

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

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

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

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

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

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

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

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

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



INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. LOS FANTASMAS DE LA GUERRA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. EL CICLO DE CUENTOS: UNA CUESTIÓN IDENTITARIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

OBRAS CITADAS

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

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

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

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