

EL MADRID INVISIBLE DE ZÚÑIGA: UN TRAYECTO

A JOURNEY THROUGH ZÚÑIGA'S INVISIBLE MADRID

ISRAEL PRADOS

IES Isabel la Católica (Madrid)

israelprados@gmail.com

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

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

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

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

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



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

1. LEER EL TIEMPO EN EL ESPACIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. LA TENAZ MEMORIA DEL PAPEL MOJADO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. UT FOTOGRAFIA POESIS

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

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

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

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

⁸ Véase Prados (2007: 35).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. LA POESÍA DE RUINAS

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

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

¹⁵ Véase Beltrán (2008: 67).

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

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

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

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

Escribe Gaston Bachelard en *La poética del espacio*:

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

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

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

7. UNA INVISIBLE HISTORIA DE LA CIUDAD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

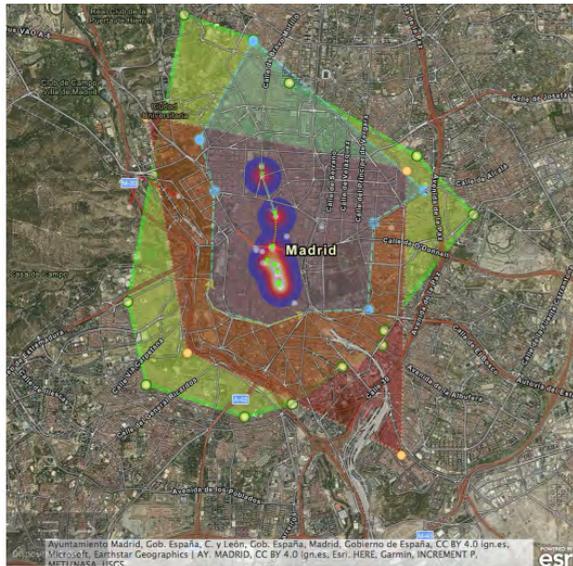
¹⁷ En “Nueva refutación del tiempo” (1974: 770).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Véase Prados. (2007: 59)

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

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

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

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

²¹ Encinar (2015) desarrolló con rigor y exhaustividad.

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

OBRAS CITADAS

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

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