

La Guerra Civil en los relatos de Zúñiga

Luis BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza

Resumen

Zúñiga hace confluír en sus relatos sobre la Guerra Civil española sus experiencias y la gran veta simbolista de la literatura moderna. Sus relatos se fundan en anécdotas personales, pero reciben un tratamiento simbólico, a la vez hermético y humorístico. Estos relatos conforman ciclos de cuentos que adquieren formas novelísticas.

Palabras clave: Zúñiga, ciclos de cuentos, simbolismo, hermetismo, guerra civil española.

Abstract

In his short stories about the Spanish Civil War, Zúñiga brings together his experiences and the great symbolist vein of modern literature. His stories are based on personal anecdotes, but receive a symbolic treatment, as well as hermetic and comic. These stories make up short story cycles that acquire novelistic forms.

Keywords: Zúñiga, short story cycle, symbolism, hermetism, Spanish Civil War.

La Guerra Civil en la obra de Juan Eduardo Zúñiga es el escenario de dos de sus obras: *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *Capital de la gloria* (2003). Ambos volúmenes de relatos han sido integrados en *La trilogía de la Guerra Civil* (2011), junto a *La tierra será un paraíso* (1989). *Largo noviembre...* remite a noviembre de 1936. *Capital de la gloria* a los últimos meses del asedio, según el autor¹. Los tres libros pueden ser considerados *cuentarios* o ciclos de cuentos novelados². En otro lugar he llamado al gran ciclo que forman estos tres libros el ciclo de la destrucción de la tierra natal (Beltrán, 2008a).

LA GUERRA CIVIL SEGÚN ZÚÑIGA

Mi intervención en estas jornadas está motivada por dos razones: haber escrito una serie de relatos sobre la Guerra Civil en Madrid y haber vivido en esta capital el largo periodo que duró el asedio. Esta última circunstancia me ofreció, como a muchos escritores, un material variado, contradictorio, aleccionador y espléndido. (Zúñiga, 1999: 141)

¹ *Largo noviembre...* consta de dieciséis relatos en sus dos primeras ediciones. En la última, integrado en la trilogía, son diecisiete por el añadido del relato “Caluroso día de julio”. *Capital de la gloria* consta de diez relatos. También en la trilogía suma uno más: “Invención del héroe”.

² El término *cuentario* lo ha propuesto Bénédicte Vauthier a propósito de la obra de Zúñiga. El término *ciclos de cuentos* lo retomo de Encinar (2015).

Con estas palabras Zúñiga abrió su intervención en las jornadas “Madrid en la literatura de la Guerra Civil española. Contra el olvido” organizadas en el Ateneo de Madrid por la revista *Página Abierta* y la asociación Liberación en junio de 1998. Tal intervención es, quizá, la explicación más extensa y profunda que el autor ha hecho de sus relatos dedicados a la Guerra Civil. Cuando la publicó todavía no había aparecido el segundo volumen de relatos dedicados a este asunto: *Capital de la gloria*, que vio la luz en 2003.

La idea de la Guerra Civil que sostiene Zúñiga en este ensayo es la de una contienda entre la reacción y el idealismo transformador. Esa confrontación tiene un carácter internacional. Madrid se convierte en el *largo noviembre* en una imagen concentrada del mundo. En términos académicos puede decirse que es una imagen hermética: el combate eterno entre el bien y el mal como fuerzas suprahistóricas. Quiere decir esto que los relatos de Zúñiga no son solo un testimonio de las vivencias de la ciudad sitiada. Entroncan con una corriente literaria que ve el mundo como el escenario de esa lucha esencial entre el bien y el mal. Esa corriente ha recibido varios nombres, pero el más arraigado y adecuado es el de hermetismo o, si se quiere mayor precisión, simbolismo hermético. Sobre esa capacidad simbólica de lo hermético el mismo Zúñiga nos ofrece en este ensayo una anécdota que explica muy bien su estética. Aunque la anécdota tiene una dimensión poco adecuada como cita, su interés compensa su longitud:

Pero quisiera mencionar aquí un antiguo recuerdo de aquellos años que puede explicar en parte la elección que hice de temas al elaborar argumentos. Y es lo siguiente: estaba yo una mañana en un mercadillo que se formaba entonces en Antón Martín donde se compraban y vendían cosas, y cerca vi a un soldado con un pan en la mano, un pan que se daba a la tropa. Se le acercó un hombre, hablaron, el soldado le dio el pan y el otro le pagó. Debió ser bastante dinero porque los panes así comprados eran caros. El soldado se puso a contar las monedas con mucha atención, con un gesto absorto. Levantaba la cabeza, miraba lejos, acaso calculando, y volvía a repasarlas, como si aquello fuera muy valioso. Al lado había, entre otras personas, una anciana que vendía algo de ropa femenina, y el soldado, que ya se iba, se detuvo, cogió una prenda íntima de mujer, la levantó un poco, la contempló, se la devolvió a la anciana, dio dos pasos, pero volvió, tendió la mano hacia aquella porción de tela blanca y la rozó con los dedos.

Esta escena tan insignificante, no obstante, la he recordado –fue presenciada en esa época de la adolescencia en que tan abiertos y retentivos están los ojos de la curiosidad– porque puede dar la clave de cierta visión de la realidad íntima. He pensado que la actitud de aquel soldado evoca los dos impulsos, las dos corrientes sustanciales, unas veces explícitas y otras subterráneas, que predominan en nuestra existencia: el amor y el dinero como dos fuerzas que atraviesan la vida humana en cualquier circunstancia, incluso en los días turbulentos de una guerra. A través de peligros, amenazas de muerte, destrucciones, hambres, subsistía la presencia del dinero, la ambición o la avaricia, la búsqueda del poder que dan los billetes, el apoyo de la riqueza. Igualmente, la sed de amar, la fascinación sexual, los bellos cuerpos, el atractivo de la seducción, cuya demanda no se eclipsa en medio de las más desoladoras penalidades. (Zúñiga, 1999: 142-3)

La lección que cabe extraer de estas líneas es la siguiente. El hermetismo de la guerra –esa incertidumbre de los peligros, muertes y hambres que conlleva la lucha entre el bien y el mal– es atravesado por la fuerza de la comedia ácida –la avaricia, el poder del dinero, la fascinación sexual. El resultado de ese cruce es la estética de

Zúñiga. El artista deduce o, mejor, eleva una acción cotidiana e irrelevante a la categoría de símbolo³. Una situación excepcional –la ciudad sitiada– tensa y exprime el poder simbólico de ambas series: la hermética y la cómica. Y la trascendencia de ese simbolismo hermético y cómico consiste en que es la estética central del tiempo que llamamos Modernidad. Los grandes autores modernos –Victor Hugo, Dostoievski, Kafka, Faulkner, Th. Mann...– han profundizado en esa línea que ha cultivado Juan Eduardo Zúñiga.

Pero volvamos al testimonio crítico del propio Zúñiga. En las líneas siguientes explica que, al escribir sus relatos, no eligió “los temas directos del conflicto”, es decir, “la lucha en los frentes [...] la epopeya...” sino que prefirió “ver las consecuencias en la población civil de todo aquel trastorno”. “Me propuse recoger [...] lo que entonces era la persistencia de las pasiones, las relaciones interpersonales, las ilusiones y el egoísmo. También la lealtad a las ideas, la modificación de los caracteres por el impacto del hambre, la fidelidad conyugal, etc. Y especialmente, insisto, el amor y el dinero” (Zúñiga, 1999: 143). Esto es, la comedia humana antes que la epopeya”.

LO AUTOBIOGRÁFICO Y LO SIMBÓLICO

El hecho de que *La trilogía de la Guerra Civil* haya sido la obra de Zúñiga que más interés ha despertado en la crítica la aboca a una doble clave interpretativa: el realismo o el simbolismo. Esta opción es falaz. La obra de Zúñiga tiene dos fuentes: la experiencia acumulada como testigo de la ciudad sitiada y las lecturas literarias, que nos remiten a sus dos grandes referencias: Turguéniev y Chéjov, pero que son mucho más amplias. Para entender estas obras no se puede ignorar ninguno de esos dos polos. Mejor que realismo –término tan gastado, que ya Ortega denostara por su escasa relevancia– deberíamos hablar de autobiografismo. Los cuentos de Zúñiga –no solo los que tienen por tema la Guerra Civil– se mueven necesariamente entre los dos polos: lo autobiográfico y el contexto literario en su dimensión más amplia. Sobre la dimensión autobiográfica de la obra de Zúñiga, Fernando del Val, basándose en declaraciones de Felicidad Orquín, ha escrito:

Juan Eduardo Zúñiga ha sido un gran armador de fantasmas de carne y hueso. La realidad la restañan los interrogantes que generan el recuerdo, la interpretación y la visión simbólica del mundo. Sus libros están cruzados por la reminiscencia. Podría decirse que, al modo en que lo hizo su admirado Turguéniev, el conjunto de su obra es su autobiografía, o su memoria... pero no *sus memorias*... (Val, 2014: 273)

³ El mismo Zúñiga ha explicado ese proceso con las siguientes palabras: “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).

El autobiografismo suele interpretarse en clave realista. Pero tiene una dimensión simbolista quizá más interesante e ignorada. Los grandes autores simbolistas –Dostoievski, Kafka, Calvino– suelen introducir el autobiografismo en tramas de ficción, de forma que puede pasar desapercibido y solo críticos avisados pueden detectarlo en ocasiones. En la literatura moderna esa presencia casi clandestina de lo autobiográfico es muy frecuente, pero es preferible no interpretarlo en clave literal sino en un sentido puramente simbólico⁴. Suele ser un error en los estudios de la literatura moderna oponer realismo y simbolismo. El simbolismo moderno se nutre en muchas ocasiones de la experiencia del autor y, por esa razón, tiene un perfil realista.

Zúñiga es un caso paradigmático de esa confluencia entre la experiencia y el simbolismo. Por esta razón aporta argumentos en ambas direcciones. Es el caso de la anécdota del horno de la panadería del cuartel del Conde Duque, al que acuden parejas para tener una intimidad cálida, de la que carecen en sus viviendas. Esta anécdota – más bien, peripecia– sostiene el relato “10 de la noche, Cuartel del Conde Duque”. Para llegar a la estancia de la panadería, los personajes tienen que atravesar un laberinto, esto es, una imagen hermética que viene asociada con el erotismo cómico:

Delante de la puerta se detuvieron, el centinela echó una ojeada al vestíbulo y les hizo una señal, con lo que la pareja entró casi corriendo y se dirigieron a una puerta pequeña visible junto a la escalera. Por ella pasaron a una nave y luego fueron a lo largo de un corredor flanqueado por patios, de donde entraba una claridad borrosa que solo permitía ver las paredes y grandes manchas negras de puertas cerradas. La pareja llegó a una que estaba al final, pasó por ella y encontró una escalera totalmente a oscuras cuyos escalones bajaron tanteando [...] para comprobar dónde terminaba la escalera y empezaba un pasillo estrecho por el que avanzaron hasta una puerta que abrieron con llave y tras la que había habitaciones con ventanucos, gracias a los cuales pudieron ver el camino que debían seguir. (Zúñiga, 2011: 37-38)

Esa imagen laberíntica da el tono hermético del relato, pero la acumulación de dificultades o, como diría Friedrich Schlegel, la irritación del recurso por acumulación apunta eso que los románticos alemanes llamaron ironía, subrayada por el carácter galante de la peripecia.

En el mismo sentido que este relato apunta el testimonio del autor del rumor que recorrió Madrid de que en el barrio de Argüelles, tras ser evacuado por convertirse en escenario de combates permanecieron personas escondidas en sus propias casas. Se trata del motivo que da lugar al relato “Un ruido extraño”, relato publicado por la revista *Triunfo* en 1963. Sin embargo, cabe apuntar que este relato es una reelaboración de otro inédito que formó parte de la colección inédita *Hombres y fantasmas*, que data de los años cuarenta⁵. Y cabe apuntar también que tuvo una secuela: *Solitario camina el lobo*,

⁴ A propósito de la obra de Antonio Ferrer, escritor que formó parte del círculo madrileño de los llamados realistas sociales con Zúñiga en los años cincuenta del siglo XX, F. García Olmedo ha escrito: “Le he insistido en que debería completar sus escritos autobiográficos, que, aparte de ser fragmentarios, están disimulados bajo un manto de ficción en libros tales como *Los confines del reino* (1997) e incluso sus *Memorias de un hombre perdido* (2002)” (García Olmedo, 2015: 10).

⁵ “Un ruido extraño” apareció por vez primera en el número 63 de la revista *Triunfo* el 17 de agosto de 1963. Zúñiga lo incluyó en *Largo noviembre de Madrid*.

una novela corta que permanece inédita desde que rechazara su publicación la editorial Seix-Barral en 1965.

Pero el elemento decisivo de la experiencia del Madrid sitiado es la situación excepcional que hundía a sus habitantes “en la incertidumbre, era el lugar óptimo para las alteraciones psíquicas, dada la desorganización de las vidas privadas, aunque se mantuviese el funcionamiento cotidiano de la ciudad” (Zúñiga, 1999: 145). Esta situación excepcional tiene su relevancia literaria por otras dos razones. La primera es que aporta a cualquier peripecia una trascendencia que exprime y subraya los valores del relato. Albert Camus hizo lo mismo en *La peste* con O..., la ciudad incomunicada por la cuarentena, otra ciudad en la que los personajes no pueden estar seguros de sobrevivir en los días siguientes. La segunda razón es que convierte la ciudad, Madrid, en el personaje central de los relatos —como ha señalado Israel Prados—. Esto aporta continuidad a la narración, dotándolos de una unidad estructural. Es lo que Bénédicte Vauthier llama *cuentarios* y otros “ciclos de relatos”. En efecto, la ciudad se convierte en la novela moderna en un símbolo: un infierno, en el que no es posible una vida digna. Chéjov, la gran referencia literaria de Zúñiga, vio esto a propósito de *El tío Goriot* de Balzac en *Relato de un desconocido*.

No menos importante es otro símbolo: el hombre sencillo. Así lo llama Zúñiga en esta conferencia sobre el Madrid de la Guerra Civil. En su biografía sobre Turguénev lo llama “el hombre inútil”, siguiendo la senda que abrió la filología rusa ya en el siglo XIX. Pero si nos fijamos en la frase completa de esta conferencia Zúñiga dice: “el hombre sencillo, confuso y débil, perdido en la tormenta de la destrucción y la muerte” (Zúñiga, 1999: 145). Es factible deducir que en esta ocasión ha preferido la sencillez a la inutilidad porque se dirige a un público amplio, no a filólogos, al que va a extrañar el término “hombre inútil”. Se le quedó en el tintero añadir que esta figura masculina tiene un *partenaire*, la mujer libre y, en ocasiones, fatal, que se comporta de manera opuesta; dotada de un carácter firme y resuelto, dispuesta a pasar por encima de convenciones y dificultades. Esta pareja está presente en casi todas las obras de Zúñiga.

LA TRAMA DEL DISCURSO

Uno de los aspectos de la obra de Zúñiga que más ha llamado la atención de la crítica es la compleja elaboración de su discurso. El discurso de estos relatos suele ser el resultado del tejido de una red, de la que forman parte imágenes de la literatura universal, especialmente de la rusa, reflexiones acerca de la vida y la guerra y géneros del relato oral.

Un excelente ejemplo de esa trama lo tenemos en el primer relato de *Largo noviembre...* “Noviembre, la madre, 1936”, quizás el mejor de los que conforman el libro⁶. Este relato está construido sobre una acumulación de imágenes. La peripecia es mínima. Consiste en que un joven militar recorre los barrios de Madrid para

⁶ Fernando Valls ha señalado la importancia simbólica de este relato (2014: 168-9).

comprobar el estado de un edificio de viviendas que sus hermanos quieren vender para seguir con una vida de lujo. Al llegar ve que el edificio está en ruinas a causa de un bombardeo. Esta es la imagen básica. Sobre ella se sitúa otra imagen que es la de la madre de esos tres hermanos. La madre es el símbolo más poderoso. El título del relato ya nos avisa de esto. La madre se identifica con Madrid⁷. El tercer hermano –el joven militar que recorre Madrid– recuerda en cada esquina momentos de la infancia en los que paseó de la mano de la madre bondadosa por aquellas calles. Esos recuerdos traen “a su conciencia la certidumbre de que una ciudad puede ser una madre” (Zúñiga, 2011: 17). Tal asociación madre-ciudad no queda ahí. La madre procedía de los barrios humildes, los barrios de la gente que trabaja y lucha en la defensa de Madrid. Esa conexión le lleva a decir en la hora de la agonía “Si toman Madrid, nos matarán a todos” (Zúñiga, 2011: 17). La madre tuvo en su momento un impulso de libertad. En varios de los relatos que componen *Misterios de las noches y los días* encontramos reflejos de esta imagen, probablemente inspirada en obras de Turguénev. Así en “El retrato” encontramos la madre joven muerta por un impulso de libertad. O en “El estuche” es el cariño de la abuela, no de la madre, el que guía al personaje para que recupere su herencia. La figura de la madre aparece en varios relatos de *Misterios...* con variaciones de sentido, pero siempre como uno de los símbolos más sugerentes. Otras imágenes sugerentes son la visión de Madrid cuando el hermano mayor sale del refugio: “echó una mirada que abarcaba todo y maldijo la ciudad” (Zúñiga, 2011: 17). Esa mirada convierte a Madrid en símbolo de la lucha por la vida libre de la esclavitud y la opresión, pues el hermano mayor es un vividor esclavo de la dictadura del dinero. Y, por último, la figura del hermano mejor, el joven y militar republicano es la figura de “la razón de la esperanza” (Zúñiga, 2011: 20). La superposición de imágenes viene trufada de un discurso aleccionador, anticapitalista y humanista, un discurso contra “la fría decisión del lucro pese a todo, que hace que los hermanos dejen de serlo” (Zúñiga, 2011: 15).

EL CASO

Esta estética aleccionadora construida sobre la acumulación de imágenes simbólicas admite variaciones que ofrecen una estructura muy diferente. En el segundo relato “Hotel Florida, plaza de Callao” encontramos una versión de la misma estética por completo diferente. Este relato es un *caso*. Se puede caracterizar el caso como género discursivo por la siguiente serie de rasgos:

- se trata de un género que refiere algún suceso de un pasado reciente;

⁷ Esta identificación simbólica parece tener su antecedente inmediato en el ensayo “Una estatua en Petersburgo”, incluido en *El anillo de Pushkin*. Se trata de un ensayo sobre la ciudad, Petersburgo. La ciudad es vista como un símbolo infernal, fórmula habitual en la literatura moderna que ha desplegado un género, la novela de la ciudad, en el que los personajes se debaten contra la adversidad.

- suele contener algún tipo de transgresión de normas sociales que desemboca en un episodio judicial (explícito o no);
- esta trasgresión cuestiona con frecuencia el valor de las normas establecidas;
- se reviste de un lenguaje directo, muy próximo al lenguaje coloquial;
- en cambio, ese lenguaje admite una gama muy amplia de precisiones no requeridas (de lugar, de tiempo, circunstanciales e instrumentales) y de tecnicismos que afectan a procedimientos y situaciones;
- la sintaxis del relato se basa en frases breves y una ilación narrativa simple⁸.

“Hotel Florida, plaza del Callao” parece cumplir estos rasgos en su mayor parte. Sólo en el aspecto del lenguaje directo nuestro relato parece desviarse. Su lenguaje es próximo al lenguaje coloquial, pero no es directo, ni de su ilación puede decirse que corresponda a una ilación simple.

El primero de esos rasgos nos lo ofrece el narrador testigo (también en el relato anterior hay un narrador testigo). La primera palabra del relato (“Fui”) llama la atención sobre ese narrador testigo. La referencia fundamental de la narración personal consiste en ponernos en un escenario del pasado reciente. No basta el contenido: el asedio de Madrid en la Guerra Civil. La dimensión de pasado reciente que tiene ese acontecimiento decaerá con el tiempo. La posición de ese narrador testigo, que reflexiona al final del relato sobre las consecuencias de la guerra, fija ese tiempo como pasado reciente, como ocurre en el relato precedente.

El aspecto más evidente de la dimensión *casual* es el crimen pasional y las interrogaciones que levanta sobre su autoría y motivación. A este caso hay que sumarle una segunda dimensión: la traición de Nieves –en el primer relato no aparece ningún nombre propio; esto es un detalle del caso– respecto al personaje narrador y el silencio de este al descubrir la culpabilidad de Nieves, que le convierte en encubridor. Esta transgresión final y su justificación por la destrucción causada por la guerra es la clave del caso, pues cuestiona la norma social (en este caso, la ley).

Un segundo aspecto del relato en primera persona por un narrador testigo es que conforma el conjunto del relato como un relato oral. Ciertamente, se han introducido otros elementos, como veremos, que distorsionan el discurso oral, pero su fundamento permanece. El caso es un género que se forma en condiciones de oralidad. Más tarde se adapta a la escritura. De hecho, es uno de los géneros que actúa de puente entre la oralidad y la escritura. Entre los géneros de la cultura echará raíces en la moral (casuística), en el derecho, en la medicina y en el periodismo. También es el fundamento de la novela breve y se aloja fácilmente en la gran novela moderna. En “Hotel Florida...” la impronta oral se percibe sobre todo en el final. La decisión del narrador de silenciar la autoría espera la comprensión del lector, como si fuera un oyente.

Por último, son evidentes las múltiples precisiones, en especial las precisiones locales (calles, barrios y, sobre todo, el Hotel Florida, sede de brigadistas y aventureros internacionales). El mismo título del relato pone de relieve esas precisiones, “Hotel

⁸ Cfr. Beltrán, 2008b.

Florida, plaza del Callao”⁹. Y no lo hace a la ligera. La clave del relato se conforma mediante otras precisiones: el botón de la Cruz Roja y el bisturí con su funda dorada.

Esos elementos verbales y discursivos constituyen la base material de la pervivencia de un género originario, el caso. Pero, ciertamente, este relato es algo más que un caso. La presencia de símbolos, presagios, el papel del destino... permiten trascender el caso para ofrecer una imagen del Madrid sitiado desde otra perspectiva. En “Noviembre, la madre, 1936” también se dan los ingredientes de un caso: la herencia y la descomposición familiar, pero esos elementos quedan atenuados, ensombrecidos por la imagen de la ciudad madre. En “Hotel Florida...” la ciudad madre queda como un decorado vivo que acoge y gobierna el caso.

Estos dos primeros relatos de *Largo noviembre...* plantean los polos entre los que se mueven todos los demás. El relato titulado “Aventura en Madrid” se ofrece como un término medio entre esos dos polos. Presenta el caso de un aventurero norteamericano que abandona la vida disoluta que lleva en París para venir a conocer la guerra auténtica, no “una cacería”.

Capital de la gloria (2003) es el segundo *cuentario* dedicado a la Guerra Civil. Madrid sigue siendo el personaje-símbolo central, como apunta el título. Este título está tomado de un poema de Rafael Alberti (“capital de la gloria, cubierta de juventudes la frente”) y se hace eco de otro de Paul Eluard (capital del dolor). Este segundo libro continúa la senda de *Largo noviembre...* pero no renuncia a innovar. El mismo Zúñiga ha explicado en qué consiste –en primera instancia– esa innovación: “He acentuado más el periodo de mayor desgaste psicológico. El final de la guerra está próximo y todos sufren esa erosión.” La continuidad con *Largo noviembre...* viene subrayada por los símbolos compartidos, en especial, la ciudad y la madre. La diferencia quizá estribe en la sombra de la derrota, que exacerba las tensiones de la vida cotidiana. Los diez relatos que componen *Capital de la gloria* exploran la quiebra íntima que produce la pérdida de la esperanza en una situación sin retorno. Pero hay algo más.

En la última etapa de su producción, Zúñiga pretende alcanzar un mayor grado de fusión de la dimensión trágica del ciclo madrileño y la dimensión mágica del ciclo eslavo¹⁰. Esta fusión conlleva darle más peso al material literario que al material testimonial. Tras el drama de las figuras que componen *Capital de la gloria* no se esconden vivencias reales, como ya ha apuntado algún crítico apresurado, sino grandes momentos de la literatura universal, filtrados y depurados de todo lo inesencial, para ser revestidos de un ropaje madrileño, brigadista, histórico incluso, que les añade el matiz abismal al que se asoman. Las apariciones de nombres históricos como el del sobrino de Virginia Woolf, el periodista José Luis Gallego o la fotógrafa Gerda Taro –compañera del gran fotógrafo Robert Capa– son trampas literarias, ardides de la

⁹ En el Hotel Florida se alojaron durante la Guerra Civil muchos visitantes extranjeros, entre ellos brigadistas, periodistas y espías. Por sus habitaciones pasaron Hemingway, Dos Passos, Malraux y Ehrenburg, entre otros.

¹⁰ Sobre el ciclo eslavo de Zúñiga puede verse mi artículo “El ciclo eslavo en la obra de Juan E. Zúñiga”.

verosimilitud, que encubren los misterios de la más genuina imaginación literaria, aquella que capta los momentos mágicos que cambian el destino de un ser humano. Lo ilustraré a propósito del relato “Rosa de Madrid”. A propósito de este relato Zúñiga ha escrito lo siguiente:

En 1953 seleccioné ocho relatos y los envié a la censura. Según el oficio que recibí, quedaban autorizados todos menos uno, el titulado “Ojos de miedo”, cuyo argumento me sirvió, muy cambiado (porque yo había cambiado), para “Rosa de Madrid”. [...] Al primer grupo lo titulé *Hombres y fantasmas* y al segundo, *Ocho historias falsas*. (Carta a Luis Beltrán, 16 de abril de 2007)

En el libro *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga* aposté erróneamente por la vinculación de “Rosa de Madrid” con el asesinato de las trece rosas, trece mujeres jóvenes fusiladas por su vinculación a las organizaciones de izquierda al final de la Guerra Civil. Manuel Longares me advirtió en su día del error. “Rosa de Madrid” es el título de un chotis. El dramatismo del relato de Zúñiga se acentúa con ese toque de humor. Si a ese detalle le sumamos la larga gestación del relato tendremos una imagen concentrada pero muy precisa de la estética de Zúñiga.

A propósito de esa estética Santos Sanz Villanueva ha concluido magistralmente lo siguiente:

Es hacerles un flaco favor a la hondura, verdad y hermosura de estos libros subsumirlos bajo la etiqueta de la memoria histórica. Nada tienen de alegato explícito, de la simplificación ideológica, moral y humana, del reblandecimiento emocional cercano a la cursilería de tantas obras que han vuelto a surcar las aguas de la incivil contienda con oportunismo comercial. Zúñiga deja claro quiénes son los suyos y con quién está él, pero no concede la menor licencia ni al maniqueísmo ni a la propaganda. (2014: 190)

CUENTARIOS

Bénédictte Vauthier ha abierto una nueva línea en la crítica de las obras de Zúñiga al postular la idea de que sus obras son *cuentarios*, en especial las que forman el ciclo de la tierra natal Vauthier propone, siguiendo a Luscher, que estos libros no son simples colecciones sino unidades orgánicas y técnicas, verdaderas secuencias orgánicas, fruto de un largo aliento creador (2017: 53). Estas obras precisan la colaboración del lector y del editor “y la idea dinámica de tensión y complementariedad entre las partes y el todo –con la idea de forma espacializada” (2017: 54). También apunta Vauthier que el simbolismo es el factor último de unidad que construye este “macro-ciclo” (2017: 55). Quisiera aquí, para terminar, ir un paso más en la propuesta de Vauthier, que suscribo. Ese paso consiste en interpretar estos ciclos como formas novelísticas o, quizás sería más exacto llamarlas *paranovelísticas*. Se trata de un fenómeno de atracción del género cuento a la esfera de la novela –eso debería significar *ciclo de relatos integrados*, aunque no sea su significado original– cuya estética se basa precisamente en el didactismo. Entiendo por didactismo una estética cuyo objeto es el crecimiento de un determinado estado de conciencia. No se trata de contar una historia –un argumento con sus personajes– sino de iluminar la conciencia,

que debe crecer para alcanzar esa luz. El simbolismo de Zúñiga se presenta con una firme voluntad didáctica, que va más allá del antibelicismo o de la lucha por la memoria –aunque sea evidente su sesgo humanista y anticapitalista–. La fragmentación narrativa siempre es una consecuencia del impulso moralista y didáctico del autor y este es un caso bien claro. El didactismo da lugar a argumentos dispersos –*abiertos*, suele decirse en muchas novelas– y esto no suele comprenderse en interpretaciones que se dejan llevar por el impresionismo formalista del fragmento. Fragmento es sinónimo de didactismo. Incluso puede suceder que no haya argumento. En la novela española la novela didáctica está muy bien representada precisamente en los novelistas sociales de los años cincuenta. *Los bravos* y *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos, o *La noria*, de Luis Romero, son muestras de esta forma de novelar¹¹. Han sido interpretadas como novelas porque hay un tenue hilo argumental entre sus capítulos. Zúñiga da un paso más allá al reducir al mínimo ese hilo común argumental. En las obras de Zúñiga ese hilo se reduce a la ciudad y al ambiente dramático. En *El coral y las aguas* aparecen una nómina de personajes cuyo nexo es la ciudad y el coral que pasa de mano en mano¹². En estos *cuenterios* madrileños no hay otro nexo que la ciudad – Madrid– y el tiempo, la Guerra Civil. La frontera entre la novela más didáctica –la que sustituye el argumento trabado por la escenificación de un estado de conciencia– y el cuento se desdibuja. Y es que la *novelización* del cuento ya dio comienzo con la primera modernidad. Cervantes fue el primero en presumir de ello en España con sus *Novelas ejemplares*. El proceso de atracción del cuento al dominio de la novela ha continuado en la Modernidad, dando lugar a estos fenómenos paranovelísticos.

¹¹ La crítica considera *Cabeza rapada* como una colección de relatos, porque así se presenta. En mi opinión se trataría de un *cuenterio*, en el que la unidad novelística la da el entorno en el que se mueven los distintos personajes de los relatos. Sanz Villanueva la incluye en la relación de obras de “prosa novelística” y explica que sentimientos de tristeza, desolación y melancolía presiden el tono de las vidas diseminadas por el conjunto de relatos de *Cabeza rapada*” (1980: 334, 335)

¹² *El coral y las aguas* apareció en la colección de relatos de Seix-Barral en 1962. El lector de la editorial tuvo que ver el nexo entre los diversos personajes casi inexistente más allá de la pertenencia a la ciudad sin nombre que va a ser destruida. Algunos personajes aparecen fugazmente en varios capítulos. Es el caso de Parataca e Ictio, la pareja de enamorados. También el hijo de Asbestos y los hermanos Theosum y Ipóptevo tienen una presencia reiterada.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2008a): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel.la.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2008b): "El caso: de la oralidad a la escritura", *Revista de literaturas populares*, VIII, 1, enero-junio, pp. 77-101.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2014): "El ciclo eslavo en la obra de Juan E. Zúñiga", *Turia*, n. 109-110, mayo, pp. 218-227.
- ENCINAR, Ángeles (2015): *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*, Bruselas: Orbis Tertius.
- GARCÍA OLMEDO, Francisco (2015): *Buscando a Antonio Ferres*. Madrid: Gadir.
- PRADOS, Israel (2014): "La Guerra Civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada", *Turia*, n. 109-110, mayo, pp. 206-217.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid: Alambra.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2014): "La narrativa de J. E. Zúñiga: apuntes encadenados", *Turia*, n. 109-110, mayo, pp. 184-197.
- VAL, Fernando del (2014): "Felicidad Orquín, luz detrás de la puerta", *Turia*, n. 109-110, mayo, pp. 269-274.
- VALLS, Fernando (2014) "El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, n. 109-110, mayo, pp. 165-183.
- 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. 179, enero, pp. 41-59.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo (1991): "Destellos de la memoria", *Lucanor*, 6, p. 194.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo (1999): "*Largo noviembre de Madrid* y otros libros", en Esteban, José; Llusía, Manuel (compiladores): *Literatura en la Guerra Civil. Madrid, 1936-1939*, Madrid: Talasa Ediciones, pp. 141-148.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo (2011): *La trilogía de la Guerra Civil*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.