

Introducción

Contar lo tremendo, su impacto en las vidas, en los vínculos familiares y sociales, en las casas, en las trincheras, en la ciudad o en el pueblo. Luego reflexionar sobre el horror y el terror en la posguerra, ya desde el exilio, ya desde el interior. Y hacerlo en breves páginas aprovechando la rapidez en la escritura y en la lectura. Esto busca al parecer la narrativa breve a diferentes distancias temporales de la guerra civil, tanto en lo inmediato como diez, veinte, sesenta años después. Concentrar en corto espacio la representación o, mejor, el eco de la violencia, indagar con pronto, pero penetrante sondeo cómo el hombre se implica en ella, la sufre, la vive, son objetivos que plantean un reto: encontrar frente al trauma y a su recuerdo la palabra escueta, eficaz, que ayude a verbalizarlo, comunicarlo y, tal vez, superarlo. Abarcar, mediante el detalle 'micro', la dimensión 'macro' con ansias de totalidad a través de los múltiples y variados procedimientos de la metonimia. Algo muy próximo a la instantánea fotográfica y al cine, que la palabra narrativa desarrolla en sugerencias, resonancias íntimas y vértigos imaginativos.

Estimuladas por esta búsqueda, son muy variadas las modalidades que la narrativa breve explora, de acuerdo con la poética de cada escritor: técnicas impresionistas en la mayoría de los casos, hermanas del escorzo y del boceto, que cobran fuerza de las figuras de la sustracción alusiva, como son la elipsis y la lítote, y también de la figura príncipe del contraste, o sea la antífrasis.

Efectos muy diversos causa la aparición de un cuento en forma aislada, por ejemplo en un periódico, como pasó con Chaves Nogales y Sender, o bien su agrupación en unidades mayores como ocurre con la colección, el ciclo de cuentos o la integración/refundición en la novela o en la 'mezcla' heterogénea. En muchos casos, los autores que colaboran en esta sección monográfica dedicada al cuento de la guerra civil subrayan la interrelación de un fragmento con otros, tanto sincrónica como diacrónicamente, lo cual revela con frecuencia, en el texto breve, la naturaleza provisional y fugaz del apunte así como su vocación a conglomerarse y metamorfosearse en unidades movilizadas. Fenómeno notable en Luisa Carnés, y que en Max Aub se complica de forma a la vez dinámica e inquieta con la pluralidad de voces, la heteronimia o el multiperspectivismo.

El lenguaje varía según la función, el destinatario y el momento al que se remonta la escritura: el recurso a la oralidad o a una terminología de ámbito especializado, que caracteriza al cuento en la inmediatez del conflicto, dejan lugar, con el paso del tiempo, a formas quizá más trabadas y apropiadas para amoldarse a la memoria de la guerra así como a su elaboración psíquica, intelectual, sentimental y, naturalmente, artística.

Pero precisamente un uso sofisticado del lenguaje sectorial constituye, a cincuenta años de distancia del conflicto, la peculiaridad innovadora de *Os mortos daquel verán* de Carlos Casares: texto escrito originalmente en gallego que, como subraya

Rachele Fassanelli, consiste por entero en un *collage* de informes de investigación redactados por un policía en los primeros meses de guerra, y saca del uso falsamente neutral del lenguaje jurídico-administrativo y de una artera *dispositio* de las piezas que lo componen una especial carga de ironía que es al mismo tiempo denuncia de la opresión ejercida por las instituciones cómplices con el poder.

Tal vez sean el estilo, el registro y el tono los aspectos más estudiados y más profundamente relevantes en las contribuciones que componen este monográfico.

Recursos próximos al realismo, pero a la vez a lo hermético, con concesiones a un autobiografismo de tipo simbólico, son los rasgos que Luis Beltrán Almería evidencia en los cuentos de *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *Capital de la gloria* (2003) de Juan Eduardo Zúñiga, compaginados con la veta ‘cómica’, en el sentido que la palabra cobra en la comedia humana francesa y rusa de los siglos XIX y XX. Observado con los ojos de Zúñiga, el Madrid de la guerra se convierte en una imagen concentrada del mundo donde el combate eterno entre el bien y el mal es atravesado por impulsos triviales, y por ende también eternos, como la avaricia, la fascinación sexual y el poder del dinero.

Fusión entre el realismo y lo fantástico en la representación del clima agobiante de la dictadura es la sustancia helada que Carla Perugini divisa en *Las noches lúgubres* (1964) de Alfonso Sastre, donde la pesadilla de la posguerra supone una vuelta continua del pensamiento a la guerra mediante un estilo eficaz que funde la alta cultura con la cultura popular. Los cronotopos del terror vertebran los cuentos de Sastre, cuya intencionalidad metaliteraria acentúa los recursos convencionales del género al tiempo que los desmitifica irónicamente.

Una insistente nostalgia de paz cruza los cuentos de Arturo Barea, Manuel Chaves Nogales, Francisco Ayala, Alberto Méndez, Bernardo Atxaga y Ramón J. Sender, aunque de forma implícita y solo sugerida mediante alusiones disimuladas al mundo del juego que, en la lectura de Donatella Pini, suenan dentro de la barbarie como una llamada anticlimática a la civilización, a la cultura, a los derechos humanos.

Decididamente elusiva es la modalidad que Angela Moro evidencia en *La trampa*, novela corta de Paulino Masip: texto acrobático que flirtea con el folletín, el sainete y la zarzuela, y que, al subvertir el tópico ‘genérico’, escamotea los temas paradigmáticos de la narrativa exiliada.

Por más raro que pueda parecer, la elusión del tema bélico en la inmediatez del conflicto parece ser también la tentación de Sender a pesar –o tal vez a causa– de su fuerte implicación personal en la guerra ya que, como constata Federica Cappelli, durante el conflicto se limita a representarlo tan solo en tres cuentos, en los que de todas formas se advierte la emancipación creciente de una actitud inmediatamente enunciativa hacia la reivindicación del valor existencial que la guerra se esfuerza por conculcar: la sacralidad del lugar del hombre en el mundo.

El planteamiento periodístico, que corresponde al principio a la intención testimonial del cuento, deja lugar con el tiempo a una elaboración artística más articulada. Es el caso de Sender, pero también de Luisa Carnés, que, al abandonar la finalidad propagandística, después de la guerra –pero reflexionando justamente sobre

ella— busca, según apunta Francisca Montiel Rayo, horizontes nuevos que también se sitúan en la dimensión humanista.

Por su parte, Fernando Valls observa cómo Chaves Nogales, en cuentos tempranos sobre diversos episodios y personajes de la guerra civil, trata de abordar el presente en la ficción, en narraciones en las que partiendo de la realidad logra componer unos textos que presentan significativas variantes con lo que sabemos que fue la Historia, aunque al fin y a la postre lo singular sea aquello que ha hecho que el libro siga fresco tantos años después: su ambición literaria y su independencia de juicio.

Después de la contienda, la escritura de los republicanos exiliados, en situaciones distintas según los países de acogida, se convierte en una práctica individual, solitaria y a veces heroica, ya que falta de recursos económicos, aplastada por el fracaso, y a menudo devastada por la desilusión con respecto a los objetivos políticos perseguidos durante la contienda, cuando no por los conflictos ideológicos internos a la ‘comunidad’ desterrada. Pero no por esto amaina: el flujo torrencial de la escritura de Max Aub, por ejemplo, no se debilita; antes bien, cobra fuerza por la multiplicación compulsiva en textos breves tanto narrativos como teatrales y poéticos. Fragmentos que surgen de una condición de urgencia y tensión y se plantean como instrumentos transversales de resistencia y reapropiación, según subraya Maura Rossi, al tiempo que revelan cómo la fuerza del cuento no decae, antes bien cobra intensidad al compatibilizarlo con otras formas breves. Frente al mecanismo habitualmente pausado de la creación literaria, esa ‘revista’ especial y anómala que fue *Sala de espera* produce incluso en el lector de hoy la impresión nerviosa, inacabada e inagotable de un cajón de sastre instantáneo tanto cuando se trata de simultanear núcleos desiguales destinados a una extensión y reelaboración futura como cuando se trata de combinar fragmentos sacados de obras anteriores con vistas a un uso ulterior y multiplicador.

Al considerar que, en una perspectiva más amplia, no puede ser lo temático el rasgo distintivo para una definición que abarque toda la narrativa breve, estimamos que en cambio sí pueda constituir un punto de mira privilegiado para observar sus aspectos peculiares, más aún teniendo en cuenta su versátil plasmación formal.

El carácter extremo de la guerra fratricida, la negación de la sociabilidad que trae consigo, pues destruye todo vínculo familiar, amoroso, de amistad y de raíces, puede estimular en la narración un intento de recomposición de lo desmembrado a partir de la anotación breve, fulgurante, urgente. La índole desgarradora de la vivencia bélica, que todo hombre percibe como un estado de excepción, más aún si tiene una conformación cainita, parece encontrar en la forma cuento una vía privilegiada primero para su crónica, después para su análisis plural y, acaso, también para su proyección catártica. Esta correspondencia elíptica y, por lo tanto, ilimitadamente sugerente entre (un) tema y (múltiples) forma(s) constituye, al parecer, la propuesta innovadora del cuento respecto a otros géneros ‘hermanos’ de mayor extensión. De ahí la capacidad especial del texto narrativo breve para reflejar el trauma, convirtiendo en estética la categoría intelectual y emotiva de lo instantáneo, al igual que hace la propaganda, con finalidades opuestas y, en ocasiones, desconcertantes.

Tan proteico en sus formas como en sus aperturas, el cuento sorprende por la facilidad, que ofrece al lector, de reconocer diacrónicamente sus señas de identidad, al parecer menos sujetas a variación si se compara con formas más extensas, a la vez que se presta, con una versatilidad asombrosa, al reciclaje, tanto dentro de la obra de un mismo autor como en comunicación reticular con textos de géneros semejantes.

Nos ratifica en estas intuiciones la clarividencia con que Cide Hamete prefigura la relación entre novela, novela corta y cuento en la célebre página donde, frente a las novelas “sueltas o pegadizas” interpoladas en la Primera Parte del *Quijote*, revaloriza en la Segunda Parte los “episodios [...] nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44). Elogio solapado de lo metonímico (de la *pars pro toto*), de lo elíptico y de la ‘atracción fatal’ de lo breve por la órbita de lo potencialmente infinito.