandes 2011: 312)

Por su parte Guillermo, en *Los pacientes del doctor García*, toma la decisión de trabajar como médico clandestino del PCE durante la posguerra. Describe así ese día:

⁸ En este sentido, las emociones son el cinturón transmisor y sostenedor del compromiso político.

El hombre que salió de aquel café [...] parecía el mismo que había entrado media hora antes, pero no lo era, jamás volvería a serlo. *En mi interior se había operado una transformación fundamental* [...] la conciencia de que acaba de integrarme en una organización clandestina no sólo no menoscabo mi alegría, sino que la agigantó. En el sitio donde yo sentía que tenía que estar, trabajé tanto y tan bien como pude *por mí y por los demás...* (Grandes 2017: 274, subrayado mío)

En este sentido, resulta llamativo que en las tramas novelescas tenga mayor preponderancia narrativa y emocional la comunidad como principio ideológico vertebrador que el propio comunismo, pese a articular este último el marco político de la actividad que realizan la inmensa mayoría de los personajes protagonistas. En efecto, el discurso estrictamente político se encuentra más bien ausente en estos textos literarios.⁹ Sin embargo, los valores de “lo común” (raíz etimológica del término “comunismo”) sí constituyen el marco ideológico¹⁰ que permite la transformación tanto personal (de Inés, Galán, Nino, Manolita, Guillermo, Manolo, María y Germán, protagonistas de las cinco novelas publicadas hasta el momento) como social (del conjunto la sociedad española) en el mundo ficcional de Grandes. Acerca del papel político de la solidaridad en la sociedad civil, Pepe el Portugués le cuenta a Nino, un chaval de apenas nueve años:

Es que la gente, ahora, no entiende estas cosas [...]. Antes sí, antes, cuando la República, lo entendía todo el mundo, porque había huelgas, cajas de resistencia y sindicatos que prestaban dinero sin interés, que socorrían a las viudas y construían colegios para los huérfanos, pero ahora... *Es como si aquello no hubiera pasado, como si nadie se acordara de nada.* (Grandes 2012: 176, subrayado mío)¹¹

Este predominio de la presencia de lo común y la comunidad en detrimento del propio discurso comunista –relativamente secundario en las historias de vida de los personajes– se articula, entre otros, en el paso simbólico de la comunidad de elección a la familia de elección. Esta última, sin embargo, terminará fusionándose con la biológica en todas las obras de la serie publicadas hasta el momento. Veamos un ejemplo. En *Inés y la alegría*, la protagonista decide abandonar –física e ideológicamente– a su familia burguesa, representante de la España conservadora y franquista convencida.¹² La joven renuncia al vínculo biológico y afectivo original para pasar a incorporarse a su familia de elección: los comunistas. Ambos grupos se pueden identificar con las denominadas “dos Españas” y con

⁹ Son más bien anecdóticos los momentos en los que aparecen referencias a los conceptos de lucha de clases, revolución del proletariado, abolición de la propiedad privada, etc. Sin embargo, la mera representación del PCE supone una novedad en el conjunto de la denominada novela de la memoria, como señaló en su momento Isaac Rosa en la novela *El vano ayer* (2004: 58).

¹⁰ En mi trabajo concibo la ideología como la manera ético-política de entender el mundo, sin connotaciones negativas.

¹¹ Como podemos observar, es además un valor que se vincula al periodo histórico de la Segunda República.

¹² Sobre todo la figura del hermano mayor, Ricardo, marcadamente patriarcal.

dos movimientos políticos de signo contrario (fascismo y comunismo respectivamente) en los que se embarcaron millones de individuos el siglo pasado.

El proceso que experimenta la protagonista es el de una toma de conciencia que termina por unirla a un colectivo político y emocional. La figura de Inés reúne los rasgos de autonomía, agencia, libertad de acción y elección que desde el siglo XIX y por influencia romántica entendemos como característicos de la identidad individual. Pero de su extensa historia vital resulta que tales valores solo pueden realizarse de manera completa en correlación con otros, en el marco de un grupo de acogida. En este sentido, los valores de los dos protagonistas de esta primera novela (Galán e Inés) coinciden con los del grupo de exiliados al que terminan integrándose: se “funden” con ellos para terminar configurando una comunidad. Así, a partir de la segunda parte de la novela, el “yo” de ambas voces narrativas (femenina y masculina) se diluye cada vez con mayor frecuencia en un “nosotros” colectivo. Uno de los innumerables ejemplos de este fenómeno son las palabras de Inés al poco de instalarse en Toulouse:

En febrero de 1945, aquel mes maldito, empecé a vivir en la taberna más que en mi casa, y mis socias, mis clientes, me ayudaron a soportar la ausencia de Galán como *una familia adoptiva*, flamante y benéfica. Aquella *solidaridad*, que fluía en todas las direcciones como un río de incontables brazos... (Grandes 2011: 359, subrayado mío)

Como podemos observar, el sentido de pertenencia en el caso de Inés está basado en vínculos tanto emocionales como políticos. Un ejemplo más de ello es el siguiente fragmento de la narración de Galán:

Daba igual que el Ninot [un camarada homosexual, A. C. P.] hubiera muerto de un infarto, que no lo hubieran derribado los disparos de un pelotón. Se había activado el protocolo de los fusilamientos, porque *había muerto uno de los nuestros*. Eso había sido el Ninot, para lo bueno y para lo malo, para lo mejor y para siempre, *uno de los nuestros*. (Grandes 2011: 421-422, subrayado mío)

En la trama de la novela queda claro que el Partido como familia política es relevante para el grupo, pero a fin de cuentas secundario: ya desde la aventura de la incursión al valle de Arán en octubre de 1944 los protagonistas de la obra, militantes de base, critican de manera sistemática a los dirigentes de la cúpula. Este *votum separatum* representa la voz de las bases, que tradicionalmente pasan desapercibidas y terminan siendo omitidas por completo en la narración histórica oficial. El PCE, como explica Inés, es “nuestra única casa, nuestra patria, nuestra familia”. Y aunque afirma que “había sido mi libertad, y no otra cosa, lo que me había hecho comunista” (Grandes 2011: 535), tiene muy claro que en su cocina manda ella, y no el Partido¹³.

¹³ El espacio de la cocina se convierte así, paradójicamente, en el espacio de agencia propia tanto para Inés como para la comunidad femenina de socias a la que pertenece.

Esta singular familia adoptiva en el exilio se agrupa en torno a la figura de un padre simbólico, el inteligente y seductor Jesús Monzón, al que les une (una vez más) un vínculo tan emocional como político. Lola, una camarada, se lo explica a Inés de la siguiente manera: "Carmen [de Pedro] se enamoró de él, sí, y yo también, y Manolo, y Gimeno, y Domingo, y Ramiro, y Comprendes, y el Sacristán, y tu marido. Tu marido más que ninguno [...]. Todos nos enamoramos de Jesús" (Grandes 2011: 537-538). Tal paternidad simbólica se compensa narrativamente con la mítica figura maternal de Dolores Ibárruri, quien posee asimismo el don de atraer y encantar, aunque sin la vertiente erótica que distingue al carismático Monzón: "Madre con mayúscula y por antonomasia, madre universal también con la minúscula de los mimos, y las caricias que reparte hoy, y repartirá muchos otros días, entre sus nietos simbólicos, los hijos de sus hijos, Madre Dolores" (Grandes 2011: 458).

Con posterioridad, los límites entre la familia de elección y la de sangre se volverán borrosos. Así, de los tres niños que se lleva el grupo de militares a Francia tras la aventura en Arán, dos (Matías y Andrés) terminarán siendo adoptados por uno de ellos. El segundo se convierte con el paso del tiempo en miembro de la familia de Inés y Galán al casarse con una de sus hijas: "¿Cómo te vas a casar? [...] ¡Pero sí [Andrés] es de la familia! ¿Es que no lo entiendes?", le espeta el padre. A lo que ella responde: "- ¿De la familia? No, papá, yo me apellido González Ruiz, y él, Ríos Malpica" (Grandes 2011: 611). En efecto, ambas familias confluyen a la postre.¹⁴

Por añadidura, la familia de sangre que surge del matrimonio de los protagonistas de *Inés y la alegría* reproduce simbólicamente a la adoptiva. Sus hijos y nietos reciben los nombres de las personas que han marcado la trayectoria vital de ambos, es decir, los familiares de elección: Miguel (en recuerdo de El Bocas, caído en combate en 1944), Virtudes (en recuerdo de la amiga y excriada de Inés en Madrid durante la guerra), Adela (por su cuñada) y Fernando (nombre del padre, o sea, el propio Galán). Además, una de las nietas recibirá el nombre de su abuela Inés. La familia, como vemos, es entendida en un sentido amplio: no solo como una agrupación de personas ligadas por la sangre o el marco legal, sino como un vínculo profundo y duradero.

En la segunda novela de la serie, *El lector de Julio Verne*, el protagonista, Nino, tiene que enfrentarse al dilema moral de elegir entre su familia de origen y la de elección (la comunidad que conforman su amigo Pepe el Portugués y las habitantes del cortijo de las Rubias). En su caso podemos hablar de una oposición entre el padre real –Antonio, guardia civil víctima y a la vez reproductor del sistema de represión franquista: "era un asesino y un pobre hombre, un asesino y un hombre bueno, un asesino y un desgraciado, un asesino y su propia víctima" (Grandes 2012: 223)– y el padre simbólico, que representa Pepe Moya, uno de los

¹⁴ La comunidad de elección es tratada como familia. Así, en el restaurante que regenta Inés con sus socias está siempre disponible la "mesa de la familia": "tres o cuatro [mesas] juntas, en realidad, que todos los días montábamos y reservábamos sin saber cuántos de los hombres de Bosots [los militares que participaron en la invasión de Arán, A. C. P.] iban a venir a ocuparla" (Grandes 2011: 519).

resistentes. Gracias a su amistad con este último, el crío recibirá una educación sentimental y política que lo alejarán del ambiguo modelo que había constituido su padre hasta ese momento:

Pepe el Portugués se marchaba, me dejaba solo, *huérfano con padre y madre* [...]. Se marchaba, y era la persona más importante de mi vida, un amor más fuerte que el amor, pero se marchaba, y sin embargo se quedaba en mí, porque yo sería otro niño, otro Nino, si no le hubiera conocido a los nueve años. [...] Él me había convertido en alguien distinto, en alguien mejor, me había enseñado qué clase de hombre quería llegar a ser, a quién me gustaría parecerme. (Grandes 2011: 386, subrayado mío)

Fascinado por la misteriosa figura del Portugués, influenciado por las palabras de la maestra represaliada Doña Elena, enamorado en secreto de la nieta de esta, Nino –observador de las acciones y actitudes de las indomables Rubias– no tardará en quedar integrado en esta pequeña comunidad de resistentes de su pueblo natal. Así, Doña Elena le anuncia cierto día: “Ahora, vosotros sois mi familia” (Grandes 2012: 247). Nino reacciona pensando que “en aquel pronombre personal cabían tantas cosas” (Grandes 2012: 247).

3. MÁS ALLÁ DE LAS VÍCTIMAS: RESISTENCIA Y EMANCIPACIÓN

La serie *Episodios de una guerra interminable* supone una singular recreación de los años cuarenta y cincuenta. Centrada en un grupo tradicionalmente excluido de la narración historiográfica hegemónica en España, actualiza nuestra percepción de estas oscuras décadas resituando actores y acontecimientos en un mapa nuevo cuyo centro lo ocupa el antifascismo/antifranquismo, factor determinante en este proceso de explicación-aclaración histórica. Se cuestiona con ello el “régimen de verdad”¹⁵ –en términos de Foucault– que ha imperado en la esfera pública española y en el ámbito académico durante décadas, el cual otorgaba protagonismo a otros agentes del pasado. Una versión que ha venido conformando el *habitus* histórico-identitario dominante hasta hace bien poco en España¹⁶. En este sentido,

el “Antifranquismo” no ha constituido en nuestro país el referente legitimador de la democracia actual. Por lo menos, no de la forma en la que el “Antifas-

¹⁵ “Debemos entender la ‘verdad’ como un sistema de procedimientos ordenados que sirven para la producción, regulación, distribución, circulación y funcionamiento de enunciados/afirmaciones. La «verdad» está imbricada [...] con los sistemas de poder que la generan y que la confirman” (Foucault 1981: 133, citado en Jenkins 2009: 41).

¹⁶ Concepto teórico que estoy desarrollando en base a la obra de Pierre Bourdieu, y que entiendo como “una ley tácita de percepción y actualización del pasado que constituye la base del consenso sobre el sentido del mundo social actual y, en consecuencia, la base del *sentido común* del proceso histórico. En definitiva, cada una de las interpretaciones del pasado de la que se deriva determinado modelo identitario, el cual funciona en la sociedad como instancia reguladora de la relación del individuo consigo mismo, con el grupo y con el mundo” (Calderón Puerta y Chmielewska 2019).

cismo” lo fue para la democracia italiana, alemana o francesa después de la Segunda Guerra Mundial y durante décadas, aunque hoy se dé una situación distinta en cada uno de esos países. En el caso español ese elemento legitimador se identificaría con el proceso de “transición política” a la democracia liberal parlamentaria. (Tébar 2012: 15)

Recuperar el antifascismo y la Segunda República como referentes legitimadores de la democracia actual es uno de los objetivos didácticos que se proponen los *Episodios de una guerra interminable*, algo que la propia Grandes declara con frecuencia¹⁷. Ante un largo silencio –institucional, político, cultural y social– respecto a una tradición antifascista que existió en España y se borró de las referencias comunes compartidas, la serie de novelas, gracias a su enorme popularidad, busca abrir un hueco para que dicha tradición entre a fomar parte de los relatos que pugnan por la hegemonía en la historia pública¹⁸.

De hecho, el dilema al que se enfrenta Nino respecto a su padre, y que es el nudo de la trama en *El lector de Julio Verne*, puede ser interpretado como una metáfora de la historia del país: el niño deberá integrar la verdad sobre su progenitor (es decir, la violencia que ejerce y a la que es a su vez sometido) para poder seguir adelante. En palabras de Doña Elena: “la verdad es toda la verdad, y no solo una parte. La verdad es lo que nos gusta que haya sucedido y, además, lo que ha sucedido aunque nos guste tan poco que daríamos cualquier cosa por haberlo podido evitar. Para aceptar eso también hay que ser valiente” (Grandes 2012: 198). Del mismo modo, la sociedad española debería enfrentarse a un pasado reciente cargado de violencias silenciadas y no asumidas, lo cual pasaría por el reconocimiento oficial tanto de las violencias ejercidas por actores concretos del sistema franquista como del sufrimiento de las víctimas de la represión y su reparación. No hacerlo implica culturalmente el mantenimiento del sistema simbólico generador de tales violencias. En este sentido, la transición fue un proceso demasiado apresurado, como suele asegurar Grandes en sus declaraciones.

No por casualidad las novelas de la serie terminan en la década de los setenta, con la transición española mostrada como un momento de decepción política definitiva para los miembros de la comunidad de resistentes. La postergación utópica de la recuperación de la República –la revolución ya desaparecida del horizonte de lo posible– enturbia el aparente final feliz de las novelas, un final en el que a la exaltación de la familia tradicional se le suma la de la familia de elección política¹⁹. Según el historiador Enzo Traverso, en el caso de España “el fracaso del golpe de Tejero puso fin a una turbulenta Transición hacia la democracia barriendo, junto con el franquismo, la esperanza socialista de

¹⁷ Múltiples entrevistas con la escritora así lo recogen, así como varios de sus artículos reunidos en el volumen *La herida perpetua. El problema de España y la regeneración del presente* (2019).

¹⁸ Se ha creado en España una Asociación de historia pública, que tiene, entre otros, “el objetivo de contribuir al debate sobre los usos colectivos del pasado y a la democratización de la razón y el conocimiento históricos”, como se declara en su manifiesto.

¹⁹ En efecto, todos los protagonistas de los *Episodios* sin excepción terminan formando una familia heteronormativa en el marco de la institución matrimonial, con numerosos hijos y nietos.

aquellos que lo habían combatido” (2012: 14). La implantación de la monarquía parlamentaria terminó con la esperanza de cambio que habían traído consigo a lo largo del siglo XX las palabras “comunismo” y “revolución”, las cuales –como señala Traverso– en lugar de designar una aspiración o una acción emancipadora, pasaron a evocar a partir de 1989 un universo casi exclusivamente totalitario.

Los *Episodios* encarnan, en fin, un intento de recuperación simbólica de determinados valores que estuvieron en el centro del discurso de las izquierdas del siglo pasado: solidaridad (de clase y no solo), lucha política por el cambio, acción directa, etc. ¿Cómo? Desde una narración sobre el pasado en la que el amor es la emoción reguladora y articuladora de trayectorias vitales marcadas por la promesa de felicidad, como en el caso de los y las protagonistas de la serie. Para ello, el grupo y sus valores constituyen el marco necesario para el cambio personal que experimenta el personaje en el centro de la narración. Se invierte así el mecanismo frecuente en las últimas décadas en historiografía, en la que –de nuevo según Traverso– con el recurso de las víctimas (de la Guerra Civil española, del Holocausto, etc.) se ha borrado la memoria de la constitución de determinados grupos sociales en sujetos políticos (2012). En cambio, en su ficción Almudena Grandes no se limita a describir el sufrimiento y las terribles consecuencias de una represión feroz, sino que convierte –y en ello resulta especialmente innovadora– a las víctimas en protagonistas de su propio proceso emancipador. Todas tomarán las riendas de su propio destino y, paradójicamente, serán mucho más felices a partir de su implicación en la resistencia antifranquista.

CONCLUSIONES

En síntesis, ¿qué tipo de representación (y por tanto interpretación) del pasado encontramos en *Episodios de una guerra interminable*? Personalmente, yo destacaría algunos aspectos del faraónico proyecto de Grandes que valoro sin duda como positivos por el carácter novedoso de la imagen de la posguerra que logran conformar. En primer lugar, se narra el pasado haciendo patente la acción de agentes que hasta hace bien poco no solían protagonizar el discurso historiográfico. La lucha comunitaria en estas obras visibiliza a determinados grupos sociales, considerados tradicionalmente carentes de poder (mujeres, niños, homosexuales...) y se muestra su capacidad de agencia para generar cambio social.

En segundo lugar, se evidencian los procesos de formación de comunidades políticas por medio de las emociones, así como la influencia de las mismas en la configuración de una conciencia política tanto a nivel individual como colectivo. Por añadidura, se muestra la imbricación de ambas esferas (política y emocional) en ambos niveles.

Por otra parte, las tramas novelescas permiten la reactivación para la memoria funcional (Aleida Assmann 1999) de acontecimientos políticos, sociales y culturales del pasado –hasta entonces desconocidos en gran medida para el conjunto de la sociedad– tanto de franquistas y allegados al régimen (como el aprovechamiento de la mano de obra barata de los represaliados en campos de

trabajo, el trato institucional a sus hijas e hijos y la explotación económica de los mismos, las experiencias específicas de violencia sexual que experimentaron las "rojas" por el hecho de serlo, las torturas y asesinatos de la Brigada Político Social, etc.), como de los resistentes (la invasión del Valle de Arán en octubre de 1944 por las fuerzas de la UNE, la actividad militar de las guerrillas en el monte, la red de solidaridad y apoyo en torno a las cárceles, la actividad de los exiliados en Francia, la participación femenina en la resistencia antifranquista, etc.).

Por último, al mismo tiempo que visibiliza los mecanismos generadores de exclusión (social, cultural, económica, de género, etc.) de los parias "rojos" durante la posguerra, este proyecto narrativo revisa desde una perspectiva novedosa los conflictos y violencias de la segunda mitad del siglo xx. Los acontecimientos históricos en él recogidos se enmarcan en un contexto político e histórico más amplio, al mostrar los vínculos entre franquismo, nazismo (en relación al desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y sus posteriores consecuencias) y las dictaduras del Cono Sur²⁰. Aporta una visión documentada más completa del pasado al dar a conocer muchos de los complots políticos y diplomáticos que determinaron una continuidad transnacional de las violencias ejercidas por gobiernos de derechas a lo largo del siglo xx.²¹

Esta panorámica recreación de (sobre todo) los años cuarenta y cincuenta en España presenta, no obstante, aspectos que deben ser objeto de crítica, entre los cuales destacaría los siguientes. En primer lugar, la bipolaridad en la representación del pasado violento, con una clara oposición entre fascistas/franquistas/nazis (retratados casi siempre en la ficción como figuras oscuras) y republicanos/antifascistas/comunistas (de comportamiento prácticamente sin tacha²²), la cual reproduce la lógica bélica de las "dos Españas"²³. En este sentido, la narración lleva implícita una fuerte carga de valoración moral del comportamiento de los personajes según su pertenencia a una u otra opción política. Mediante las emociones articuladas en la ficción literaria, esta conmueve al lector, alineándolo con los personajes positivos en el centro de la narración y su bando²⁴.

²⁰ Sobre todo en las novelas *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein*.

²¹ Como afirman Aleida Assman y Sebastian Conrad, resulta imposible comprender hoy el proceso de desarrollo de los discursos de la memoria fuera de un marco de referencia global (Assman y Conrad 2010).

²² A excepción de Guillermo García, que se ve obligado a cometer un asesinato a sangre fría.

²³ Por supuesto, en unas novelas tan extensas y de indagación psicológica en los personajes tanto principales como secundarios las cosas no son tan sencillas, pero en líneas generales predomina esta imagen bipolar.

²⁴ Al respecto, señalan Izquierdo Martín y Sánchez León: "El poder de la divisoria que separa en dos comunidades de memoria [a los españoles, A. C. P.] no reside en el número de adeptos que tiene cada una de ellas en un momento concreto, sino en la intensidad con que puede llegar a ser vivida; es decir, en la fuerte valoración moral que puede conllevar el identificarse con una de esas comunidades. Esto es fuente de preocupación para algunos ciudadanos y formadores de la opinión pública; señalan éstos con acierto que las comunidades de memoria surgidas a raíz de una guerra se conforman por negación de la otra, y eso es algo que puede afectar a la convivencia cuando ambas coexisten en el mismo territorio. Sin embargo, hay que reconocer que se trata de una actividad que acompaña el ejercicio de un derecho garantizado en toda democracia pluralista: la libre identificación personal con unas ideas implica la libertad de dotarse de una

Por otra parte, los finales familiares coincidentes de las obras invitan a una interpretación simbólica en la que la comunidad nacional aparece articulada en base al modelo –violento, a su manera– del mito del amor romántico, y en concreto de la familia convencional. De hecho, la transmisión política en la ficción va de una generación (biológica) a otra, en el marco –da la impresión casi de *factum*– de la familia heteronormativa reproductora,²⁵ en apariencia único horizonte posible para la felicidad personal, tal y como se articula esta apariencia en estas obras. Dicha transmisión, por añadidura, se lleva a cabo en exclusiva a través de la actividad de los varones –actores políticos– frente a las mujeres, que pese a sus convicciones ideológicas e incluso implicación activa en su juventud, terminan encerradas en el hogar y la esfera privada. A pesar de su intención evidentemente emancipadora, las fábulas de los *Episodios* refuerzan a fin de cuentas la idea de que “la heteronormatividad reproductora subyace en los mitos sobre los que se sustenta y en las leyes que construyen lo nacional” (Sabadell-Nieto 2011: 19). Si recordamos que la familia suele considerarse trasunto de la nación, este modelo familiar refuerza un esquema patriarcal de la sociedad como conjunto.

OBRAS CITADAS

- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturelle Gedächtnis*. Munich, C. H. Beck.
- ; y Sebastian, Conrad (eds.) (2010): *Memory in a Global Age: Discourses, Practices, Trajectories*. Houndmill, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Burdiel, Isabel (2015) “Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma”. En José Álvarez Junco, Rafael Cruz Martínez y Florencia Peyrou, (eds.): *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*. Madrid, Marcial Pons.
- Calderón Puerta, Aránzazu; y Chmielewska, Katarzyna (2019): “Memoria, política histórica y habitus histórico-identitario”. En A. Calderón Puerta, D. Jarzombowska, H. González Fernández y K. Moszczyńska-Dürst (eds.): *Memoria encarnada, género y silencios en España y América Latina. Siglo XXI*. Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros.
- Calderón Puerta, Aránzazu; Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (2016): [//www.facebook.com/groups/1747851205442413/permalink/1887291051498427/](https://www.facebook.com/groups/1747851205442413/permalink/1887291051498427/). Entrevista a Almudena Grandes durante el Simposio “¿Corazón helado? Narradoras españolas contemporáneas desde la teoría de las emociones”. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia” (Varsovia, 12 de mayo de 2016). Recogido en: Facebook del Grupo de investigación GENIA: *Género, identidad y discurso en España y América Latina* del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia [última visita: 20.3.2018].

determinada visión de la experiencia histórica del grupo o los grupos con que un ciudadano se identifica por razón de esas ideas” (2006: 37).

²⁵ En el marco de una *heteronormatividad compulsiva*, recurriendo a una expresión de Meri Torras.

- Faber, Sebastiaan (2014): "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n° 1, pp. 137-155.
- Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge*. Nueva York, Panteón.
- Grandes, Almudena (2011) [2010]: *Inés y la alegría. El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944*. Barcelona, Maxi Tusquets Editores.
- (2012): *El lector de Julio Verne. La guerrilla de Cencerro y el trienio del terror. Jaén, Sierra Sur, 1947-1949*. Barcelona, Maxi Tusquets Editores.
- (2017): *Los pacientes del doctor García. El fin de la esperanza y la red de evasión de jefes nazis dirigida por Clara Stauffer, Madrid-Buenos Aires, 1945-1954*. Barcelona, Maxi Tusquets Editores.
- Jenkins, Keith (2009): *Repensar la Historia*. Madrid, Siglo XXI.
- Lowenthal, David (1998): *El pasado es un lugar extraño*. Madrid, Akal.
- Moszczyńska-Durst, Katarzyna (2017): *De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y transición en las novelistas españolas*. Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros.
- Ricœur, Pierre (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- Rosa, Isaac (2004): *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral.
- Sabadell-Nieto, Joana (2011): *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*. Barcelona, Icaria.
- Tébar Hurtado, Javier (ed.) (2012): *"Resistencia ordinaria". La militancia y el "antifranquismo" catalán ante el Tribunal de Orden Público (1936-1977)*. Valencia, Universitat de València.
- Traverso, Enzo (2012): *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo xx*. Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica.

RESEÑAS



Ana Gallego Cuiñas: *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019, 210 pp.

Titánica es –en palabras de la propia autora, Ana Gallego Cuiñas– la tarea que lleva a cabo en *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019), la última de sus indispensables contribuciones a la crítica especializada en la obra de Ricardo Piglia. Y es una tarea, ciertamente, no solo titánica, sino también heroica y, en cierto sentido, *traidora*: en la coda, titulada “La traidora y el héroe”, con clara alusión borgiana, Ana Gallego Cuiñas reconoce la dificultad de hablar de Piglia sin caer en su propia poética, configurada conscientemente por el escritor, y en la que todo parece estar ya pensado. Así, en ese intento de huida para encontrar el intersticio no previsto, la investigación –casi policiaca– se detiene en aquello que Piglia no dice –donde está verdaderamente lo significativo– y en su relación con los *otros*. Esto es, una vez que ya se ha descubierto el uso de la tradición nacional argentina, es tiempo ahora de ahondar en cómo Piglia lee y utiliza la literatura mundial para configurar su posición en el campo literario argentino.

En la introducción se hace un exhaustivo repaso a los *topoi* de la crítica pigliana, se especifica el enfoque metodológico de la investigación y se insiste en los procesos que lleva a cabo Ricardo Piglia en su lectura de la literatura mundial: traducción, transculturación y lectura comparada. En esta introducción, dividida en diez partes, la investigadora propone desvelar las estrategias de la poética pigliana que componen su legibilidad y que el escritor pone en funcionamiento para alejarse de la literatura más visible del *Boom* latinoamericano. Con una especie de máquina de guerra, a través de una –mala– traducción de la literatura mundial (entendida como *modo de producción*, en sentido marxista), Piglia se arma con las poéticas de la literatura mundial –el género negro, la no ficción y la autobiografía, principalmente– para legitimar, dentro de una tradición moderna de la literatura, a sus escritores argentinos (Arlt, Macedonio Fernández, Gombrowicz, Saer, Walsh y Puig) y así, también, su propia obra.

Tras un análisis detallado de la máquina de escritura pigliana en el que Ana Gallego Cuiñas muestra los rasgos principales de su obra (la práctica de géneros *menores* como el diario, la no-ficción, la no fiabilidad de los narradores, la ambigüedad o el uso del secreto), empieza la mirada *comparatista* hacia Piglia. Más concretamente, comienza un ejercicio de *close reading* para analizar los temas y motivos centrales en los cuentos de *La invasión* y en las últimas publicaciones de Piglia (la oralidad, la mujer ausente, el complot, el dinero, el diario, la ciudad, etc.), y leerlos de forma simultánea junto a la literatura mundial a través de la transcultural *distance reading* de Franco Moretti. El título de

los diez capítulos del estudio revela este enfoque metodológico: en la mayoría aparece primero una bimetración, –“sueño y oralidad”, “literatura y complot”, “escritura y dinero”, etc. –, y a continuación un subtítulo en el que aparece Piglia y el *otro*: Hemingway, Fitzgerald, Dostoievski, James, Capote, Pavese, Calvino, Dazai y Tolstoi. El último capítulo, dedicado al *otro* por antonomasia de Ricardo Piglia, Emilio Renzi, abre paso a una entrevista al escritor realizada por la autora en 2007.

El primer capítulo, “Sueño y oralidad: Piglia y Hemingway”, resalta el valor de la literatura norteamericana en los comienzos de Piglia como escritor, y cuyas poéticas compondrán la mayor parte de su proyecto literario: la oralidad de Hemingway, la autobiografía de Fitzgerald y la no ficción de Capote. Ana Gallego Cuiñas se detiene en aquellos valores vanguardistas y contra-capitalistas que la literatura norteamericana y la literatura rusa ofrecen al escritor en los años sesenta, esto es, “la claridad como virtud” y el uso del complot, el fraude y la denuncia.

En “El motor del relato: Piglia y Fitzgerald”, la autora analiza “Tierna es la noche”, de *La invasión*, sus variaciones desde la primera publicación en 1967 y su relación con *Tender Is the Night*, de Scott Fitzgerald. La pérdida de la mujer como desencadenante de la ficción y la construcción de la narración son los mecanismos que permiten crear puentes entre Fitzgerald y la tradición argentina que interesa a Piglia y que resalta Gallego Cuiñas –en este caso, Manuel Puig, principalmente–. Se insiste también en la cuestión del *final* del cuento: sin posibilidad de cerrar la narración, sin interpretación unívoca, en última instancia lo único narrable es la propia experiencia de la escritura.

El tercer capítulo, “Literatura y complot: Piglia y Dostoievski”, ofrece el análisis de una cuestión clave en toda la obra de Piglia: el complot, la *literatura complotada*. Si bien el complot –comprendido desde la clase, el poder y la economía– puede rastrearse en casi toda la ficción pigliana, el objeto de análisis es el cuento “Mi amigo”. Es aquí donde entran en juego Dostoievski y Roberto Arlt, dos de los escritores más importantes para Piglia en esta partida de ajedrez literaria narrada por la investigadora. Piglia, como profesor y teórico, parece ciertamente haber creado una técnica particular para leer su obra, y es a través de esta como se desgrana el cuento. Así, se utiliza aquí el método pigliano de la lectura *desviada* o *estrábica* y se mira a Arlt y Dostoievski –entre lo local/mundial– para revelar el proceso de asimilación entre ambos escritores, que lleva ya no a una síntesis, sino a una superación de las dos tradiciones cruzadas (74).

En el cuarto capítulo, “El punto de vista narrativo: Piglia y James”, Ana Gallego Cuiñas introduce en la partida una nueva figura clave del estudio: Juan Carlos Onetti –ahora junto a Henry James, para tratar así una de las grandes preocupaciones de Piglia: la perspectiva narrativa–. Se analiza “El pianista”, también de *La invasión*, y se configura así otra de las *series*, en la que también se situaría a Hemingway. En el quinto capítulo, “Escritura y dinero: Piglia y Capote”, sin perder de vista la ya señalada presencia de Arlt en la ficcionalización pigliana de los modos de producción, la autora añade a Capote y a Walsh para leer “El joyero” y analizar de esta forma el núcleo temático de economía y lenguaje.

El sexto capítulo, "Diario y ficción: Piglia y Pavese", introduce la lectura de "Un pez en el hielo" desde el concepto pigliano de ficción paranoica. Este último cuento de *La invasión* sirve a la investigadora para retomar tres motivos fundamentales de la poética de Piglia: el género policial, en este caso unido al diario; la ausencia de la mujer como motor de la escritura; y el tema del doble ligado al sueño, y por eso se convierte en uno de los capítulos más relevantes del estudio. Aparece aquí el género del diario –aunque es atendido principalmente en el décimo capítulo– para analizar la poética de la alteridad en Piglia, en este caso asociada a la figura *mundial* de Cesare Pavese.

Continúa el estudio con otra figura italiana y mundial, en el séptimo capítulo: "Memoria y ciudad: Piglia y Calvino". Sin dejar de notar que ha sido *La ciudad ausente* el blanco de la crítica para tratar este tema, Ana Gallego Cuiñas analiza ahora "El fotógrafo de Flores". El objetivo es claro: atender al uso que Piglia hace de algunas de las técnicas más vanguardistas de Italo Calvino (mezcla de géneros, autobiografismo, fragmentarismo, etc.); y mostrar cómo la ciudad y la creación de mundos paralelos y, por extensión, la memoria, configuran también el espacio de la tradición argentina/mundial desde la que Piglia desea ser leído. La autora señala correspondencias y define así la tríada Borges-Calvino-Piglia –sin olvidar la presencia de Onetti o Felisberto Hernández en el que califica como "único [cuento] realmente fantástico" (113) del autor– para mostrar, según la poética pigliana, la lectura desplazada de la ciudad como máquina de recordar.

El octavo capítulo, "Atmósfera y tono: Piglia y Dazai", traslada esta lectura *distante* a una tradición poco tratada por la crítica especializada: la japonesa. Ana Gallego Cuiñas analiza *Blanco nocturno* según las claves de la ficción paranoica y de la parodia del género negro, y establece la relación especialmente con *El sol que declina*, de Osamu Dazai, donde encuentra dos rasgos de la poética del japonés que son compartidos por la pigliana: la tendencia a las formas breves y el uso del autobiografismo en la ficción. En *Blanco nocturno*, en una operación transcultural con esta tradición japonesa, la autora también señala la atmósfera más *latinoamericana*, la del ambiente rural, las estructuras familiares en decadencia y el ocaso de la modernidad.

En "Una estética de la resistencia: Piglia y Tolstoi", el noveno capítulo, la investigadora lee ahora *El camino de Ida*, la última novela publicada por Piglia, como *novela de campus* o *policial académico*, aspecto apenas estudiado por la crítica¹. Sobresale el análisis de la figura femenina en la narrativa pigliana: desde el enfoque patriarcal en la construcción narrativa de sus obras anteriores hasta la creación, en esta última novela, de un marco de legibilidad feminista en el que la mujer forma parte activa de la narración –es narradora y lectora, y, por tanto, intérprete–.

El último capítulo, "Pospiglia: Renzi y los otros", recoge una investigación fundamental para el género del diario personal en la literatura latinoamericana, puesto que resalta, en contra de lo que suele decirse, el gran cultivo de este gé-

¹ Cuestión tratada también por la autora recientemente en el artículo "El camino de Ida: una novela de campus feminista" [*La nueva novela latinoamericana sin límites*. Lise Segas y Félix Terrones (coordinadores), *América sin Nombre*, n.º 24, 2019, pp. 23-33)], junto a María José Oteros Tapia.

nero en América. Piglia –o Renzi– se ha convertido en uno de los diaristas más importantes del siglo xx en la tradición hispanoamericana, y en esta práctica de escritura se resume, además, uno de los fundamentos del estudio realizado por Ana Gallego Cuiñas: la cuestión de la *otredad* o de la multiplicación de los *yoes* en series y la creación de ficciones múltiples, paralelas y ambiguas. *Los diarios de Emilio Renzi*, además, permiten configurar su posicionamiento en la tradición argentina/mundial y crear así su genealogía literaria. Es, por tanto, el colofón pertinente del estudio, así como la propia publicación de *Los diarios* supuso la culminación del proyecto literario y vital de Piglia.

Concluye el estudio, como se ha indicado antes, una entrevista al escritor realizada en 2007. Es destacable, entre otros aspectos como la construcción de la propia figura de autor y detalles sobre la creación de sus obras, la revelación del título que tendrán sus diarios –por la fecha de la entrevista, ya adjudicados a Emilio Renzi en 2007–: “Le voy a dar a Renzi mi vida, digamos así” (177). Finalmente, el título de la conclusión del estudio, “Del rigor ajedrecista”, pone nuevamente sobre el tablero –Borges, Valéry y Benjamin mediante– la estrategia pigliana de la lectura del otro para construir su propio *otro*: Emilio Renzi, con el que entra a disputar en la partida de la literatura argentina/mundial.

En conclusión, en *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, la profesora Ana Gallego Cuiñas construye una máquina de lectura de la obra pigliana con la que se descubren los múltiples modos en los que el escritor argentino configura su obra a partir de la traducción y la transculturación de la literatura mundial. Aparte del manejo indiscutible de la bibliografía crítica, y del uso y de la lectura de referentes de la literatura mundial, la investigación de Gallego Cuiñas presenta varios aspectos que, a mi parecer, son muy relevantes: por un lado, lejos de *traicionar* el estudio, la lectura de Piglia a través de Piglia –utilizando su concepto de ficción paranoica, por ejemplo– sigue demostrando que permite llegar a ese espacio de significación de lo *no dicho* y del enigma, tan relevante para el escritor argentino. Por otro lado, como máquina, el libro presenta una estructura equilibrada entre las partes y muestra así una continuidad entre los elementos de análisis. En suma, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* es un aliciente para seguir con el descubrimiento de los mecanismos de la poética pigliana –a partir de ahora ya también desde lo mundial– y una forma para que los lectores y la crítica puedan seguir ordenando, con las propias indicaciones del autor, su biblioteca.

LUCÍA LIZARBE
Universidad de Zaragoza
llizarbe@posta.unizar.es

Luna Miguel: *El coloquio de las perras*. Madrid, Capitán Swing, 2019, 165 pp.

El coloquio de las perras recupera doce figuras de la literatura hispánica –fundamentalmente hispanoamericana– orilladas por la historiografía literaria y habitualmente, con excepciones como las de Elena Garro, Gabriela Mistral o Alejandra Pizarnik, ausentes del canon. Tal y como reconoce la autora, la escritora, periodista y editora Luna Miguel, dar voz y visibilidad a estas escritoras –a muchas de las cuales ya había estudiado anteriormente, en artículos que en ocasiones han servido de base a los diferentes capítulos– “no se trata de revancha, sino más bien de una aproximación a esa justicia que merecen” (11) que entronca con otras iniciativas editoriales conducentes al rescate de voces y obras que hasta la fecha habían permanecido en un injusto segundo plano, relegadas a una posición marginal por una concepción de la literatura y de la propia condición de escritor atravesada por una mirada masculina.

El primer valor de la obra es, por tanto, el de permitir al lector descubrir una serie nombres y de obras que, en el mejor de los casos, no han ido más allá de ser una mera nota a pie de página en los manuales de literatura: Rosario Ferré, Pita Amor, Alcira Soust Scaffo, Aurora Bermúdez, Agustina González, María Emilia Cornejo, Eunice Odio, Marvel Moreno y Victoria Santa Cruz. La autora del libro se encarga de rastrear, de forma personal y asistemática, pero siempre lúcida y rigurosa, en su vida y en su obra, con un afán reivindicador que no solo pretende dar a conocer lo que hasta ahora ha permanecido silenciado incluso en los ámbitos académicos, sino también reflexionar sobre los motivos de esa exclusión. Lógicamente, semejante meditación lleva implícita la disección de los mecanismos legitimadores de poder que subyacen a la configuración del canon y, de forma especial, del campo literario y editorial, así como el estudio de la literatura como medio gnoseológico a través del que configurar la visión de la realidad y, con ello, la posición de la mujer. Trascendiendo la dicotomía estructuralista del “ángel del hogar” y la “mujer fatal”, pero siendo muy consciente de la perpetuación de los roles a los que la literatura –no solo la escrita por hombres– ha condenado a los personajes femeninos, el libro también se plantea, en la medida en que contiene una indagación biográfica en las diversas autoras, la diferencia entre ser escritor y ser escritora. Quizá no haya ejemplo más evidente de esa distinción que la que aparece al comienzo del capítulo dedicado a la mexicana Pita Amor: “Si eres hombre, poeta y alcohólico y acabaste tu vida de forma trágica, tienes todas las papeletas para convertirte en escritor maldito. Pero si eres mujer, poeta, vividora y acabaste tu vida de forma trágica, lo que

muchos dirán de ti es que fuiste una 'musa', una 'poetisa a la sombra de tu forma de vida', una 'excéntrica'" (41)

Aunque permanece latente durante todo el libro, el análisis teórico cobra especial importancia en el prólogo, el intermedio y el epílogo –sintomáticamente titulados “Tiempo de Amazonas”, “Para enterrar al escritor macho” y “Cómo recuperar la escritura de las mujeres”–, especialmente interesantes por su conexión con la actualidad y por el modo en el que Luna Miguel logra en ellos vincular algunos de los principales debates del presente asociados al feminismo con la literatura, poniendo de manifiesto que, frente al inmanentismo estético, la lectura literaria tiene siempre una dimensión contextual y que, como se pone de manifiesto sobre todo en el esbozo de lo que la autora denomina el modelo de “escritor macho”, escribir y actuar en el campo literario siempre supone una toma de postura, incluso –o, mejor dicho, sobre todo– cuando se intenta apantarrar lo contrario.

El libro es más divulgador que analítico, lo que no supone ninguna crítica, sino todo lo contrario. Es importante que títulos como *El coloquio de las perras* lleguen al mayor número de lectores posibles, y a ello ayudarán probablemente tanto las características de la edición –formalmente impecable, llena de esos pequeños detalles que hacen que el libro sea un objeto artístico en sí, e incluida en el catálogo generalista como el de Capitán Swing– como su propio contenido. No se trata de un libro académico, o al menos de un libro académico al uso, y es posible que para algunos puristas eso menoscabe su valor. Es cierto que la estructura, excesivamente atomizada, con epígrafes muy breves, impide profundizar en algunas reflexiones y que para quien estuviera familiarizado con la obra de las autoras estudiadas la lectura puede resultar decepcionante, pero también lo es que el libro es riguroso, aporta numerosos datos de interés y revela un dominio del marco teórico que, aunque no siempre se explicita, va orientando en todo momento el discurso de la autora. Lo mejor que se puede decir del libro es probablemente lo mejor que se puede decir de cualquier libro, y es que no se sale de él igual que se entra, pues su lectura no solo permite descubrir autoras –en algunos casos, como los de Pita Amor o Agustina González, con trayectorias artísticas y peripecias biográficas fascinantes–, sino también hacerse preguntas.

El coloquio de las perras es tremendamente personal, lo que se manifiesta desde el título del primer epígrafe con el que se encuentra el lector, en el propio prólogo: “Escribo esto con un poco de prisa”. La voz de la autora está presente en todo momento, y hay algo de recorrido individual a través del que va mostrando cómo se ha ido configurando como lectora –y, por extensión, como crítica– y cómo ha ido descubriendo a las diferentes escritoras de las que se ocupa. No en vano, cada uno de los capítulos se cierra con un anexo el que, a modo de carta, las interpela directamente. Lejos de ser baladí, la experiencia de Luna Miguel, que es también parte del campo literario que estudia en su condición de escritora y editora, aporta una mirada interesante por cuanto demuestra los numerosos resortes a través de los que la concepción patriarcal sigue intentado monopolizar la visión de la literatura. También resulta revelador, en este sentido, que aparezcan entrevistas y muchas referencias a casos concretos de

la actualidad –artículos de prensa, ediciones, críticas, etc.– que demuestran que el libro, pese a ocuparse de autoras del siglo xx, tiene una vocación profundamente contemporánea por la que trata de entender cómo funciona la literatura de la actualidad, y cómo muchos de los prejuicios con los que se ha leído a las mujeres siguen vigentes, por mucho que haya cada vez más concienciación para desligarse de ellos. Aludiendo a su título –procedente, por cierto, de un libro en el que la puertorriqueña Rosario Ferré trata de “desentraña la equívoca imagen que de las féminas proyectan hoy en sus novelas algunos de nuestros novelistas más famosos” (28)–, Luna Miguel cierra su libro, de hecho, reclamando la necesidad de seguir ladrando para poder ser escuchadas y para rellenar todos los vacíos que la historia literaria ha ido dejando. O, lo que es lo mismo, *El coloquio de las perras* evidencia que queda aún mucho camino por recorrer.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO
Universidad de Salamanca
zapa@usal.es

Juan Carlos Abril y Luis García Montero (eds.): *Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI*. Málaga, Diputación, Centro Cultural de la Generación del 27, 2019, 218 pp.

Un libro que llega con una novedad sorprendente es el que, con el título *Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI*, coordinan al unísono Juan Carlos Abril y Luis García Montero, dos profesores, poetas y críticos de primera línea que en este trabajo, de 220 páginas y 20 artículos de muy diversos colaboradores, distribuyen la materia literaria en dos apartados, "Tradiciones y poetas" y "¿Cómo se hace un poema?" –más amplio el primero que el segundo–, que le van a dar una frescura indiscutible tanto en las apreciaciones críticas de la primera parte como en la vertiente literaria personal de la segunda. En estas páginas, los editores han tenido la intención de entregar a los lectores –"mucho más numerosos de lo que se suele decir o pensar" (8)–, lo que consideran "una suerte de ramillete que sin lugar a dudas nos parece realmente excepcional en el panorama actual" (7). Abril y García Montero adelantan asimismo que los materiales editados proceden de dos cursos de verano celebrados en Baeza durante los agostos de 2013 y 2014, más algunos añadidos de otros autores convocados por la ocasión, la amistad, la oportunidad o incluso el azar.

El primer artículo del libro, firmado por Luis Bagué Quílez, se titula "El síndrome del *locus amoenus*: notas sobre poesía y paisaje", y aborda tan interesante asunto en catorce páginas que reconocen como objetivo defender "que la fragmentariedad, la ironía y el correlato imaginativo son los procedimientos más destacados para abordar el paisaje desde mediados del siglo XX hasta la actualidad" (12), con lo cual se consigue "demostrar que el paradigma descriptivo del *locus amoenus* ha sufrido numerosas mutaciones en la escritura contemporánea" (21). Mas adelante, y dando un salto en el índice, la actualidad se concreta en el abordaje de esos grandes escritores que son Francisco Brines, en "Poética y destino de Francisco Brines", y Fernando Quiñones, "Una ciudad llamada Fernando Quiñones", dando posibilidad primero a Carlos Marzal de que escriba un artículo centrándose en la poesía de la Generación del 50 y otorgándole a aquel un papel muy relevante dentro de ella, "porque me parece que es ciertamente curiosa y porque creo que responde desde el principio a una singularidad que ya no habrá de abandonarle nunca" (82). Estudio es este esencial y sintético, de un análisis primordial que, entre otras muchas, deja concreciones como esta: "El interés de Brines con respecto a la poesía es una fidelidad creadora nacida en la adolescencia y mantenida a lo largo de su vida" (84). Por su parte, Juan José Téllez trata a Quiñones en "Una ciudad llamada Fernando Quiñones", en unos

párrafos trufados de biografía personal –“Cádiz fue envolviéndome como una madre urbana” (122) –, donde acaba hablando del Fernando “que se convirtió en un mentor, en un cómplice y en una suerte de segundo padre” (ibíd.) y a la vez recordando trazos de la biografía y andanzas del escritor chiclanero.

Hay en esta primera parte otras colaboraciones que igualmente rezuman biografía. Son las debidas a Rafael Espejo (“La importancia de saberse pequeño”), descubriéndose en primera persona y argumentando “mis opiniones y gusto en los textos seleccionados” (31), un planteamiento que, ahora sin más comentarios, coinciden con el de Álvaro Salvador (“Las lecturas que me hicieron escritor”) e incluso con el de José Antonio Mesa Toré (“Los libros y yo”).

Un toque distinto, una vuelta de tuerca en esta apreciación del hecho poético, lo encontramos en la aportación de Juan Manuel Romero (“Una luz doble”), que invita a dialogar sobre poesía teniendo en cuenta puntos de vista de diversos autores, muchos extranjeros, a partir del concepto de romanticismo. Y sin duda van a ser fundamentales, en esta línea, las dos aproximaciones críticas de Juan Carlos Abril, “Razón de estar en la poesía. Diálogo con Salvatore Quasimodo”, y de Luis García Montero “Un decálogo más... (¿Qué importa al mundo?)”. Abril da contenido a su título partiendo de dos premisas: una, la de que “No concibo el poema sin referentes pero tampoco sin misterio” (92); otra, la de situar al italiano Salvatore Quasimodo en el criterio de la referencialidad sabiendo que “también puede encajar perfectamente si atendemos al segundo, a la voluntad de estilo” (ibíd.). La experiencia de Abril como lector de Quasimodo queda bien explicitada en estas páginas que el lector no deberá ahorrarse a la luz de esta afirmación: “En Quasimodo [...] he visto mi propia obra en tanto que búsqueda de la expresión lírica [...]” (103). Y tras este, en “Un decálogo más... (¿Qué importa al mundo?)”, García Montero ofrece la explicitación de un “decálogo propio, resultado de la experiencia de la poesía” (107), algo que refuerza pensando que no tiene sentido “carecer de mundo propio después de más de 35 años dedicado a la poesía” (ibíd.). Y sí, son esclarecedores de su amplio ejercicio literario estos diez puntos que plantea, de los cuales solo anotamos como ejemplo tres de los títulos con que los rotula: “1. La temperatura del hecho poético es la admiración” (107 y ss.). “4. El oficio poético no se caracteriza por sentir, sino por crear efectos” (111 y ss.), y “6. Llamamos verdad a la música del poema” (113 y ss.).

Veamos a continuación los otros tres artículos que completan ese mencionado conjunto de doce. Josefa Parra escribe sobre “Huellas del romancero”, y para ello se basa en un recuerdo de su infancia: “Desde que tengo uso de razón, me recuerdo inclinada a este corpus literario” (25), lo que luego justifica con una serie de puntos explicativos (cinco concretamente) que basa en una huella que le quedó porque “Antes de aprender a leer, las mujeres más viejas, los cantaban, los repetían y, en ocasiones, los modificaban” (ibíd.). La importancia de lo femenino para la poesía es igualmente el objetivo de Ángeles Mora en su título “Mujeres y poesía”, al que da sentido analizando a Rosalía de Castro y Emily Dickinson, “dos poetas muy diferentes entre sí, dos mundos poéticos tan distintos, pero con una actitud intelectual absolutamente admirable” (73). Y tras estas dos, queda la contribución de Lorenzo Oliván: “Las lecciones de modernidad de Juan

Ramón Jiménez”, que el autor desglosa siguiendo este itinerario crítico: “1. Las primeras lecciones de JRJ: La desnudez y una música nueva” (47-49), “2. La lección más importante de JRJ: hacia un eje de visión” (49-51), y “3. De Juan Ramón Jiménez hacia nuevos maestros” (51-52).

Ya dijimos que este volumen, dentro de sus *Reflexiones para el siglo XXI* del subtítulo, contiene aún, adjuntos a los anteriores, otros diversos artículos bajo el epígrafe de “¿Cómo se hace un poema?”, un conjunto de 82 páginas donde –al decir de los editores “los poetas entablan una mirada no menos profunda –de carácter introspectivo– hacia el enigma de la creación” (8). En este apartado, se podrá comprobar cómo unos se enfrentan al hecho de la creación aportando su experiencia de modo explicativo en tres títulos: “Cómo se escribe un poema”, de Carlos Pardo; “Propuesta personal e intransferible para escribir un poema”, de Juan Carlos Abril; y “Hoja en blanco”, de Andrés Navarro. Otros ahondan en ese aspecto de otro modo: el caso de Sergio Arlandis en “El descenso de cada poema: alegoría de lo roto” (que trata de la emoción y de cómo “la técnica exige al poeta precisión, rigor y creatividad” [157]); o de Raquel Lanceros, que en “El orden de los factores sí altera el poema” es tan precisa que va indagando sobre el motivo del texto, la importancia de la inspiración, del léxico, o de la intemporalidad e inmanencia de la poesía; o igualmente de Juan Malpartida, quien en “Los días del tiempo” reflexiona, además de en otros, en dos aspectos básicos que son el lenguaje y las influencias en la poesía. Y precisamente este peso de las influencias aparece desarrollado por Josep M. Rodríguez en “La tradición y Mr. Bleaney”, texto en donde leemos: “cada poeta necesita fijar su capa de papel sobre lo que ya existe” (184). Muy personal, y necesaria, es la mirada que refleja Juan José Téllez en su “Poesía, entre el mercado, el goce y el compromiso”, tan emotivo, tan lleno de voz interior y de experiencia, que es al fin y al cabo lo que viene a ser este libro tan bien dirigido y tan bien articulado en esos dos apartados que le dan consistencia y hacen de *Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI* un volumen “para celebrar la amistad y la poesía entre poetas y colegas, especialistas y estudiosos, o simplemente lectores de poesía, convocados por la pasión, el gusto o la admiración” (7).

ANTONIO MORENO AYORA
I.E.S. Juan de la Cierva, Puente Genil
amorenoayora@gmail.com

Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, 335 pp.

El volumen *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* nace como fruto de dos proyectos de investigación dedicados al análisis de la autoría literaria, "Corpus auctoris" y "La autoría en escena",¹ en el seno del grupo Cuerpo y Textualidad de la Universidad Autónoma de Barcelona, centrado en la difusión de la reflexión crítica en torno a la figura autorial dentro del ámbito español y latinoamericano. Tal y como explican sus editoras, Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila, tras la publicación de *Los papeles del autor/a* en 2016, consideraron que la perspectiva de género no sólo ampliaría su mirada, sino que enriquecería sus discursos teóricos, de manera que han dado acogida a esta recopilación de ensayos que dentro del panorama crítico literario y cultural de nuestro país constituyen un aliciente para que las producciones en torno a la cuestión autorial sigan siendo exponenciales.

Pérez Fontdevila en su estudio introductorio "Qué es una autora o qué no es un autor", se adentra en las exclusiones simbólicas con las que han tenido y tienen que lidiar las mujeres creadoras al emprender una negociación para conseguir, no sólo reconocimiento sino también visibilidad, puesto que la base conceptual sobre la que se sustenta la cultura occidental está regida por un sistema de oposiciones en el que a ellas se les ha atribuido el polo negativo de dichos binomios, tales como producción/ reproducción o interioridad/corporeidad. Pérez Fontdevila toma como fuente diversos estudios feministas, desde las revisiones de Susan Stanford Friedman y Christine Planté que se encuentran en el mismo volumen, hasta las teorías de Michelle Coquillat o Val Plumwood, gracias a las cuales logra esbozar la geografía conceptual a la que debemos hacer frente si hemos de desvelar el anclaje de este rechazo hacia las mujeres autoras. Desde las teorías de Platón nos encontramos con que lo femenino se asocia con lo informe y el caos, tal y como ha analizado Plumwood, de manera que la corporalidad, opuesta a la racionalidad, era observada desde el rechazo, lo que resulta determinante para el asentamiento de una división entre el ámbito público y el privado.

Precisamente, Christine Planté aborda en su análisis de las representaciones de las autoras en el XIX las dificultades con las que lidiaban las mujeres

¹ "Corpus Auctoris. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial" y "La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/ corpus autorial".

creadoras porque transgredían la norma de la división sexual del trabajo. Planté remarca la noción de excepcionalidad para referirse a las autoras decimonónicas, ya que constituyen casos infrecuentes y son percibidas como locas e incluso como seres monstruosos. Además, nos recuerda que existen una serie de elogios envenenados dentro de la crítica entre los que subraya la identificación de escritura femenina con la espontaneidad y naturalidad, o la feminización de algunos géneros textuales como el diarístico y el epistolar, que se encuentran en el umbral entre la escritura privada y la pública, y que han sido tachados “de falta de intención artística o de verdadera invención” (39).

La autoría femenina ha sido infravalorada y deslegitimada por el discurso crítico y académico tal y como nos presenta Pérez Fontdevila siguiendo el texto de Joana Russ en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, en el que la autora desmonta una larga lista de mecanismos de desautorización. Si aquello que se anhela es terminar con las exclusiones no podemos recurrir a la mera inclusión puesto que el problema subyace en que los discursos sobre la definición del arte, la producción o la calidad reproducen las construcciones de género. A lo largo de los ensayos que componen este volumen se proponen diferentes revisiones históricas sobre las mujeres autoras a partir de posturas disímiles dentro del feminismo. En la conferencia “Más allá o más acá del espejo de Medusa”, la poeta Maria-Mercè Marçal, traducida por Pérez Fontdevila, advierte del arraigo del sesgo de género dentro del sistema cultural, e ironiza con las siguientes palabras: “la calidad está desigual y misteriosamente repartida: casualmente, a un 75% de los poetas masculinos les corresponde entre un 90% y un 100% de calidad, mientras que al 25% de mujeres –¡vaya!– solo les ha tocado, como mucho un 10%” y, posteriormente, hace hincapié en la vital importancia que la experiencia femenina ha tenido en la historia de la literatura. Marçal recupera el mito del nacimiento de Atenea y con él alude a la dualidad en la que se mueven las mujeres, a medio camino entre la Ley del padre que rige el mundo y el “orden simbólico de la madre”, en palabras de Luisa Muraro. Este último es sin duda un camino todavía por recorrer, por desvelar, mediante el estudio y la revisión de los textos de las escritoras precedentes.

Carme Font Paz en su artículo “Genialogía de las autorías femeninas en los siglos xvii-xviii: ¿historiografía o ecología autorial?” afirma que las genealogías son construidas por la mirada de quien “rescata” unos textos, por lo que la invisibilidad de la autoría femenina no ha sido fruto del azar, sino de un auténtico proceso que examina a través del caso de Ann Yerbury, una poeta de mediados del siglo xviii que medita sobre la enfermedad y la muerte al igual que otros poetas hombres cuyos nombres sí han sido relevantes para la historia. Tal y como ya hemos mencionado, una de las autoras referentes de esta obra es Christine Planté, que en uno de los artículos más extensos repasa los discursos decimonónicos como el tratado de Moebius², que naturalizan la jerarquía sexual

² Titulado “La inferioridad mental de la mujer”, este tratado de 1900 postula la existencia de dos géneros humanos en el que hay una clara jerarquía: lo masculino tiene más valor que lo femenino, y este último debe estar sometido y gobernado por el anterior para que no entrañe peligro para la civilización.

y rechazan la producción de las mujeres, de manera que aquellas que consiguen reconocimiento son etiquetadas como excepcionales, pero no como seres excepcionales. En palabras de Planté, “víctimas del malentendido que resulta de la división de la humanidad en dos subespecies, descubrirían que la mayoría de sus contemporáneos no verían nunca en ellas más que excepciones a la regla de su sexo” (118). La autora pone de relieve el hecho de que la sacralización de la autoría literaria como algo opuesto a la cotidianidad sólo acentúa la separación, ya de por sí pronunciada, entre la dimensión creativa y la vivencial, de manera que las autoras generalmente deben tomar uno de los dos caminos.

Frente a esta decisión no exenta de escollos, algunas escritoras, como fue el caso de la catalana Catalina Albert, tal y como nos presenta la investigadora Francesca Bartrina, tuvieron que adoptar un seudónimo masculino a modo de estrategia encubridora de manera que esto les permitía escribir con mayor libertad. Así, Catalina Albert fue mejor conocida como Víctor Català, y enmascarada, desplegó las alas de su producción literaria a comienzos del siglo xx, y se ganó un lugar dentro de las letras catalanas.

Resulta especialmente significativo que otro de los artículos traducidos en el seno de esta investigación sea “La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario” de Susan Stanford Friedman, ya que pone en diálogo la exclusión sufrida por las autoras con una estrategia discursiva que ha recibido tantos aplausos como críticas dentro de los estudios feministas. Esta metáfora del parto une creatividad y maternidad, los dos polos del binomio concebidos tradicionalmente como mutuamente excluyentes; sin embargo, lo que propone Stanford Friedman es intentar entender cómo esta propuesta debe ser interpretada a partir del diálogo que con ella establece el lector o la lectora, pues tienen gran peso las “resonancias culturales” que aparecen a partir de la interpretación. El uso de esta metáfora por parte de las autoras puede convertirse en un desafío fruto de una posición subversiva que defiende la conjunción de mujer, cuerpo y reproducción, y además confirma el acceso a la creatividad para las mujeres.

Los ensayos firmados por Peggy Kamuf y por Nattie Golubov desvelan algunas zonas en sombra con respecto a un libro esencial dentro de la crítica feminista, *Una habitación propia de Virginia Woolf* (1929). Kamuf en “Las labores de Penélope” equipara el juego de la mujer de Ulises, que deshace constantemente y desanuda el hilo de sus labores, con la deconstrucción en torno a la autoría presente en la obra de Virginia Woolf. En palabras de la autora, “Woolf enmarca la cuestión de la mujer y la ficción dentro del campo de una exclusión”, dado que defiende que la habitación solitaria es el único lugar en el que se puede estudiar la historia de las mujeres, al no ser posible hacerlo en una biblioteca. Sin embargo, en su hilo narrativo se ve azotada por la interrupción, por lo que la habitación no es un espacio propio sino un lugar de trabajo intermitente, constantemente asaltado, en el que no resulta sencillo dirimir quién interrumpe a quién, o constreñir a las mujeres en esa habitación “impropia”.

Golubov pone su foco en “las temporalidades de la figura autorial femenina en la teoría literaria angloamericana”, y frente a una concepción lineal

del tiempo, propiamente masculina y paralela a la idea de progreso, ensalza la noción de “temporalidad cíclica” postulada por Julia Kristeva en *El tiempo de las mujeres* (1979) de forma que se podría estudiar a las escritoras como “seres en tránsito que, en su labor creativa, habitan y se desplazan entre distintas temporalidades, emplazamientos discursivos y espacios simbólicos” (246). Así, si observamos *Una habitación propia* desde la lógica de la temporalidad lineal patriarcal, Woolf a menudo cae en la contradicción, mientras que si consideramos la “coexistencia simultánea de distintos órdenes simbólicos”, la autora deviene una pensadora cuyas fronteras son infinitas.

En su artículo, “De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora”, Gabriela García Hubard se plantea si es posible hablar de la mujer autora tras la declaración de la muerte del autor y halla un camino posible en la teoría postdeconstructiva de Catherine Malabou. Parte del debate entre una postura esencialista, que perseguiría la “esencia mujer” frente a la antiesencialista, que abogaría por la eliminación de diferencias entre hombres y mujeres, y de la controvertida relación entre el feminismo y el postestructuralismo y la deconstrucción. Esta unión no es tan sencilla puesto que, frente a algunas autoras que defienden que tanto hombres como mujeres pueden escribir una literatura femenina, otras relacionan diferencia sexual con una necesaria diferencia textual. García Hubard presenta la propuesta de Catherine Malabou en la que persigue un concepto mínimo de mujer a partir de la “esencia plástica” de la autora, que huye de la atadura ontológica de la filosofía tradicional y responde a la demanda de la experiencia corporal, a través de “una escultura natural” (284) que, o bien forma nuestra identidad o bien la desgarrar gracias una “plasticidad destructora”, tal y como observa en la escritura de Marguerite Duras.

En “Autorías de molde: género y cine de Hollywood”, Katarzyna Paszkiewicz pone de relieve que el *auteur* cinematográfico es visto como el genio tras la cámara, un papel que rara vez han podido cumplir las mujeres dado que muy pocas han podido acceder a la dirección dentro del cine de Hollywood. El cine de género ha sido frecuentemente denostado y, sin embargo, existen autoras que han triunfado haciendo un cine comercial como es el caso de Nancy Meyers, que acostumbra a producir comedias románticas. Paszkiewicz analiza su recepción y muestra cómo al enfrentar su obra con las expectativas del público en la cultura de masas y mediante el ejercicio de la repetición, el género deja de ser un molde preconcebido y se transforma en una fuente de creación artística. Finalmente, la propuesta de Diego Falconí Trávez nos habla de una escritura polifónica, excéntrica y comunitaria que va más allá de la noción de autor individual gracias a la figura de la poeta andina y aymará Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando. Falconí bautiza a esta autoría como una suerte de “posesión” ya que varios entes entran en un cuerpo y actúan desde él. Sus textos son performativos porque entrelazan los cuerpos femeninos con las voces en un rito que gira en torno a la construcción de la *puruma*, un concepto mítico y fundamental dentro de la filosofía andina. Pese a la firma de Paredes en sus poemarios, la comunidad de mujeres no sólo tiene voz dentro de él, sino que acoge la edición e ilustración del libro. Son poemas que surgen de la hermandad, de un coro femenino que

habla desde un nosotros posible, en el que el sujeto individual pierde su lugar hegemónico y el concepto de autor extiende sus límites un poco más allá.

Esa mirada que diluye su obstinado tránsito para acoger en su seno otras posibles perspectivas desde una necesaria consideración de los estudios de géneros es aquella que resultará fundamental no sólo para las teorías literarias y artísticas, sino en todos aquellos discursos críticos que persigan aproximarse a ese terreno fronterizo donde ficción y realidad se rozan las yemas de los dedos.

GEMA BAÑOS PALACIOS
Universidad Autónoma de Madrid
gema.bannos@uam.es

Juan José Lanz Rivera y Natalia Vara Ferrero (eds.): *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2019, 340 pp.

La fundamental relación entre Poesía e Historia articula buena parte de la lírica en lengua española del siglo xx. Es al estudio de esta oposición al que Juan José Lanz y Natalia Vara han dedicado buena parte de sus últimos trabajos de investigación, destinados al análisis de la dimensión histórica y cultural de la poesía, de su funcionalidad pragmática, desde una concepción dinámica y dialéctica de la literatura que entiende el fenómeno poético como producto del sistema ideológico en el que se inscribe. El volumen que nos ocupa, *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea* (Sevilla, Renacimiento, 2019), coordinado por Lanz y Vara, tiene como origen las “Jornadas Internacionales de Literatura Española Contemporánea. La poesía hispánica contemporánea como documento histórico. Historia e Ideología (II)” celebradas los días 21 y 22 de marzo de 2019 en la Facultad de Letras de la UPV/EHU, donde expertos de diversas universidades contribuyeron con sus ponencias al estudio de la dimensión histórica e ideológica de la lírica española contemporánea. Las comunicaciones recopiladas en el volumen recorren la experiencia política de la poesía a lo largo del siglo xx desde la lírica del destierro de Miguel de Unamuno a la escritura personal y política de Marta Sanz, atendiendo a diversos conceptos como exilio, compromiso, metapoética, ideología, poder, viaje o género, nociones transgeneracionales que vinculan a los distintos autores y textos estudiados, en una propuesta teórica que desgrena en once capítulos la condición dialéctica de la literatura, el espacio interdiscursivo de la ideología y la utilidad de la poesía como archivo de conocimiento histórico.

En el primer capítulo, Juan José Lanz analiza *De Fuerteventura a París* (1925) de Miguel de Unamuno, poemario escrito durante el exilio del bilbaíno tras el enfrentamiento con el gobierno militar de Primo de Rivera. Lanz explica cómo este diario poético, texto híbrido donde conviven poesía y prosa reflexiva, va más allá del autobiografismo y plantea, desde una clara intencionalidad pragmática, la problemática inherente a los discursos: esto es, la naturaleza ideológica de la escritura, la condición literaria de la Historia, la experiencia del yo íntimo en el lenguaje como ser histórico y la dimensión social del relato personal del autor. El examen pormenorizado de fuentes testimoniales y poéticas nos revela cómo Unamuno conjuga el relato autobiográfico del destierro y el análisis histórico, social y moral, cómo esta poesía, asumiendo las contradicciones inherentes a la experiencia moderna –la confluencia de lo histórico y lo circunstancial, lo

colectivo y lo personal, la memoria y la ficción–, y convirtiendo la intimidad en tema poético, demuestra la potencialidad polémica de la literatura, la estrecha vinculación entre lírica y política, el valor de la poesía como documento histórico.

Kathryn Everly analiza en el segundo capítulo la poesía de Concha Méndez centrándose en la condición exilíca de la autora. Everly explica cómo este exilio doble –interno, en tanto represión patriarcal sufrida como poeta femenina, y externo, en cuanto mujer desterrada de España tras la Guerra Civil– se manifiesta en la experiencia de género de la autora y la asunción de los atributos de la “mujer nueva” y del erotismo en su poesía. Mediante el análisis detallado de poemas como “La fragata extranjera” o “Adolescencia”, Everly destaca la reivindicación del “movimiento, el viaje y la vida interior femenina” (75), asociados con el mar, el cuerpo y el sexo en el imaginario lírico de Méndez, frente a los ideales conservadores. El estudio de Everly nos muestra una poesía donde la experiencia escritural, la exploración poética del lenguaje y sus límites, es concebida como espacio dinámico donde se entrelazan la literatura, el viaje físico y emocional y la sexualidad.

Natalia Vara estudia la recepción del *Cantar de Mío Cid* tras la Guerra Civil centrándose en la función de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar como ideología clave de los discursos sociales, políticos y culturales antagónicos del momento. Frente a la justificación moral e ideológica del conflicto bélico por parte del franquismo, Vara destaca la versatilidad y riqueza de la interpretación del mito por la España exiliada. El trabajo nos muestra cómo esta lectura es plural y transgenérica, motivada por preocupaciones históricas, existenciales, identitarias o simplemente humanas. Mediante el análisis de textos de célebres exiliados como Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Eleazar Huerta, Eduardo de Ontañón o María Teresa León, el trabajo de Vara nos revela la riqueza de esta lectura y reescritura del *Cid*, donde conviven la reflexión sobre la experiencia del exilio o la actualidad y capacidad emotiva de la literatura, el cuestionamiento de la reapropiación de valores medievales como la honra en la España contemporánea, la reivindicación del optimismo cristiano en épocas oscuras o la revisión desmitificadora de los valores masculinos a favor de la intrahistoria femenina.

Almudena del Olmo Iturriarte analiza el poemario de Rafael Alberti, *A la pintura. (Poema del color y la línea)* (1946-1968), donde la reflexión sobre la pintura, afición de juventud del poeta gaditano, y las alusiones mitológicas clásicas articulan un volumen concebido como “rememoración de la adolescencia y [...] homenaje a la pintura” (133) desde el exilio del gaditano. Del Olmo estudia cómo la pintura, el mundo clásico y la memoria se entremezclan en un canto a la vida y a la juventud, al mismo tiempo que ofrecen, como en los poemas dedicados a Goya o Picasso, herramientas de crítica histórica e indagación identitaria. El análisis tanto de los textos de carácter autobiográfico como de aquellos que forman una particular historia de la pintura y sus nombres propios, revela que el enaltecimiento de la Belleza en este poemario, fundamentado en abundantes procedimientos efrásticos y en el imaginario clásico, que la autora conoce y explica detalladamente, posee una motivación histórico-política clara: por un lado, busca oponer los horrores de la historia a los valores paganos de la Edad de Oro;

por otro, mostrar la maleabilidad de los mitos y su potencial crítico-histórico en una obra que recuerda el posicionamiento del artista ante la historia y el compromiso del arte con lo colectivo.

Marcela Romano propone en su capítulo un análisis de la poesía de José Agustín Goytisolo como espacio donde confluyen el análisis de la realidad y de la subjetividad, "la insatisfacción y la utopía, la exploración interior y la denuncia social" (157). Para ello, el estudio de Romano se centra en la importancia de la ironía en el compromiso político y estético de *Salmos al viento* (1958), un poemario donde lo social y lo romántico, lo íntimo y lo colectivo, lo histórico y lo privado confluyen en la parodización y sátira de los discursos institucionales, políticos, culturales y religiosos. Romano muestra los procedimientos retóricos de una poesía que, mediante el *falso homenaje* y la deformación caricaturesca, lleva a cabo una profunda crítica sociopolítica y cultural en pleno régimen dictatorial, al mismo tiempo que, sirviéndose del distanciamiento satírico-paródico y la constatación de la equivocidad del yo, deja al descubierto la fragilidad de los discursos y la subjetividad, la negatividad inherente a la experiencia de la modernidad.

Jon Kortazar analiza en su capítulo la transición de Gabriel Aresti del modelo simbolista a la poesía social y comprometida a partir de 1959. Kortazar, remitiéndose continuamente a la voz poética y epistolar del bilbaíno, defiende que la politización de su escritura no se produjo por la decepción con la estética simbolista, comúnmente aceptada por la crítica, sino por motivos estéticos, de práctica literaria y biográficos. Kortazar nos revela que el descubrimiento de la poesía de Blas de Otero y del bertsolarismo, la traducción al euskera por parte de Aresti de la obra de Otero y diversos acontecimientos personales como la amistad con Otero, el asesinato político de Javier Batarrita, la militancia comunista de su suegro o la construcción del barrio obrero de Otxarkoaga probablemente fueron los motivos fundamentales que acercaron la estética arestiana al compromiso político y a una concepción antisuablime y antiburguesa de la poesía.

El trabajo de Luis Melero Mascareñas, partiendo de la necesidad de superar las limitaciones del discurso generacional en los estudios literarios, toma a la revista *Litoral*, en su segundo período de publicación a partir de 1968, como objeto de estudio, y, centrándose en sus monográficos dedicados a la poesía joven, propone estudiarlos como espacio de confluencia de las distintas tradiciones contemporáneas y del diálogo intergeneracional, donde análisis más completos y profundos de los procesos culturales y sus manifestaciones individuales son posibles. Melero describe detalladamente los elementos que componen cada monográfico, donde artistas y escritores colaboran para crear un número donde el apartado gráfico, teórico, poético y testimonial condense la esencia del poeta retratado. El trabajo de Melero nos muestra que, en el diálogo interdisciplinar, en las relaciones intertextuales de los textos dedicados entre amigos, en definitiva, en las relaciones de los participantes de cada número, es posible observar la complejidad de los mecanismos culturales que constituyen cada acontecimiento poético y la consiguiente simplicidad de los reduccionismos generacionales en los estudios literarios.

Por su parte, Alfredo López-Pasarín Basabe analiza el libro *La intimidad de la serpiente* del poeta granadino Luis García Montero atendiendo a las relaciones entre metapoésía y compromiso. El autor del capítulo propone una lectura del libro como un ejercicio de revisión crítica de la propia trayectoria y de los postulados que la han orientado, de las victorias estéticas y fracasos políticos de *La nueva sentimentalidad*, así como del concepto de poesía social y sus límites. Junto a esta aproximación crítica, identifica un nuevo modelo de poesía comprometida, basada en la construcción de una subjetividad "flexible" y desencantada, simbolizada por la serpiente, que, al mismo tiempo, "mantiene un resto idéntico, trabajado con las herramientas de la memoria" (250) para evitar la disolución de la personalidad en el tiempo y el lenguaje. López-Pasarín nos descubre en su capítulo cómo García Montero, desde un estilo caracterizado por la complejidad, el uso intensivo de recursos irracionales y juegos pragmáticos, y por el desencanto político y social, reformula su propia trayectoria estética y política en una poesía que, polemizando directamente con los fundamentos ideológicos e históricos que estructuran la realidad y el lenguaje, así como con el papel de la memoria, la intimidad y la imaginación en la actividad política, supera sus propias limitaciones y se presenta como genuina poesía social.

Josefa Álvarez Valadés analiza el motivo del viaje en la poesía última de Aurora Luque y su relación con el imaginario del mundo clásico a partir de las teorías feministas de Rossi Braidotti y su concepción de la identidad femenina como "nómada" que, caracterizada por el "devenir" frente al ser masculino, cuestiona "las identidades rígidas apoyadas en la supremacía de la razón [...] sustentándose, por el contrario, en el deseo" (258). Josefa Álvarez explica este nomadismo a partir de dos aspectos fundamentales en su obra. Por un lado, la condición múltiple y polimórfica del yo poético, sujeto a procesos de diálogo o ficcionalización con personajes femeninos, tanto reales como mitológicos. Por otro lado, el viaje, entendido como acontecimiento transversal de carácter existencial y vital, una experiencia plural donde el viaje real, el metafórico o el literario se entremezclan como fenómeno físico, femenino, erótico, escritural y lector. Josefa Álvarez muestra, analizando poemas extraídos de *Orinque* (2017), *Cuadernos de Flandes y otros poemas* (2015) y *Personal & político* (2015), cómo la obra luquiana es un espacio dialógico donde la literatura y la vida, la poesía y la historia, el género y la política, la existencia y la mitología están estrechamente relacionados.

El capítulo de Francisco Díaz de Castro analiza también la poesía de Aurora Luque, centrándose en *Personal & Político* (2015), poemario donde lo privado y lo público, como reza el lema feminista de Carol Hanisch que da título al poemario, confluyen en una particular síntesis de "mito y contemporaneidad, tiempo e historia, identidad de género y homenajes literarios" (280). Díaz de Castro nos revela cómo en la mirada luquiana se entremezclan la mitología clásica y su revisión feminista con la crítica del mundo contemporáneo y sus modelos culturales, la memoria con la reflexión existencial y político-histórica, la reivindicación del viaje como experiencia existencial, femenina, escritural y literaria con los homenajes a autoras; asimismo nos enseña cómo la estética luquiana se sirve de la

cultura como herramienta de exploración de la identidad y su relación con lo cotidiano, de la experiencia vital y los placeres eróticos y sensuales. En definitiva, el trabajo de Díaz de Castro funciona perfectamente como complemento al texto anterior de Josefa Álvarez y nos muestra de manera clara y detallada la proyección política de la propuesta poética de Aurora Luque.

El volumen concluye con el estudio de Miguel Ángel Muro sobre el programa ético y estético de la poesía de Marta Sanz y su fórmula de “escribir feo de lo feo” (301). Muro destaca en su análisis de la lírica sanziana la tensión metapoética de una escritura posicionada contra el sentimentalismo y la sumisión femenina, reivindicadora del cuerpo y de lo escatológico como germen de su poesía, de una palabra materialista que invita a una reflexión sobre la comunicación, el sexo y la violencia, sobre el estrecho vínculo entre lo erótico y lo tanático, sobre “el ejercicio de la memoria como experiencia del dolor” (309) personal y colectivo desde la perspectiva femenina, sobre el matrimonio, el romanticismo y las relaciones de género. El examen de Muro nos revela cómo el programa ético y estético de Sanz, basado en la mirada subversiva a lo canónico, en la perspectiva de género desde el relato autobiográfico y la escritura feísta, en una concepción de la poesía materialista, entendida como herramienta de desnaturalización de los discursos sociales y culturales, adquiere una verdadera dimensión política por su capacidad transitiva, por la función social del relato íntimo, por la condición ética del sujeto poemático de Sanz, que fundamenta la construcción de su identidad personal en vínculo con el otro.

PABLO MERCHÁN SÁENZ
UPV/EHU
pablo.merchan@ehu.eus

Daniel Aguirre Oteiza: *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*. University of Toronto Press, 2020, 392 pp.

“No hay una literatura española...” (10). El que habla es nada menos que Octavio Paz citado por Daniel Aguirre Oteiza en la introducción a su reciente libro, cuya traducción sería “Esta poesía fantasmal”, sobre la historia y memoria de poetas españoles republicanos exiliados durante o después de la Guerra Civil. Esta declaración para algunos académicos, como Aguirre Oteiza (y como el que reseña su libro), estudiosos de la literatura española contemporánea, quizás suene no solo inquietante sino entrañablemente contradictorio, tomando en cuenta que la declaración de Paz es de 1967, bastante antes que los más recientes cuestionamientos teóricos sobre la validez de estudiar la literatura como manifestación de una cultura nacional con fronteras estables y permanentes.

Pongamos la declaración de Paz en contexto: su exabrupto surge como contestación a un ensayo previo, “Apología de la literatura española”, del distinguido profesor e historiador literario exiliado en EEUU, Juan Marichal, en el que plantea una reevaluación (mejor dicho reintegración) de la producción cultural española del siglo xx considerando la ruptura contra esa misma a consecuencia del exilio de millares de intelectuales españoles llevándose con ellos “la canción,” como en el famoso verso de León Felipe. Lo que replica Paz a este noble intento de Marichal es que la literatura española no es “inteligible sino dentro del contexto de literatura europea [y americana]” (10), y que cada análisis de literatura tendría que tomar en cuenta su dimensión sincrónica, no solo diacrónica. Tomándolo así, quizás la aseveración de Paz no sea tan radical, pero en manos de Aguirre Oteiza sí lo es. En esto consiste una de las (muchas) premisas de su denso libro: que la poesía (quizás deberíamos incluir toda la literatura y la producción cultural) del exilio desestabiliza lo que se creía permanente, comprensible, claro, íntegro, temáticamente accesible, hasta el lugar y el tiempo de donde escribe o habla uno. El exilio es un desarraigo en todos los sentidos de la palabra. Por eso el mismo título *This...Poetry* (Esta poesía), enfatizando el demostrativo que en primera instancia parece redundante; se trata de la deixis del discurso, el punto de referencia del sujeto que se convierte en lenguaje, eso sí, la poesía del exilio (artículo definido) deja de ser el punto de enfoque para dar paso a *esta* poesía. Creo que lo que mejor logra Aguirre Oteiza, tanto como crítico como poeta que habla de la poesía, es la incorporación de dos direcciones o facetas contradictorias de su tema: lo específico y lo universal en ningún momento olvidándose de uno de esos dos. La literatura española es entonces para Paz y Aguirre un

invento, una "comunidad imaginada," como en el muy citado libro de Benedict Anderson *Imagined Communities*.

"Esta poesía" parece empezar con Max Aub, como poeta. En manos (también ojos y oídos) de Aguirre Oteiza, la poesía de Aub, que abarca su vida y obra entera, se convierte en algo que va más allá del *El laberinto mágico*, y quizás más allá del propio Aub. Refiriéndose al conmovedor diario poético de su estancia en el campo de concentración, *Diario de Djelfa*, el crítico pone de manifiesto no solo el eje (si es que existe tal cosa) de la obra de Aub, sino de la escritura del exilio en general. Esta poesía, dice Aub, está atada al recuerdo y así se borra, se desvanece "según los fantasmas de cada lector" (4) y al convertirse en escritura pierde más que una "dimensión" de la comunicación: de lo vivo a lo escrito perdemos eso mismo –la permanencia, la estabilidad, el significado claro, la conciencia de estar en un lugar y en un tiempo específicos y seguros. Y al incluir al lector, y sus fantasmas y sus tiempos y espacios en su panorama comunicativo, todo para Aub (y Aguirre) resulta supremamente multifacético.

Pero no solo Max Aub (poeta y fantasma) junto con su novelística, ensayos y bromas literarias (sus textos apócrifos y falsos) forman parte del libro de Aguirre Oteiza. En la segunda parte de "Esta poesía fantasmal" el crítico se centra en varios poetas exiliados además de Aub cuya obra mejor representa el cuerpo literario del exilio en sí: Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Tomás Segovia y finalmente Antonio Machado como foco de la "Coda" del libro. El Juan Ramón Jiménez que comenta el autor no es el Juan Ramón que se suele evocar en la historia literaria española; es un poeta, un sujeto, más problemático y contradictorio. El Juan Ramón de Aguirre se identifica con un volumen que no se publicó hasta bastante después de su muerte, *Guerra en España*, una especie de autobiografía-bibliografía a partir de su salida de España, repleta de fotos, comentarios personales, letras de canciones, poemas comprometidos, y un homenaje o memoria (con toda la incertidumbre que eso implica) al poeta fallecido cuando lo escribió, Antonio Machado. Difícil sería para algunos leer a Juan Ramón Jiménez, el poeta lírico, como exiliado cuyo afán de testimonio presencial es una de sus características más importantes y contradictorias. El impulso testimonial surge del sujeto que desea 'verlo todo,' desde una multiperspectiva –de allí vienen todos esos diversos documentos de un poeta que se ha *metamorfoseado* con el exilio (98).

La lectura de Luis Cernuda extiende lo mucho que se ha escrito sobre este poeta exquisito. Aguirre nos da indicios de cómo "esta" poesía del exilio sobrevive sus contextos, como en el famoso poema que cuenta el recuerdo de un tú emocionado por la presencia muchos años después –de 1936 a 1961– de un brigadista internacional en la Guerra Civil. En su lectura del famoso verso, "Recuérdalo tú y recuérdalo a otros," Aguirre explica cómo el poema va más allá de una anécdota dramática, el sujeto yo-tú articula la dialéctica de una presencia-ausencia no solo del soldado sino también del mismo poeta para que este pueda resucitar (como un fantasma) una y otra vez; es a la vez el poder y la desesperación del discurso del exilio, en este caso y en tantos otros, marcado por el uso del apóstrofe, diálogo multifacético en el que participan el poeta

hablando con él mismo, con el lector y con los infinitos elementos, personas, voces, palabras que habitan el texto. Al tomarse muy en serio la retórica del exilio nos hace recordar, hoy día en los tiempos de “estudios culturales,” algo insólito –que al considerar en detalle la retórica de la comunicación literaria abrimos el texto a ideas, conceptos, interpretaciones que superan, extienden, hasta contradicen la superficie temática. Y la poesía –recuérdalo tú y recuérdalo a tus alumnos de “cultural studies”– es el género que lo abarca todo. Lo cual para nada implica olvidarse de la historia ni de la guerra, ni de todo el aparato ideológico que informa el texto. Todo lo contrario: la misma historia y la política se complican con la retórica.

Pero en el próximo capítulo Aub sigue rondando. En un análisis penetrante y revelador nos encontramos con una crítica a la crítica: el trato histórico-literario que le da Antonio Muñoz Molina al inventor de Luis Álvarez *Petraña* en su discurso de ingreso en la Real Academia, institución cultural (y encarceladora) al que fue imposible que pudiera ingresar el escritor que manifiesta todas las inquietudes del exilio. Como siguen insistiendo tantos intelectuales que quieren recuperar la literatura del exilio de 1936-1939 al corpus de “literatura española” (inexistente), Muñoz Molina en su universalización y cosmopolitización de Aub le priva de sus dimensiones más específicas, penetrantes e inquietantes. Perdonar la simpleza, pero para mí lo que implica Aguirre Oteiza es que la lectura de Muñoz Molina es como si estuviera respondiendo a los que gritan “Black Lives Matter” con una corrección: “ALL Lives Matter.” O sea, el creador del *Sefarad* se ha quedado corto. Muñoz Molina prefiere el Aub de la equivalencia, el cosmopolita, el de una voz autosuficiente comparable a la de los judíos muertos y sobrevivientes de los campos de concentración (164). También me recuerda (con perdón) del lema de indignación francesa frente al ataque de *Charlie Hebdo*, “Je suis Charlie.” Sin embargo no es verdad: No somos todos Charlie, hemos suprimido la deixis, la especificidad. Así interpreto la crítica que ofrece Aguirre al hablar de la “retórica de la equivalencia” (165) de Muñoz Molina y de tantos intelectuales españoles frente a Aub.

Siguiendo el capítulo sobre Aub, ¿cómo no hablar en detalle de uno de los poetas españoles que pierden y ganan identidad nacional y hasta la propia existencia en el mundo de los vivos: Tomás Segovia? El poeta que muchos querían y siguen queriendo situar en una reducida categoría de jóvenes exiliados de la guerra, la llamada “generación de los cachorros”, forma parte de un capítulo sobre “La ética del nómada y el lenguaje roto de los fantasmas.” Aquí Aguirre entra en el espacio y tiempo fantasmal de Segovia para explorar los horizontes de las expectativas políticas (194), manifestando en el título de un apartado del capítulo sobre Segovia: “My Land No Longer in the Land” (194) (Mi tierra ya no más en la tierra, una frase tan simple como compleja, porque la verdadera “tierra” del poeta es el lenguaje, concepto que nos hace pensar en un exiliado similar: “Juan sin tierra”). Aguirre analiza las facetas autobiográficas de la escritura de Segovia, particularmente en *Cuaderno del nómada*, así entrando en una serie de especulaciones sobre el “yo” poético de Segovia y por extensión el “yo del exiliado: “El ‘yo’ de *cuadernos* resiste ser reducido al ‘yo’ constitutivo cuyas declaraciones abarcan una descripción real o falsa” (205).

Segovia sirve de transición entre el cuerpo de "Esta poesía fantasmal" y el capítulo final, la "Coda" sobre el poeta exiliado, caído, finado y resucitado por los que desean recuperar "la canción" nacional: Antonio Machado. A través de una "Re-lectura de la poesía de Machado desde la otra orilla de Tomás Segovia" (217-21) sigue manifestando Aguirre cómo siguen rondando los fantasmas de la poesía. Aguirre comparte el intento de Segovia como poeta lector de poetas de rescatar al creador de *Campos de Castilla* de su "institución machadiana, de su culto" (218). Quizás sea la intención del proyecto entero de Aguirre: la re-lectura de poetas considerados consagrados; quiere desprendernos de los "lugares comunes," que, como en la lectura de Muñoz Molina de Aub, al querer cosmopolitizar, eternizar y mitificar al "escritor excelso" le roba lo específico y así de lo inestable de su poesía, su condición de exilio. Segovia lee a Machado "desde la otra orilla". Es una especie de auto-lectura al querer alejarse de las caracterizaciones estereotípicas de la intelectualidad española, como la de Menéndez Pidal que insistía en la inclinación "romancera" de la poesía española desde *El Cid* hasta el modernismo de Alberti y Lorca. Para Segovia la memoria poética, particularmente la de Machado, incluso la de la nostalgia, se convierte en resistencia a lo que precisamente la intelectualidad española (Menéndez Pidal, Marichal y tantos interpretadores de Machado) insistía en tomar como eje de la poesía nacional, como si "la brecha que deja el exilio se pudiera [fácilmente] cerrar" (224). Pero no es así, no solo no se puede cerrar, sino que tal brecha es lo que destaca en esta poesía. Segovia afirmó "la plenitud y la inestabilidad del sentido" y desconfía de "lo que los españoles insisten en llamar nuestro Machado" (citado en Aguirre 232).

"Estos días azules y este sol de la infancia" es lo último que escribió Machado poco antes de morir en su intento de fuga de la España franquista. Se interpreta de tantas diversas maneras, pero lo que ve Aguirre en este curioso alejandrino inédito encontrado en un papel en el bolsillo del poeta muerto es una especie de recopilación de "Esta poesía fantasmal." Por la insistencia (la repetición) de los demostrativos, por ese recuerdo infantil (falso o verdadero) convertido en lenguaje, por el intercambio entre lo vivido y lo escrito dentro de las circunstancias tan variables de cada lector hace que Aguirre (o nos hace) recordar a Aub cuando habla de su *Diario de Djelfa*: el recuerdo que se borra "según los fantasmas de cada lector" (234). Se trata de una exploración de las tensiones históricas entre el intento de alejarse de significados fáciles (la des-familiarización o deshumanización modernista) de los poetas exiliados por la guerra en sus experiencias de ausencia, alienación y desarraigo.

El interés de Aguirre en considerar esas ausencias y alienaciones modernistas le lleva en las últimas páginas de su libro a la consideración de un crítico, Raymond Williams, que para mí representa el vínculo crucial entre la situación-condición del exiliado, el escritor, el intelectual, el *emigré* (usando el galicismo) por una parte y por otra el emigrado-inmigrado del tiempo actual globalizado en su situación de extraterritorialidad. Así lo expresa Williams en *Politics of Modernism* citado por Aguirre cuando habla del intercambio entre la metrópolis (lugar de acogida) y el pueblo (lugar de donde se sale): "To the immigrants espe-

cially, with their new second common language [yo añadiría third, fourth, or fifth], language was more evident as a médium... that could be shaped and reshaped than as a social custom" (237). Las imágenes y los estilos no desaparecieron al mudarse a la metrópolis, o sea exiliarse o emigrar, de la misma manera que no desaparecieron los idiomas en los cuales se comunicaban; ahora todo "passed through the crucible of the metrópolis" (237). Así vemos cómo se podría extender todo lo que nos articula Aguirre sobre el exilio fantasmal a la experiencia del emigrado-inmigrado dentro de la (nueva) realidad global.

La lectura concienzuda y cuidadosa de *This Ghostly Poetry*, como he estado insistiendo, va más allá de un informe-análisis de la poesía del exilio español de la guerra civil. Abarca una plétora de temas y teorías obligándonos a pensar de nuevo no solo en la poesía en sí, que me temo hoy día casi se ha olvidado, sino en las idas y venidas de cualquier individuo que pierde y gana su norte por circunstancias históricas concretas tanto en la realidad como en el lenguaje, la condición del fantasma que ya no es lo que era.

MICHAEL UGARTE
Universidad de Missouri-Columbia
ugartem@missouri.edu

Cristina Ortiz Ceberio y María Pilar Rodríguez: *Ellas cuentan: representaciones artísticas de la violencia en el País Vasco desde la perspectiva de género*. Madrid, Editorial Dykinson, 2020, 196 pp.

La labor investigadora que está desarrollando María Pilar Rodríguez en torno a la violencia en el País Vasco es encomiable, pues desde el campo académico ya ha dedicado varias compilaciones a investigar sobre el tema desde varias perspectivas. A *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista* (2015), *Imágenes de la memoria: Mujeres víctimas del dolor y de la violencia terrorista* (2017) y *Tras las huellas del terrorismo en Euskadi: justicia restaurativa, convivencia y reconciliación* (2019, en colaboración con Annabel Martín) se añade este cuarto libro, realizado junto a Cristina Ortiz Ceberio, que se centra en analizar las representaciones artísticas que las mujeres creadoras han realizado sobre la violencia del País Vasco. El libro está escrito desde una muy necesaria perspectiva de género, pues han sido pocas las creadoras que se han acercado al tema y sus obras han sido además poco analizadas. Este enfoque permite, asimismo, contrastar si la perspectiva y la mirada que se ofrece por parte de las mujeres a la violencia del País Vasco es diferente a la que han hecho los hombres.

Ya en la introducción, sintomáticamente titulada "Representaciones artísticas de la violencia desde la perspectiva de género: El giro afectivo", se señala que la base sobre la que se construye el libro es la teoría de los afectos, que "conlleva poner esas emociones en primer plano y buscar vehículos de análisis, tales como la literatura, para pensar en la indisolubilidad de lo íntimo y lo privado con lo político y lo social, lo discursivo y lo no discursivo" (22), tal y como lo indican las autoras en la introducción del libro

Estructurado en varios capítulos, el resto del libro analiza la obra de las escritoras y cineastas vascas Laura Mintegi, Mariasun Landa, Arantxa Urretabizkaia, Dolores González Katarain, Ana Díez, Helena Taberna, Luisa Etxenike, Gabriela Ybarra, Edurne Portela, Katixa Agirre, Aixa de la Cruz y Estela Baz. Salvo en uno de los capítulos, el dedicado a la novela *Mejor la ausencia* de Edurne Portela, que analiza la obra de forma individual, el método de estudio implica una mirada panorámica que hace dialogar a varias obras diferentes, creando así un interesante diálogo que enriquece el libro.

En el primero de los capítulos, "La pregunta por la identidad: Trayectos de ida y vuelta", se analizan dos obras literarias: *Fiesta en la habitación de al lado* de la escritora vasca Mariasun Landa y *Yoyes. Desde su ventana*, los diarios póstumos de Dolores González Katarain. Ambos textos están realizados desde el yo, pues recogen experiencias y pensamientos personales de las autoras. Uno

de los escritos, el de Landa, está escrito desde la distancia física y emocional, ya que recoge las vivencias de la joven cuando decidió abandonar el País Vasco para irse a trabajar y estudiar a París en el año 1968, año clave para esa ciudad pero también para el País Vasco al coincidir con la fecha en la que ETA cometió sus primeros atentados –uno no premeditado, el del guardia civil José Antonio Pardines, y otro con el que comenzaría su espiral terrorista, el del jefe de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa, Melitón Manzanos–. *Yoyes. Desde su ventana*, por su parte, es un diario que no nace con vocación de ser convertido en obra literaria, por lo que su escritura es muy interesante puesto que se hace “desde dentro”, ya que en el momento en el que Yoyes lo escribe aún formaba parte de la banda terrorista o estaba en el proceso de alejamiento de esta. Los dos textos, por tanto, son fundamentales al permitir “abordar, a través de distintas fórmulas narrativas de (auto)representación, los complejos mecanismos de negociación de la identidad y los parámetros de reinención personal que la época permitió a las autoras” (31). En el análisis que las autoras realizan se profundiza en aspectos como la situación política y social del País Vasco a finales de los sesenta y setenta, así como la experiencia del exilio y la inmigración que, sin duda, alguna contribuyeron a forjar la identidad de Mariasun Landa y de Dolores González Katarain. El capítulo se inicia, además, con una breve pero esclarecedora contextualización de los inicios de ETA que, sin duda alguna, complementa el análisis de las dos obras literarias.

Resulta muy interesante el estudio realizado a las novelas de Laura Mintegi y Arantxa Urretabizkaia en el segundo de los capítulos, “Género y violencia política. Primeras representaciones literarias: *Nerea eta biok*, Laura Mintegi, 1994, *Koaderno Gorria*, Arantxa Urretabizkaia, 1998”. Ambas novelas comparten ciertas similitudes, más allá de estar escritas en euskera, con una clara intención de establecer “una proximidad afectiva con sus lectores” (71), además de una aproximación nacionalista a la situación que retratan, especialmente presente en la novela de Mintegi, en la que “el aspecto lingüístico aparece fuertemente vinculado a una seña de identidad vasca, que es también asociado a una identidad política” (72). Además de estos aspectos, ambas novelas sitúan a la familia como elemento central, e inciden especialmente en la maternidad y en lo que esta supone en un entorno en el que la violencia forma parte de la vida cotidiana. Según las autoras, en las dos novelas “la violencia y el compromiso político establecen una tensión por una parte entre el ideario maternal, que entiende a la madre como fuente de vida, nutrición y cuidado, y por otra, la aceptación de la violencia para la consecución de fines políticos que asume la madre nacionalista radical” (25). El estudio de ambas novelas, escritas desde una perspectiva de género en torno a la maternidad, resulta muy interesante, ya que en ellas el tratamiento que se hace de maternidad y violencia está realizado desde “el sufrimiento del ser cercano y familiar e invisibilidad el dolor y el sufrimiento del ‘otro’ ajeno a ese círculo afín” (85), aspectos muy presente no solo en la literatura vasca sino también en toda la sociedad de los años 90, en el que las víctimas estaban invisibilizadas por un discurso dominante de la izquierda abertzale y del nacionalismo vasco.

Ander eta Yul y *Yoyes* son las dos películas analizadas en el capítulo tercero, “*Ander eta Yul y Yoyes: Muerte y ruptura afectiva en la comunidad fracturada*” y son, además, dos raras avis en la filmografía que compone el denominado cine vasco. A pesar de la ingente cantidad de filmes que se inscriben en esta categoría, apenas hay películas dirigidas por mujeres. Ambas centran su argumento en ETA: la de Ana Díez retrata un episodio desconocido de la banda terrorista en los años 80 –los asesinatos de narcotraficantes–, y la de Helena Taberna en la vida y muerte de la ya citada Dolores González Katarain, *Yoyes*. La aproximación teórica a ambas gira en torno a la elección por parte de las directoras de temas complejos y difíciles, en las que la muerte es el tema central y en las que “los lazos personales y afectivos son sustituidos por la rígida disciplina de la organización, que impone la obediencia a la causa de la independencia a cualquier otra razón” (90). El análisis de *Yoyes* resulta muy interesante, ya que se complementa con el análisis de *Yoyes. Desde su ventana*, texto en el que se basa y que ya fue analizado en el primero de los capítulos de este libro. De esta forma, ambos capítulos dialogan entre sí y se complementan.

Sin lugar a dudas, el cuarto capítulo, “*El Ángulo ciego y El Comensal: Implicaciones afectivas en la representación literaria de la violencia política*”, resulta fundamental para entender lo que se está haciendo desde la literatura actual para “explorar el impacto emocional de la violencia, que se revela complejo, pero que es imprescindible para conformar un relato más complejo de la misma” (134). Publicadas respectivamente en 2008 y en 2015, las dos obras centran sus argumentos en deslegitimar la violencia terrorista y en ahondar en las implicaciones que tuvo para la sociedad vasca, y se sirven de la literatura para “imaginar experiencias fuera del marco polarizado impuesto por este entorno violento” (114). Tal y como indican Ortiz y Rodríguez en su análisis, ambas buscan generar un efecto en el lector y mantener viva la memoria del sufrimiento de las víctimas hasta ahora retratadas como personajes secundarios y pasivos en la literatura vasca.

En el capítulo dedicado a Eurne Portela, “*Mejor la ausencia: Violencias y fracturas afectivas*”, se analiza su primera novela y se incide en cómo la violencia impregna y modifica la vida de las personas, desde los momentos más puros de la niñez, hasta la configuración adulta. La violencia tiene la virtud de afectar no solo a aquellos que la sufren en primera persona, como pueden ser las víctimas de un atentado terrorista, sino también a aquellos que con su silencio y su inacción no la condenan, como pasó con gran parte de la sociedad vasca. Al escribir, Portela hace que “las emociones dejen de ser parte exclusiva de un mundo interior privado y puedan ser entendidas en un contexto social como efectos y como afectos; es decir, la emoción recupera su aspecto relacional o político en cuanto a capacidad de afectar a otros y ser afectado junto” (22). La lectura de *Mejor la ausencia* duele al lector y “nos interroga, además, acerca de nuestra propia capacidad de reacción, o incluso de participación en procesos en los que la violencia ha estado presente y ha constituido una realidad ineludible” (141). El artículo indaga en la violencia de forma dicotómica, dedicándole un epígrafe a

la violencia familiar y violencia de género y otro a la violencia política y violencia social, aspectos muy presentes en la narrativa de Portela.

El libro se cierra con el capítulo "La vuelta al pasado: Indagación en el conflicto familiar, social y político. *Los turistas desganados, La línea del frente y Los niños de Lemóniz*" en el que se analizan tres novelas cuyo nexo de unión es que están escritas por jóvenes escritoras –respectivamente, Katixa Aguirre, Estela Baz y Aixa de la Cruz– que "emprenden un viaje de regreso o retorno al País Vasco [...] con el objetivo específico de *comprender* el pasado" (28). Si bien las tres novelas son muy diferentes entre sí y su acercamiento a la violencia vasca es muy desigual, en su narrativa está presente y de forma indisoluble "la esfera de lo público, lo político y lo social, y las vivencias familiares e íntimas de las protagonistas" (157). Así, en las tres, al igual que en la de Portela, se recurre al género del *bildungsroman* para narrarlas y al regreso para articular una narración cargada de subjetividad femenina. Además, Aguirre, Baz y De la Cruz "llevan a cabo un duro y exigente esfuerzo de introspección para entender lo que pasó y para entenderse a ellas mismas" (186). El hecho de que Ortiz y Rodríguez las analicen de forma conjunta permite abordar el estudio desde un punto de vista múltiple, enriqueciéndolo y permitiendo la interacción entre obras que fueron concebidas como un relato único.

El libro no pretende realizar una comparativa entre la visión de hombres y mujeres pero sí que permite completar el retrato que desde la narrativa y el cine se ha hecho de la violencia en el País Vasco utilizando para su análisis la perspectiva del género y la teoría de los afectos. El análisis realizado a las diferentes obras que se han ido mencionando puede ser extrapolado a otras similares, pues el fundamento teórico y la metodología con los que las autoras lo han realizado es tan sólido y completo que permite ser utilizado como base a futuras investigaciones. Los títulos estudiados tienen en común que han sido realizados por mujeres que ofrecen su visión sobre la violencia en el País Vasco con una alta implicación de las emociones. El orden con el que se presentan las obras analizadas, cronológico, permite observar la evolución que se ha dado en el discurso narrativo, estrechamente ligada con la político y social. Así, se parte desde una postura que legitima, de forma más o menos velada, la violencia, hasta llegar a un discurso que busca comprender lo que pasó para poder avanzar pasando por una etapa en la que las víctimas reclaman su lugar hegemónico en el relato.

El título no podría ser más certero con esa primera parte de la frase: Ellas cuentan, pues el libro no solo debe ser entendido como un intento de que sean las mujeres quienes asuman el papel de narradoras de la violencia en el País Vasco, sino también como un medio a través del que reclamar que sus voces deben ser reconocidas por parte de la sociedad como narradoras válidas e importantes dentro del ámbito público regido por hombres de forma mayoritaria. Con su libro y con el análisis de sus obras, Cristina Ortiz Ceberio y María Pilar Rodríguez, introducen en la esfera de lo público a estas creadoras a través de sus obras.

Todos los libros son importantes pero algunos son, además, necesarios, ya que nos permiten entender el presente, con sus luces y sus sombras, para poder construir un futuro en el que se reconozca el dolor, el odio, la injusticia, el

abandono, el silencio y una compleja gama de emociones con las que se convivía en el País Vasco y que aún perviven en parte de la sociedad. La literatura y el cine, las artes en general, ayudan a que el público pueda acercarse a lo sucedido, situando a las emociones en primer plano con el que poder “abrir nuevas preguntas y redefinir el ámbito político” (22). Este libro permite ahondar en esas nuevas preguntas, compartiendo con las obras analizadas el importante compromiso que todo escritor e investigador debe tener con la sociedad, que no es otro que “hacer visible la injusticia causada por la experiencia de la violencia con el fin de intervenir en el diálogo social y con ello implicar y conmover al lector o lectora” (193). Ortiz y Rodríguez lo consiguen y por ello merecen nuestro agradecimiento.

MARÍA MARCOS RAMOS
Universidad de Salamanca
mariamarcos@usal.es

WWW.PASAVENTO.COM