

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 capachos” (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 incontenible 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 Gerda 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 Gerda, "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 Zuñiga", *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.