



**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS.
Memoria del II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS
CONTEMPORÁNEAS.**

Directora: Raquel Macciuci

VOLUMEN II

Representaciones del pasado reciente:
Guerra Civil, exilio y posguerra.

Editor: Federico Gerhardt.

Comité organizador

Presidente

Raquel Macciuci

Secretarios

Natalia Corbellini y Federico Gerhardt

Comité científico

José Amícola; Guillermo Banzato; Teresa Basile; José Luis de Diego; Cristina Di Gregori; Graciela Goldchluk; Mario Goloboff; Juan Nápoli; Sergio Pastormerlo; Alberto Pérez; María Teresa Pochat; Sandra Raggio; Carolina Sancholuz; Aníbal Viguera; Graciela Wamba

Comité ejecutivo

Virginia Bonatto, María de los Ángeles Contreras, María Angulo Egea, Juan Antonio Ennis, Lea Evelyn Hafter, Mariela Sánchez, Facundo Saxe

Índice

Introducción. Sobre la presente edición y la deriva del género actas

Palabras de apertura

Palabras de cierre

Presentación. Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, Exilio, Posguerra

Gerhardt, Federico

Escrituras de la memoria: reconciliación y confrontación con el pasado. Una lectura de obras de exiliados españoles de 1939

De Marco, Valeria

La Antígona de María Zambrano, más allá de la muerte

Perrén, Lila

Niños adoptados, perdidos, robados en el franquismo. Las lecturas de la prensa española

Musci, Mónica

Las mujeres en las novelas de la guerra civil del siglo 111

Granata, Gladys

Memoria y postmemoria: la elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega

Vilavedra, Dolores

Entre la historia y la ficción: el protagonismo del sujeto en la biografía novelada y su importancia dentro de la Revista de Occidente

Ferreira Dos Santos, Flavia

Los trazos de la experiencia en la literatura testimonial del exilio republicano español: Alambradas. Mis nueve meses por los campos de concentración de Francia (1941), de Manuel García Gerpe

Simón Porolli, Paula

Las memorias de María Teresa León en el exilio argentino

Da Costa Silva, Gisele Aparecida

Entre "Colometas" y milicianas, la Barcelona de los años treinta

Amorim Vieira, Elisa

Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute

Bórquez, Néstor

"No debería uno contar nunca nada". Consideraciones sobre el acto narrativo en Tu rostro mañana, de Javier Marías
Mayor, María Ester

Entre el recuerdo y el duelo: La función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, Los girasoles ciegos
Delbene, Cecilia y Rovetta, Dafne

Algunos apuntes para una "estética de lo cotidiano" en Los libros arden mal de Manuel Rivas
Fumis, Daniela

Una vida en siete palabras. Suso de Toro y la memoria que (se) resiste
Sánchez, Mariela

La revolución minera asturiana de 1934 en Melania Jacoby, de Susana Pérez Alonso: un conflicto individual de proyecciones universales
Crespo Buiturón, Marcela

La voz del aparecido en Rabos de lagartija de Juan Marsé
Corbellini, Natalia

**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS. MEMORIA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS**

INTRODUCCIÓN

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN Y LA DERIVA DEL GÉNERO ACTAS

RAQUEL MACCIUCI

En la serie de géneros que difunde los estudios críticos sobre literatura en el ámbito académico –libro, artículo, ensayo, etc.– probablemente el que se origina en las reuniones científicas sea uno de los que más han sufrido variaciones en su estatuto, valoración y deriva editorial. Me refiero, naturalmente, a las actas –siempre en plural.

El incremento de la tecnología y la cultura digital introdujo serias dudas sobre la conveniencia de continuar publicando en papel un alto –sino altísimo– número de trabajos que requerían un grueso libro o varios tomos, con los consiguientes costos de edición y dificultades de distribución. Aunque la edición tradicional en papel no desapareció, a principios de 2000 se vio desplazada con éxito por las ediciones en soporte CD-ROM.

Esta modalidad era la práctica dominante cuando se realizó el *I Congreso de literatura y cultura españolas contemporáneas. Los siglos XX y XXI*, en el año 2008; pero ya entonces daba claros signos de obsolescencia. Pese a su corta vida, cualquier usuario había podido comprobar la dificultad de clasificación, localización y resguardo de los delgados discos de actas muy parecidos entre sí e idénticos en tamaño y apariencia a los dispositivos equivalentes que se usaban para archivar toda clase de información. Operativamente, pronto quedaron en inferioridad de condiciones frente al dinamismo y la velocidad de la navegación en la red y como artefactos portables de almacenamiento fueron derrotados por el funcional *pendrive*, que a su práctico diseño añadía la posibilidad de ser reutilizado sin otro límite que su propio desgaste. El género actas languidecía, con perspectivas de desaparecer del horizonte inmediato de un congreso; las ponencias dejaron de publicarse, o se prefirió la visión parcial y jerarquizada de un conjunto de trabajos, selecto pero alejado del carácter de documento integral demostrativo del estado de la crítica en la zona del campo disciplinar tratada en una reunión científica.

Fue entonces cuando tras analizar distintas alternativas con Guillermo Banzato, coordinador de edición web y publicaciones de la biblioteca de esta facultad, surgió la idea de publicar en línea, en su totalidad, las actas del primer congreso de “Española contemporánea”, forma abreviada con que hoy se lo conoce. De esta manera, en 2008 se inauguró en esta casa una modalidad que ha resultado fructífera. En aquella ocasión, el vínculo con el soporte tradicional se mantuvo a través de *La Plata lee a España*, libro publicado en papel que compilaba las conferencias ampliadas y revisadas de los invitados especiales.

A la hora de editar las actas del segundo congreso celebrado en octubre de 2011, se presentó un nuevo reto: habiendo logrado una forma de publicación ágil y de rápido acceso, considerábamos que no habíamos dado aún con un diseño que por un lado se autonomizara del programa del congreso –vía de entrada digital a cada comunicación específica en las actas, *Memoria*, de 2008–, ni con una disposición interna que reflejara las perspectivas teóricas y los ejes temáticos que orientaron el encuentro. Restaba también ofrecer al mismo tiempo un sistema de búsqueda eficaz por medio de distintos indicadores temáticos que permitieran encontrar un texto a través de entradas diversas.

Igualmente, la estructura convencional de las actas, esto es, un libro único, ordenado en torno a distintos capítulos cuya responsabilidad editorial se adelgaza, diluida en un cuerpo de editores más o menos numeroso que asume una tarea común, se nos aparecía ahora como una fórmula que contribuía al desmerecimiento del ‘modo ponencia’ y consiguientemente, del esfuerzo de los autores y editores.

Fue así como surgió la idea de presentar, a la manera de algunas historias literarias y otras obras colectivas, una edición dirigida por la presidenta del congreso, dividida en cuatro volúmenes con sus respectivos editores a cargo. De esta manera, cada volumen adquirirá el sello que le imprime el editor y, permitirá, eventualmente, su aparición en diferentes fechas, según un plan previo, con lo cual se evita la demora que conlleva la puesta a punto de un libro único con un número de ponencias que casi siempre supera el centenar e incluso multiplica varias veces esa cifra. Nuevamente la experiencia acumulada permitió a Guillermo Banzato encauzar la inquietud y materializarla en un modelo que concertaba nuestra propuesta con otros esquemas llevados a la práctica con éxito por el sector de edición web y publicaciones.

Para esta ocasión, cada uno de los cuatro volúmenes reúne un conjunto de trabajos que tienen en cuenta los ejes temáticos preestablecidos para la reunión científica, es decir que las conferencias y comunicaciones se han agrupado de acuerdo con el tema, pero sin desatender, cuando resulta pertinente, la inscripción en los géneros clásicos de la literatura, punto de anclaje fuerte –quizás haya que añadir

‘todavía’– en el campo de las letras. Cada editor ha dado unidad y cohesión al volumen imprimiéndole la marca de su propia intervención y quehacer intelectual. Los contenidos de los volúmenes 1 y 4 han obligado a realizar otras dos subdivisiones temáticas.

Es imprescindible apuntar que los criterios para organizar los distintos cuerpos tuvieron que considerar la naturaleza híbrida e interdisciplinar de gran parte de los trabajos reunidos, en consonancia con el punto de vista teórico que guió las dos celebraciones realizadas hasta la fecha. El diálogo de diferentes lenguajes artísticos y saberes, fundamento troncal de los encuentros, ha obligado a elegir la dominante principal entre dos o más opciones. La inclinación por un encuadre u otro dependió casi siempre de márgenes muy estrechos y, cómo no, del recorte del objeto hecho por el autor y de la mirada de los editores. Aunque previsible y con riesgo de fortalecer el cliché, viene a cuento aludir una vez más un muy citado cuento de Borges y la célebre parcelación del universo realizada por John Wilkins (o por el Instituto Bibliográfico de Bruselas)

La suerte sufrida por las actas descripta más arriba, con sus alternativas de edición en papel o digital, no difiere en gran medida de los retos que afrontan otros géneros –académicos o no– y el libro en general. Pero en el caso que nos ocupa, una segunda variable incide en la deriva de las actas. Se trata del problema del valor, resultante del cada vez más presente binomio producción académica e instancias de evaluación, que en este caso no opera muy favorablemente para el género en cuestión.

Los ‘ajustes’ y ‘recalificaciones’ sufridos por las actas en el escalafón de la producción académica ha propiciado que se desdibuje su función original: *acta*, en latín, ‘los hechos’ significa, según el diccionario Espasa-Calpe, la ‘relación escrita de lo hablado o acordado en una junta’ y tiene el propósito de dejar documentado un acontecimiento que ha tenido una instancia de oralidad y de puesta en escena. Es decir, uno de sus rasgos específicos, que comparte con el atestado y el documento notarial, es provenir de partícipes directos que dan testimonio fiel de un hecho. Aunque la escritura se produzca tiempo después siempre hace referencia a ‘ese’ momento, que de algún modo se restaura y adquiere permanencia.

Por dichas razones, las actas de un congreso, a pesar de incluir una fuerte impronta escrita, constituye una valiosa herramienta, insustituible por otra clase de corpus, que deja esbozado un mapa del intercambio habido entre los asistentes. La masa crítica reunida trasciende el interés de los contenidos particulares proporcionando datos inestimables para calibrar distintos estados de la cuestión: qué temas, autores, líneas críticas centraron el interés de los asistentes, qué hipótesis

sobresalieron o se sometieron a revisión, cuáles fueron las universidades representadas en la reunión científica... entre otros posibles datos de interés.

Es sabido que con el tiempo se han ido imponiendo los cambios que restan a las actas el valor testifical, a cambio de reforzar el discurso científico: la versión para publicar se entrega no antes ni durante el encuentro, sino con posterioridad, se otorgan prórrogas, hay posibilidad de corregir, de enmendar, de ampliar. Y fundamentalmente, muchas no se entregan, a diferencia de una gran variedad de circunstancias en las cuales 'levantar acta' no está sujeto a voluntad o potestad de los actores.

La publicación diferida y revisada no desvirtúa necesariamente el género, por el contrario, ostenta, casi en exclusiva, al menos hasta la expansión de internet, la posibilidad de dar cuenta con validación académica, en forma ágil y sin excesiva dilación, de los debates e intercambios habidos, siempre que el autor vuelque en la redacción final los eventuales comentarios formulados por el auditorio. Pero no es frecuente que el diálogo suscitado por la lectura de la comunicación se revele en el texto posterior, es más, muy probablemente se habrán borrado las señales discursivas que remiten al acto de enunciación, como son las estructuras dialógicas, los *verba dicendi*, los excursos, las fórmulas persuasivas y otras marcas de la retórica o de la pragmática que remiten a la comunicación directa.

La consecuencia de la pérdida del sentido original es que la distancia con un artículo científico se acorta en forma inversa a la pérdida de jerarquía. La deriva y la devaluación del género tuvieron un correlato, aunque no declarado, fácil de constatar: en un momento no lejano se dejaron de editar actas de congresos con el nombre de tales, se recurrió a estrategias diversas para acercarlas a los libros de crítica colectiva fruto de varios años de investigación, o a las publicaciones resultado de otro tipo de reunión científica, por ejemplo, el simposio..., o se las rebautizaron a partir de conceptos afines, como 'memoria', término elegido por nuestro congreso. El propósito evidente era no mermar la calidad de las aportaciones ni del trabajo de los editores con el estatuto de un género depreciado, por lo cual el sistema evaluador se vio obligado a implantar mecanismos que evitaran la ambigüedad y descubrieran las actas soterradas. A ambas partes les asistían razones: la ponencia ampliada y revisada es sin duda más rigurosa que una 'comunicación' –nombre por otro lado, muy apropiado al contexto enunciativo– pero no siempre es equivalente a un artículo científico.

Las reflexiones vertidas hasta aquí –resultantes sobre todo de la observación y la práctica– no dejan exentas a estas actas del *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos* de los factores desestabilizadores del género. No obstante, se ha procurado preservar las

resonancias del acto académico del que son testigo, y se acerquen, dentro de lo posible, a su sentido y función originales.

Mediante el diseño y la tipografía se ha buscado reproducir el esquema de la organización del congreso, repartido entre conferencias –plenarias o de panelistas– y comunicaciones de mesas paralelas. En razón de su estatuto singular, las palabras de apertura y de cierre se presentan en la sección “Preliminares”, junto con esta introducción.

Asimismo se ha preferido mantener un registro que sin vulnerar las normas de una edición rigurosa, no censure eventuales manifestaciones de una ‘actuación’ en que la conjunción de lengua escrita y a la vez, oral, con su huellas perlocucionarias e ilocucionarias, constituyen quizás la marca más genuina de esta modalidad de escritura académica.

Por último, afirma el rango y la identidad del género *actas*, que nos interesa revitalizar, la posibilidad de publicarlas con el mismo ISSN registrado para las anteriores, en una colección de la que forman parte las ediciones de otros congresos celebrados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, colección que bien podría llamarse ‘Libros de actas’.

Integran nuestra publicación los siguientes cuerpos:

Volumen I: a) *Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos*; b) *Mercado editorial*, a cargo de Natalia Corbellini.

Volumen II: *Representaciones del pasado reciente: Guerra Civil, exilio y posguerra*, a cargo de Federico Gerhardt.

Volumen III: *Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias*, a cargo de Raquel Macciuci.

Volumen IV: a) *Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética*; b) *Enseñanza de español y presencia de la literatura en español en el aula*, a cargo Mariela Sánchez.

PALABRAS DE APERTURA

RAQUEL MACCIUCI

Señor presidente de la Universidad Nacional de La Plata doctor Fernando Tauber, señor embajador de España en Argentina, don Rafael Estrella, señor intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera, señora vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, señor presidente de la Asociación Española de Socorros Mutuos y Beneficencia, don Emiliano Isla Verde, apreciados colegas y asistentes: muy buenos días.

Después de tres años vuelve a inaugurarse en esta Universidad un congreso, el segundo, dedicado a la *Literatura y la Cultura Españolas Contemporáneas*. La experiencia de 2008 nos ha permitido llegar a esta apertura con menos incertidumbres que en la primera ocasión. No obstante, no han faltado algunas alarmas: hace unos meses nos preguntábamos qué rumbo caprichoso tomaría la nube volcánica del Puyehue cuando amenazaba continuar activa hasta pasado el mes de octubre. Tampoco sabíamos los efectos que tendrían sobre el congreso las inestables cifras de las plazas financieras, tan alejadas de nuestro oficio pero tan próximas si de la economía doméstica se trata. Debo decir que los altibajos produjeron algunas sentidas ausencias, tanto de invitados especiales como de expositores. Por eso mismo, nos complace agradecerles haber superado los posibles imprevistos con los que hayan podido encontrarse durante el año largo que insume programar la asistencia a un congreso.

Repetimos, porque nos interesa que así sea, el formato de dimensiones reducidas, con el fin de facilitar el debate sobre problemas de un campo de conocimiento específico. Todos los paneles dispondrán de un momento exclusivo y no habrá más de cuatro mesas paralelas en cada una de las sesiones programadas.

Si estamos aquí pese a todo, y en ese todo incluyo la celebración de importantes reuniones científicas muy próximas y hasta superpuestas en la agenda universitaria, no me parece ocioso detenerme en el motivo que nos convoca.

El alcance del concepto 'literatura y cultura españolas contemporáneas' puede variar en diferentes ámbitos académicos, y eventualmente, dar lugar a confusiones. Pero la duda se disipa si se lee el programa de la asignatura de la carrera de grado que incluye estos contenidos, los cuales se inician en el siglo XVIII y llegan hasta nuestros días, con unos determinados autores y obras, en el marco plural de sus culturas.

Gran parte de los que estamos aquí somos profesores que impartimos clases y muchos lo serán en el futuro. Como profesionales universitarios, nos reconocemos por nuestras investigaciones, pero creo que más aún por lo que enseñamos: los estudiantes nos identifican con la asignatura tal..., la cátedra de... Este congreso no se podría explicar sin la cátedra de Literatura Española II, aunque no figure en ningún sello del programa ni de los afiches. Sin embargo nunca debe confundirse la especificidad con un territorio vallado; buscamos justamente lo contrario. Este ciclo de congresos es resultado de una concepción medular sobre el saber que nos congrega, apuntalada con el tiempo y cuyas bases sentó sabiamente hace más de quince años el siempre recordado profesor Hugo Cowes. Fue él quien instó a que la literatura española formara parte, junto con sus hermanas argentina y latinoamericana, de un centro de investigación que tendría en la reflexión teórica sus perfiles maestros. Así como no se concebiría este congreso sin una cátedra que lo sustentara, tampoco serían posibles sus actuales lineamientos sin un Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y sin la fecunda serie de congresos *Orbis Tertius*. Un resultado feliz de la integración buscada es la numerosa presencia de especialistas y expositores provenientes de otras disciplinas que han encontrado vínculos, temas, problemas en tránsito de un campo a otro, idóneos para ser abordados aquí.

Con el mismo fundamento de afianzar la parte desde el todo, subrayamos los saberes específicos porque nos parece demostrado ya en forma ajustada que la tendencia al acercamiento interdisciplinar debe asentarse primero y básicamente en un riguroso conocimiento del campo de pertenencia. Del mismo modo, entendemos que la apertura y el intercambio contribuyen, aunque parezca contradictorio, a lograr una voz, una identidad y unas coordenadas propias en un territorio muy extenso, atravesado por un juego de alteridades: por razones geográficas y culturales, los estudiosos de la literatura española contemporánea en estas latitudes y en este lado del Atlántico, somos algo así como *los otros* de las literaturas iberoamericanas del nuevo mundo –y digo iberoamericanas porque intuyo que los colegas brasileños comparten circunstancias similares. Y especularmente, representamos *los otros* para el campo científico del compacto aunque cantonalizado norte; somos aquellos que nos desenvolvemos lejos del territorio geográfico y de la gran masa crítica de la literatura española, esto es, la producida en España, en Europa, en los Estados Unidos.

El diálogo, metafórico y concreto, ha sido y es la llave para seguir tendiendo puentes. La serie de ejes temáticos que estructuran el encuentro surgió de una práctica sostenida, de un trabajo con raíces sólidas que concibe la literatura española contemporánea internacionalizada y en buenas relaciones con las disciplinas humanísticas, con las bellas artes, con las ciencias sociales. Cómo no mencionar

entonces la importante apuesta de introducir el lenguaje cinematográfico, si dedicamos a los cincuenta años de *El Pisito* de Rafael Azcona la mesa monográfica de nuestro primer congreso. Cómo no aludir al mundo editorial, si en esta facultad existen prestigiosas investigaciones sobre el mercado del libro hispano y además, quienes organizamos este congreso nos hemos embarcado recientemente en la ímproba aventura de crear un sello bautizado *Ediciones del lado de acá*. Cómo no hacer referencia al entendimiento con la historia, si hemos otorgado a la Constitución de 1812 el estatuto de tema especial del segundo congreso. En esta incompleta serie de cruces disciplinares, no es casual, ni menor, como se verá, que literatura y memoria aparezcan estrechamente unidas en un alto número de trabajos dedicados al pasado reciente.

A la serie de puntales básicos mencionados, una cátedra (es decir, la enseñanza) y un centro de estudios (es decir la investigación), debe añadirse otro pilar esencial: el trabajo en red con maestros y colegas de otros espacios académicos siempre dispuestos a tender manos, puentes y pasajes, de ida o de vuelta. Aunque no hayan podido concurrir en persona, están con nosotros el profesor Joan Oleza de la Universidad de Valencia, Facundo Tomás, de la Universidad Politécnica de Valencia, el doctor Jon Kortazar de la Universidad del País Vasco. Por suerte, sí está aquí, después de afrontar el insondable albur de los aeropuertos, el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert, de la Universidad de Colonia, incansable explorador de vías y atajos académicos.

Siempre hay personas detrás de la impersonalidad de las instituciones. No por previsible eludiré el momento de los agradecimientos. Para no caer en listas prolijas y probablemente injustas e incompletas, me concentraré en unos pocos nombres que comparten la singularidad de haber jugado un papel esencial en los dos congresos realizados hasta el momento. Desde el área de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, el doctor Fernando Tauber y el licenciado Carlos Guerrero nos otorgaron, junto con el espacio de Expo Universidad, un voto de confianza en 2008 que fue renovado en 2011.

Desde la Facultad de Humanidades, el doctor José Luis de Diego, director del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, que por decisión propia está entre el público y no en el estrado, también evaluó hace tres años que el proyecto de congreso tenía entidad y contaba con recursos humanos capaces de llevarlo a cabo, situación que se reiteró para esta reunión científica.

Con similar don para alisar caminos, la doctora María Teresa Pochat, antigua profesora de la Facultad de Humanidades, apoyó siempre múltiples proyectos de la cátedra. A pesar de no pertenecer ya al plantel de profesores, jugó un papel decisivo

en la creación de *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas* y en esta ocasión nos acompaña formando parte del Comité Científico.

No puedo dejar de mencionar, aun con riesgo de ser reiterativa, el apoyo de la Oficina Cultural de la Embajada de España, decisivo para se materialicen muchas de nuestras iniciativas, entre las que destacan, naturalmente, los congresos de 2008 y 2011. La presencia del señor embajador en este acto inaugural pone de relieve esta fecunda vía de colaboración y nos honra de muy especial manera.

Concluiré con un comentario que iba a ser un simple gesto de urbanidad y, como en los versos finales de un soneto barroco, ha terminado concentrado una gran densidad de sentidos: por razones de programación ajenas a nosotros, no vamos a sesionar en el Pasaje Dardo Rocha, espacio habitual de los congresos de la Facultad de Humanidades. La sede, como habrán podido ver, se reparte entre este edificio central y la vecina facultad. Nos preocupó, al principio, no contar con un espacio especial para el encuentro, pero al mismo tiempo nos pareció enriquecedor que los visitantes tuvieran contacto con el día a día de la rutina académica. Por eso nos sentimos orgullosos de poder mostrar dos ámbitos que tan unidos y tan vecinos, conforman un binomio en permanente oxímoron: el edificio central, noble y sobrio, acorde con el proyecto de universidad de los fundadores y de sus grandes reformadores; el otro, hosco, nada amigable, diseñado sobre el modelo de una cárcel por una dictadura, la del general Onganía y puesto en funcionamiento por otra, la última y más cruenta dictadura militar de nuestro país.

Muy pronto la Facultad de Humanidades se mudará a un nuevo edificio (sombria paradoja, el predio fue sede del Batallón de Infantería de Marina n° 3 y centro clandestino de detención). Para muchos de ustedes probablemente se trate de la última oportunidad de conocer la que será en dos años más, la vieja Facultad de Humanidades. Y la última oportunidad de estremecerse en el primer piso ante la placa con los nombres de los detenidos desaparecidos estudiantes de las diferentes carreras humanísticas y sociales que allí se dictan.

Sin duda entonces quedará explicado por qué es muy alto el número de conferencias y comunicaciones dedicadas al pasado reciente, otro territorio sobre el que España y América iniciaron hace años un coloquio moralmente edificante.

Afortunadamente, hoy es posible caminar por los pasillos de la Facultad de Humanidades sin vigilancia armada ni miradas espías, y en cambio, reencontrar –los poetas me ayudarán a expresarlo– a aquellos que en la *longa noite de pedra* fueron sacados al campo frío, aún con estrellas, de la madrugada y el pelotón de verdugos no osó mirarles la cara cuando; los mismos que se rebelaron contra el plna de ser convertidos en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada y supieron perder el

Volver al índice

respeto a ley severa. Acá o allí, juntamente, hoy son llama que sabe nadar la agua fría, retoñar en savia sin otoño y ser piedras de futuras miradas.

Fue cuando escribía estas líneas que me pareció una trivialidad pedirles disculpas por las incomodidades edilicias.

Bienvenidos a la Universidad Nacional de La Plata y al diálogo transatlántico. Que puedan llevar adelante un feliz y productivo intercambio.

La Plata, 3 de octubre de 2011

PALABRAS DE CIERRE

RAQUEL MACCIUCI

Muy estimados asistentes:

Con gran satisfacción me dirijo a ustedes para cerrar el *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*, después de escuchar la conferencia plenaria pronunciada por el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert. Sin solución de continuidad, su intervención ha servido para introducir mis conclusiones y palabras de despedida, porque desde el mismo título, que me permito recordar, “Narradores y lectores en la tradición narrativa europea e hispanoamericana: Huecos, complementos y asociaciones...”, de *Los Siete libros de la Diana* al microrrelato”, condensa el espíritu de encuentro. A partir de un riguroso conocimiento de la tradición, ha interpretado con sabiduría la invitación a pensar en la identidad y las filiaciones en las letras españolas actuales. En su disertación ha puesto en práctica el diálogo a través de un itinerario diacrónico e intercontinental, iniciándolo en España, pasando por Europa, recalando finalmente en Latinoamérica, en Argentina, en Tucumán y otra vez en Madrid, sin olvidar en ningún momento la tradición áurea y medieval. Le agradezco el esfuerzo unitivo y la travesía ejemplar que resume la esencia del congreso.

Hace tres días, en el discurso de apertura hice referencia a los orígenes más remotos de este congreso, una suerte de tiempo largo de la historia, si los colegas de ciencias sociales aprueban el uso en pequeña escala del concepto. Mencioné los comienzos casi en solitario de la construcción de un espacio para la literatura española, devastada como todas las disciplinas de la carrera de Letras –y quizás un poco más–, en el contexto de una universidad seriamente dañada por la última dictadura. Por esta razón, me interesa subrayar que la inauguración de un ciclo de reuniones científicas dedicado a nuestra especialidad surge de un caudal científico acumulado y de una capacidad de trabajo que no se reducen al campo disciplinar; es también el resultado del esfuerzo por apuntalar las bases sacudidas, del permanente interés en reflexionar sobre nuestra profesión y de una decidida voluntad de aportar ideas sobre la gestión del conocimiento, la función de la universidad pública y las políticas institucionales más aptas para llevar a cabo el cometido asumido ante el país y la comunidad.

Hubo además un tiempo medio de la preparación del encuentro que ustedes pudieron entrever. La nutrida asistencia de invitados, expositores y oyentes es el resultado del diálogo que iniciamos con el congreso de 2008 y retomamos con energía hace un año con la primera circular. El trabajo y el capital simbólico reunidos, junto al prestigio de nuestra Casa, se vieron compensados por los auspicios y reconocimientos obtenidos en el orden científico y cultural: el congreso recibió el patrocinio del CONICET, la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, y de la Oficina Cultural de la Embajada de España, y contó con el auspicio de la Comisión Provincial por la Memoria, del Instituto Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios de Valencia, de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la Embajada de la República Federal de Alemania. Asimismo, fue declarado de Interés Educativo por la Secretaría Políticas Universitarias, por la Dirección General de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires y de Interés Municipal por el Consejo Deliberante de la ciudad de La Plata.

Llegados al tiempo corto de la historia, el de la crónica diaria, deseo destacar, porque nos honra especialmente, que una vez más la máxima autoridad de la Universidad Nacional de La Plata haya inaugurado el congreso. El doctor Fernando Tauber, acompañado en esta ocasión por la vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, dio la bienvenida al intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera y al embajador de España, don Rafael Estrella, cuya presencia, por distintos motivos, merece un renglón aparte.

En primer lugar, porque la celebración de este congreso propició que por primera vez el actual embajador visitara nuestra casa de altos estudios. Naturalmente, y parece una obviedad decirlo, existen razones manifiestas que vinculan a España y a sus representantes en Argentina con la materia de la reunión científica y explican su visita. Pero son menos visibles aunque firmes otros vínculos de resonancias más antiguas: la Universidad Nacional de La Plata recibió a insignes exiliados republicanos que dejaron huellas perdurables en sus claustros. Los nombres del psicoanalista Ángel Garma, del médico Joan Cuatrecasas, del jurista Luis Jiménez de Asúa, del matemático Luis Santaló, del historiador Nicolás Sánchez Albornoz, del filólogo Clemente Balmori, del profesor y novelista Manuel Lamana, entre otros, son elocuentes por sí solos. Durante muchos años escuché frases de gratitud hacia aquella hospitalidad de mi país para con los vencidos en la guerra civil. No me imaginaba que con el tiempo, los argentinos nos encontraríamos en la situación de expresar análogo agradecimiento por el asilo que el pueblo español nos brindó en nuestra diáspora de los años setenta. Ha sido esta una inmejorable oportunidad de recordar el apoyo mutuo en un escenario atravesado por la memoria de ambos éxodos.

El rango alcanzado en el acto inaugural se mantuvo durante toda la celebración: las 21 intervenciones de expertos en diversas temáticas, repartidas en 2 conferencias plenarias y 7 paneles, más 42 mesas paralelas que reunieron más de 140 expositores hablan por sí solas tanto del intenso ritmo de trabajo alcanzado como de la densidad y amplitud de los abordajes críticos realizados durante las tres jornadas. La procedencia de los participantes da cuenta igualmente del eco de la convocatoria: las universidades argentinas estuvieron mayoritariamente representadas, pero también distintas unidades académicas de España, Colombia, México, Chile, Uruguay, Puerto Rico, Brasil, Alemania, Venezuela y Estados Unidos. En las intervenciones se trataron, desde distintas perspectivas, las cuestiones y problemas sugeridos por los ejes temáticos. Junto a los trabajos arropados por la solidez de los géneros clásicos –poesía, narrativa, teatro– fueron especialmente numerosos aquellos que muestran una literatura en tránsito hacia otros lenguajes, disciplinas y formas discursivas.

De igual modo, abundaron las ponencias sobre la memoria y el pasado reciente, en torno a las cuales se produjeron vivos debates que muestran la actualidad y el interés de los planteamientos. El panel sobre la Constitución de 1812 ofreció la cohesión y rigor que se esperaba de una mesa monográfica, desde la cual se abordó también la fecunda vecindad de la literatura y la prensa periódica –zona donde se hubiera inscripto mi trabajo en caso de haber podido compatibilizar mi función de presidenta con la de expositora.

La lengua castellana también se hizo presente en diversas comunicaciones que pusieron de manifiesto que las letras de España, por tradición y pertenencia, constituyen un amplio campo para la reflexión sobre la enseñanza del español como segunda lengua y a su vez encierran una fuente ilimitada de ideas y aplicaciones. Los especialistas en literatura española mostraron su aptitud para extraer de su propio patrimonio cultural, contenidos, sugerencias y puntos de vista específicos para un territorio lingüístico que obtiene de su unidad el más alto grado de riqueza y eficacia. En definitiva, el congreso pudo concretar con brillantez los objetivos temáticos previstos, tanto en el tratamiento otorgado por los conferenciantes invitados como por los expositores. Las materias sugeridas por la convocatoria no siguieron caminos unidireccionales, por el contrario, se entretejieron entre sí y ampliaron la trama interdisciplinaria comenzada en 2008. Nos complace ver que los contenidos y géneros tradicionales de la literatura española contemporánea se han enriquecido con el cine, las artes plásticas, la prensa escrita, la historiografía, la historia de la edición, la historia y la memoria del pasado reciente, todo desde una perspectiva amplia, rigurosa y abierta al diálogo con otras literaturas y con las propias literaturas y culturas de

España. En suma, una literatura que se concibe plural en el tiempo, en el espacio y en sus lenguas.

Las puertas quedan abiertas para el tercer encuentro, de incierta fecha, pues deberá conciliar su calendario con las actividades programadas por el hispanismo argentino y el hispanismo internacional. Nos veríamos muy complacidos si el diálogo no se interrumpiera durante el intervalo. Ya saben dónde estamos y quiénes somos: una cátedra, un grupo de investigación y estudios –aún en busca de un nombre– que desde hace más de diez años indaga en asuntos y problemas relacionados con la literatura y la cultura española contemporáneas, y un equipo de trabajo dinámico e incansable de graduados, becarios y estudiantes voluntarios –subrayo– que además de ser imprescindible ha reencarnado el milagro de los panes y los peces para arribar sin sobresaltos al final del encuentro.

Durante estos tres días han recogido noticias ahora de nuestras actividades e inquietudes presentes, de nuestros proyectos editoriales y científicos; nos gustaría informarles y que nos informen de futuros emprendimientos. Sin duda, ahora conocen un poco mejor la Universidad Nacional de La Plata y están al corriente del potencial institucional y científico del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, el mayor instituto de ciencias sociales de América Latina. Por último, saben de la vocación por acortar distancias de los organizadores del este segundo congreso. La comunidad científica internacional se sustenta, hoy más que nunca y en forma creciente, en el diálogo, el intercambio y la colaboración. Se trata, pues, de seguir haciendo caminos y labrando estelas en la mar hasta reencontrarnos en 2014.

La Plata, 5 de octubre de 2011

VOLUMEN II

PRESENTACIÓN

REPRESENTACIONES DEL PASADO RECIENTE: II REPÚBLICA, GUERRA CIVIL, EXILIO, POSGUERRA

FEDERICO GERHARDT

El presente volumen, segundo de la serie que compone la *Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*, da cuenta de la persistencia de la crítica literaria y cultural en torno a la representación del pasado reciente. En los últimos años y en forma cada vez más acentuada, los estudios sobre la memoria, su construcción y sus usos, han crecido en número en el ámbito de la investigación, en la medida en que las sociedades de Occidente, particularmente, aquéllas en cuya historia se cuentan episodios traumáticos, han revelado un creciente interés por la recuperación y preservación del pasado a través de diversas manifestaciones culturales. En este contexto, la consideración del peso de lo simbólico en las representaciones del pasado abrió un fecundo campo interdisciplinario, en el cual la literatura aporta materiales densos para la indagación crítica, e ineludibles para el acercamiento al pasado. El caso particular de la sociedad española y su historia reciente, no constituye, en este sentido, una excepción, sobre todo luego de una transición de la dictadura franquista a la democracia, cuestionada en muchos aspectos. Consecuentemente, la crítica literaria ha prestado y presta creciente atención a los modos como se representa el pasado reciente en la literatura española del siglo XX y en la centuria hace poco iniciada, de lo que es muestra el índice de trabajos que componen esta edición.

Al igual que los restantes de la serie, este volumen se ordena en dos grandes secciones, dedicada la primera a las conferencias dictadas por los invitados especiales y la segunda a las comunicaciones de los participantes del congreso. No obstante esta distribución, ambas partes se encuentran estrechamente ligadas y se complementan mutuamente, tal como se desprende de la lectura global. Dentro de cada sección, a su vez, la disposición de las contribuciones responde a un criterio cronológico aunque éste, cabe aclarar, no atiende a la temporalidad de lo representado: II República, Guerra Civil, exilio y posguerra, en esa secuencia. El criterio cronológico adoptado atiende, en cambio y de acuerdo con las lecturas críticas presentadas, a las representaciones mismas, es decir y más específicamente, a los momentos en que fueron producidos y editados los textos que

se proponen dar cuenta de esos pasados. En ambas partes, pero sobre todo en la sección de comunicaciones en virtud de la mayor amplitud del muestrario, este orden permite observar una particularidad postulada por los estudios acerca de la memoria en la sociedad española, en relación con la dinámica de las generaciones, a saber: el resurgimiento de los relatos sobre el pasado traumático español por parte de los “nietos” de la Guerra Civil, que los vincula con la generación de los que participaron en ella.

Abre la sección primera la conferencia de Valeria de Marco, en la que la profesora de la Universidad de São Paulo, conjuga la mirada de conjunto con la observación precisa en el abordaje de la reflexión de un grupo significativo de exiliados españoles sobre sus propias vidas y sobre las formas de ponerlas por escrito. La lectura hilvana una serie representativa de obras, desde las tempranas de autores como Manuel Altolaguirre y José Moreno Villa, concebidas apenas comenzados sus exilios, hasta las de Francisco Ayala, cuya edición se inicia con la década del 80, pasando por firmas como las de Rafael Alberti, José Bergamín y Max Aub. Además de éstos, la indagación crítica advierte sugerentes ligazones con versos de autores como Luis Cernuda o Emilio Prados, y memorias como las de María Teresa León, examinadas también en la sección de comunicaciones, junto con textos memorialísticos menos canónicos como los de Manuel García Gerpe.

El exilio republicano español como lugar de enunciación es también un aspecto determinante en la conferencia de Lila Perrén, cuyo análisis hace foco en las nuevas lecturas de un mito clásico que propone *La tumba de Antígona* de María Zambrano. La consideración del sustrato filosófico de la obra de Zambrano sumado a la atención prestada al nuevo contexto en que se reelabora una trama que pone en escena un conflicto entre lo público y lo privado en torno a una guerra fratricida y el poder tiránico, revela los mecanismos que operan en la actualización del mito. En este sentido, la lectura se relaciona con la presentada en la conferencia de Mónica Musci.

En “Niños adoptados, perdidos, robados en el franquismo. Las lecturas de la prensa española”, la investigadora de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral lleva a cabo un riguroso examen de una vasta serie de notas periodísticas de reciente publicación en los más importantes diarios de España, en torno a ciertos casos de sustracción de menores. El minucioso estudio de estos discursos de la prensa periódica le permite advertir no sólo las valoraciones subyacentes sino también las resonancias de motivos que se reiteran en la narrativa universal, en los cuentos maravillosos y los mitos clásicos, y utilizados en los relatos populares, incluidos las telenovelas y los folletines. Asimismo, el análisis logra esclarecer la relación que los medios establecen, en diferente medida de acuerdo con el respectivo posicionamiento político, entre esos hechos y los robos de niños a partir del comienzo de la dictadura de Franco, aspecto de la posguerra que ha recibido particular

atención en los últimos años, en virtud de la importancia concedida a la memoria del pasado traumático español.

En el mismo contexto histórico pone el foco la conferencia de Gladys Granata, abocada a la lectura de un grupo de novelas publicadas en el presente siglo, que presentan una aproximación detectivesca al pasado reciente español. Tomando el concepto de "literatura de la postmemoria", el análisis se enfoca en las obras de Dulce Chacón, Almudena Grandes y Julia Navarro, y Jesús Ferrero, como puntos destacados dentro de un complejo cuadro en el que la Guerra Civil se ha convertido además en material de consumo masivo, no sólo para el mercado editorial sino también para otras formas de la industria cultural. A través del examen de las tramas, la autora construye una constelación de novelas en las que advierte como significativo rasgo común el papel preponderante otorgado a los personajes femeninos en el desarrollo de un relato escrito, en muchos casos, por una mujer. El índice del presente volumen parecería, en principio, corroborar e incluso ampliar temporalmente, la sugerente observación, teniendo en cuenta la presencia proporcionalmente importante de obras con protagonistas y/o firmas femeninas que van de Mercé Rodoreda a Susana Pérez de Alonso, pasando por Ana María Matute, además de las ya mencionadas María Zambrano y María Teresa León.

Cierra la sección dedicada a las conferencias la pronunciada por Dolores Vilavedra, quien realiza el mismo recorrido que el conjunto de conferencias precedentes y que luego replica la serie de comunicaciones, pero acotado al ámbito gallego. Siguiendo un itinerario sumamente ilustrativo, la especialista de la Universidad de Santiago de Compostela observa las particularidades de la narrativa gallega sobre la Guerra Civil, desde las autoficciones o ficciones memorialísticas de los exiliados Ramón de Valenzuela, Silvio Santiago y Antón Alonso Ríos, hasta las novelas de autores emblemáticos como Manuel Rivas y Suso de Toro, cuyas obras son también objeto de análisis en sendas comunicaciones. En la evolución de las formas de ficcionalizar la temática dentro de la narrativa gallega, la autora advierte el paso de la memoria a la postmemoria, pero va más allá, planteando un sugerente interrogante acerca del camino a seguir, que acaso constituya uno de los aportes más interesantes del texto y que quizá quepa extender y formular respecto del conjunto de la narrativa española dedicada a la representación del pasado reciente.

CONFERENCIA

ESCRITURAS DE LA MEMORIA: RECONCILIACIÓN Y CONFRONTACIÓN CON EL PASADO. UNA LECTURA DE OBRAS DE EXILIADOS ESPAÑOLES DE 1939

Valeria De Marco
Universidade de São Paulo

José Moreno Villa, en “Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX”, texto de una conferencia que dictó en 1948, confiesa que el tema se le presentó cuando redactaba su autobiografía *Vida en claro*, obra que había comenzado a escribir en 1940 y que fue publicada en 1944, en el Colegio de México:

me di cuenta de que no abundan las autobiografías; que casi todo son memorias. Entre memorias y autobiografías hay parentesco; mucha gente las toma por hermanas, pero acaso no lleguen a primas. En las memorias se escamotea precisamente la indagación del yo, el proceso evolutivo interno y externo del hombre, la confesión o intimidad. En las memorias, aunque se deje traslucir a veces algo de esto, predomina el cuento, la narración de los hechos vividos, las anécdotas y tropiezos con la gente y las cosas externas a uno. (1984: 80)

¿Qué son “las cosas externas a uno”? Nótese que, por entonces, Moreno Villa ya había leído el primer libro de *La arboleda perdida*, publicado en la editorial Séneca en 1942. Como se sabe, en ese texto Rafael Alberti rescata sus vivencias de la infancia y de la adolescencia en Cádiz, buscando hilos que puedan atar aquellos tiempos de la inocencia a aquel infierno de los días del final de la guerra y del comienzo del destierro, infierno protagonizado por los derrotados en España e indeseables en Francia, escenario de su escritura, ya que redactó la obra en París, entre 1939 y 1940. Y aunque en ella Alberti inicie un movimiento de análisis de los golpes provocados por las pérdidas en su formación, Moreno Villa la consideró como un texto “que no pasa de un conato de memorias” (1984: 79).

¿Habría él entonces conocido los desgarrados fragmentos que con el título de “Confesiones” ocupan los dos únicos números de *Atentamente*, revista unipersonal que Manuel Altolaguirre publicara en Cuba, en 1940, y que integrarían su libro *El caballo griego*?

Probablemente. Lo que sí, seguramente, había leído era el fragmento de esa obra que circuló en 1946, ya con ese título y con una nota al pie de página identificándolo como “(Autobiografía)” (2003: 27-28), en el segundo y último número de la revista *Antología de España en el recuerdo (verso, prosa, grabados)*, creada por Altolaguirre en México, adonde se había trasladado en 1943.

Tantos años después, frente al ensayo de Moreno Villa, llama la atención que no se le haya ocurrido preguntarse ¿por qué él, Alberti, su compañero de generación, y Altolaguirre, que la congregara a causa de su labor de editor desde antes de la II República, buscan, inmediatamente después de la guerra, ponerse la vida en claro?

Una de las tantas posibilidades de respuesta a esa pregunta silenciada podría ser una reflexión del mismo Altolaguirre en “Prólogo a mis recuerdos”, publicado en agosto de 1951, en la revista *América*, en México:

La memoria que en la vida nos abandona con tanta frecuencia, en la muerte nos presta su abrigo. Digo esto porque yo, que soy tan olvidadizo, en una ocasión en que estuve a punto de morirme,¹ empecé a recordarlo todo involuntariamente, gozando en aquel trance de una rapidísima y completa visión de mi pasado, en la que los mayores detalles estaban enteros, con tanta mayor claridad entrevistados cuanto mayor era el agotamiento que me embargaba (1986: 33).²

Por otra parte, cabe reconocer que lo más importante del ensayo de Moreno Villa es el problema que formula el autor y no su esfuerzo para caracterizar distinciones estrictas entre las diferentes formas discursivas disponibles para escribir la vida.

Piénsese en la dificultad de describir, o clasificar, los tantos y tan diversos textos en los cuales escritores del exilio republicano de 1939 se dedican a evocar su historia, historia de una vida que es indisociable de la historia de España del siglo XX. Lanzados a la

¹ Se refiere el autor a la crisis nerviosa profunda por la cual pasó derivada del sufrimiento que le impusieron la derrota en la guerra, la salida de España por los Pirineos y el internamiento en los campos franceses. Por su comportamiento desesperado, le sacaron de las alambradas y lo ingresaron en un manicomio donde se encontró con los fantasmas de la locura y de la muerte. Con ayuda de artistas e intelectuales, pudo salir de ahí y viajar a Cuba, con su mujer y su hija.

² Esta cita y las demás de ese texto se extraen de la edición crítica de *El caballo griego*, preparada por James Valender, cuya referencia completa se encuentra en la bibliografía, imprescindible para seguir el proceso de elaboración de la obra y las circunstancias en que se publicaron varios de sus fragmentos. En el estudio introductorio, Valender registra los datos de publicación del “Prólogo a mis recuerdos” (*América* (México), núm. 66 (agosto 1951), pp. 25-28). En una nota de pie de página se indica que el texto forma parte “Del libro próximo a publicarse *El caballo griego*.”/Cf. p. 26), texto que Altolaguirre incorporó después con el título de “Prólogo” en un manuscrito supuestamente posterior.

diáspora, cada uno llevaba a cuestas solamente su pasado, su memoria. Esta es la única morada y la morada única. Cambiante y resbaladiza porque siempre afectada por los eventos históricos que se sucedieron a la guerra de España y al éxodo, puesto que estos podían definir el futuro inmediato de los refugiados, sus posibilidades de volver a casa o la condena a seguir en el destierro; podían definir el locus desde el cual podían pensar en proyectos o mirar y revisar el pasado.

¿Cómo capturar esa materia movediza en formas discursivas estables?

Un ejemplo cabal de la dificultad de enfrentar ese reto es el proceso de composición de *El caballo griego* de Manuel Altolaguirre: una escritura atormentada, siempre interrumpida y retomada; múltiples fragmentos abrigados de forma distinta en diferentes proyectos, algunos publicados en diferentes revistas de diversos años y cuyo conjunto el autor nunca consideró como obra concluida, tal vez porque le asaltaba la conciencia de que preguntarse por sí mismo era un constante “andar por su propia vida”:

Pero recordar con aquella fidelidad es imposible. Se precisaría por mi parte un casi total desfallecimiento. Algo he de hacer, sin embargo, aprendiendo a morir a fuerza de recordar, aprendiendo a salvarme para poner a flote una vida ensombrecida por el tiempo (1986: 33).

Ningún campo tan grande como el de nuestra memoria. Recorrerlo es buscarse a sí mismo. Pero esa sombra que intenta conocerse a fuerza de andar por su propia vida no soy todo yo. Ese que recibe extrañas impresiones poco a poco y que se muestra insensible en la mayoría de ellas, ese no soy tampoco yo, aunque lo soporte en mi suelo. Sólo me reconozco en los demás (1986: 35).

Aprender a vivir es aprender a elaborar la relación cambiante de sí mismo con el pasado, de sí con el otro. El yo y el otro. ¿Y de qué otredad se trata? Otredad es una palabra que sirve para abrigar a tantos distintos otros: el otro que fue y sigue siendo compañero de viaje, el cómplice; el otro que se sitúa en otro espacio, pero que vivió o vive en la misma época y que puede ser solidario, indiferente o adversario en relación al yo, ese otro distante pero no ajeno y, por fin, el otro que vino o vendrá después, el prójimo. Escribir sobre sí, evocar el pasado propio, es situarse en esos múltiples campos de diálogos, campos constituidos por la mirada hacia lo lejano, concepto que José Bergamín vinculó al de intimidad, transformando a ambos en clave de la labor de memoria, y de su análisis, e indicando que también se plantea el problema ya en los primeros años del exilio. En el

ensayo “Intimidad y lejanía (recordando a Tolstoi)”,³ publicado en 1943, en el primer número de su revista unipersonal *El Pasajero*, Bergamín, con la fluencia del movimiento de la glosa tan característica de su escritura, entiende que el recuerdo es el puente necesario para establecer la relación entre ambos conceptos:

Lo lejano es lo íntimo por la memoria o el recuerdo de la vida pasada; y este recuerdo, esta memoria, es el alma misma del hombre. La lejanía es, o nos parece, la intimidad del alma. Distancia en el tiempo, lejanía temporal que, por serlo, esclarece para nosotros su sentido, y se nos ofrece como intimidad del alma por ese distante y lejano recuerdo de lo pasado: por la memoria (2005: 115-6).

Bergamín sigue reflexionando sobre el mismo tema en el ensayo “Añoranza y esperanza (El poeta ruso Simonov)”, publicado también en el primer número de *El Pasajero* y dedicado a comentar escritos⁴ de ese autor. Retoma el recurso de la glosa e introduce un nuevo matiz en la labor de memoria, matiz entonces vigente para unir a los exiliados españoles del '39: solo se añora lo pasado y, porque lo recordamos, tenemos esperanza:

La fidelidad al recuerdo, que siembra en la tierra nuestra muerte como semilla de la esperanza, es lo que nos hace creer cuando esperamos, esperar porque de tal modo creemos. La fidelidad al recuerdo por la esperanza, a la esperanza por el recuerdo, como quiere el poeta, entrelaza en nosotros esa figuración penelópica de la vida, que es un tejer y destejer el sueño de la historia por el hilo del alma humana. Del alma del hombre, que para ser, o por ser, memoria, recuerdo, es también esperanza (2005: 129).

³En ese ensayo Bergamín, a propósito de reseñar un libro de memorias del pintor ruso Repín, pone de relieve la dimensión espacial y temporal de “lo lejano” y, observando que el pintor evoca el trato personal que tuvo con Tolstoi, adopta su perspectiva para comentar *Guerra y paz* y relacionar esa obra con la guerra de España. Así el ensayo es una lectura de las formas de escritura de la memoria y, a la vez, una escritura que revela cómo nuestras lecturas construyen la memoria. Considérese que también se puede leer ese ensayo de Bergamín como una forma oblicua de reflexionar sobre la condición del exiliado, perspectiva que orientó varios textos de sus compañeros de destierro (Véase en la bibliografía las referencias de mi texto sobre ese tema).

⁴ Según Nigel Dennis, que preparó la edición de *El Pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)* usada aquí, la obra de teatro de Simonov comentada por Bergamín es *Los hombres rusos* (Cf. Bergamín, 2005: 127). Bergamín, al escribir el resumen del enredo, pone de relieve la actitud valiente de los personajes que resisten al cerco de la ciudad, sugiriendo una analogía con el Madrid sitiado durante la Guerra Civil Española. Y cuando comenta el poema “Espérame” del mismo autor, cuya traducción al castellano a partir del francés aparece citada en el ensayo, induce a que se haga el paralelo entre los rusos y los exiliados del '39: la añoranza como fidelidad al recuerdo anima la esperanza, la esperanza de volver pronto a España.

Ya los que escriben memorias o reflexionan sobre ellas después de la consolidación de la guerra fría en el escenario internacional, tienen que situarse en un campo de diálogo en el cual inscribe su voz ese otro que no es un desterrado y que, con frecuencia, no está de acuerdo con su análisis del pasado; los exiliados escriben en un territorio discursivo donde se traban batallas por la interpretación del pasado, como advierte María Teresa León al presentar sus memorias al lector:

Yo sé que se han escrito muchos libros sobre los años irreconciliables de España. La guerra dejó su historia cruda y descarnada. Las batallas se cuentan ya fríamente e igual sucede con las diferencias políticas. Se han evitado las palabras tristes en los libros para dejar las heroicas. No sé si esta sequedad la encontrareis justa. Yo me siento aún colmada de angustia. Habréis de perdonarme, en los capítulos que hablo de la guerra y del destierro de los españoles, la reiteración de palabras tristes. Sí, tal vez sean síntoma de mi incapacidad como historiadora. Pero no puedo disfrazarme. Ahí dejó únicamente mi participación en los hechos, lo que vi, lo que sentí, lo que oí, todo pasado por una confusión de recuerdos (1999: 15).

María Teresa no puede reconocerse en la sequedad de los textos de los historiadores, tal vez porque son indiferentes al dolor de los desterrados o, incluso, adversos a la causa republicana. A la frase de los “capaces” de escribir la Historia, supuestamente objetiva o institucionalmente autorizada como verdadera, ella se contrapone con ironía: deja testimonio de lo que vio y, desde su aparente pequeñez, escribe con sintaxis asociativa, grabada en sus heridas, el tránsito por el tiempo que le tocó vivir; deja su libro de memorias con la advertencia de que el pasado no es solamente una secuencia de acontecimientos, sino que es también múltiples escenas cuya reconstrucción se hace desde un lugar social y desde diferentes perspectivas.

Para leer las memorias de los refugiados de la guerra de España se nos impone, por una parte, considerar la conciencia que tienen ellos mismos de los límites del discurso de rescate del pasado propio o personal –fidelidad imposible, para Altolaguirre o relato sin pretensiones de verdad, para María Teresa–⁵ y, por otra parte, tener en cuenta la necesidad de utilizar los conceptos críticos y analíticos en el plural, pues se trata de buscar describir y comprender discursos que intentan enlazar incursiones en el pasado individual y social, en

⁵ “Puede que esté inventando o que pinte sin saberlo y con ansia un muro, como hacen los niños de las calles de Roma...Lo cierto es que todo lo que estoy escribiendo no tiene ni deseo de perfección ni de verdad.” (Leon, 1999: 15).

las relaciones entre el yo y los otros y en las formas de escrituras del yo. Son escritos que nacen de experiencias de tránsito y que buscan transmitirlos; escrituras que transitan por diferentes formas y géneros literarios.

En algunos textos imprescindibles⁶ dedicados a investigar el fenómeno de la memoria se nota cierto consenso: memoria es el pasado y es representación presente de lo ausente, concepción de la cual resulta la necesidad de distinguir la memoria de la imaginación, ya que la representación supone imágenes de lo ausente. Se establece la diferencia entre recuerdo y reminiscencia. Esta nos asalta, es una afección; la recibimos en una actitud de pasividad. Ya el recuerdo exige del yo la acción de busca; recordar es labor de memoria. De ahí derivan algunos aspectos de las prácticas discursivas de la rememoración: la vinculación con la intencionalidad del yo, el carácter selectivo que se presupone en la búsqueda que este emprende, la narración como forma más adecuada para expresar la labor de construcción de la memoria, ya que su esencia es la temporalidad, y la tensión en su campo de lectura, en el cual siempre están involucradas expectativas o balizas de fidelidad a los hechos o de verdad de los recuerdos. Para enfrentarse a la interpretación de las escrituras de la memoria, además de considerar esos aspectos consensuales, cabe al lector estar atento a dos procedimientos críticos: caracterizar el locus de la escritura y las inflexiones del discurso que puedan indicar cómo el yo interpreta su pasado, si con él se reconcilia o se confronta, para justificar que tiene él un legado a transmitir.

Desde esa perspectiva voy a considerar las memorias de Ayala, Alberti, Max Aub y brevemente la de María Teresa León, obras que siguen despertando el interés del lector y que presentan diferencias significativas en lo que a las formas de construcción se refiere. Entre ellas la que más se aproxima al padrón del canon –un relato continuo ordenado de modo a respetar la secuencia lineal de las vivencias recordadas– es la de Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*. El título, formado por una contradicción, merece atención por su carácter inusual, pues anuncia al lector la conciencia que tiene su autor del objetivo de su trabajo. Y, efectivamente, hay en la obra una aparente coherencia extremada entre título, prácticas discursivas, intencionalidad del autor y la interpretación de lo vivido que él quiere indicar a su lector, como se deduce del entendimiento que tiene Ayala de la rememoración. En la introducción a la obra, después de traer a colación el libro de Moreno Villa (*La vida en claro*) y registrar su duda “¿puede estar en claro la vida de nadie?” (2006: 16), declara:

Por lo pronto, la memoria configura siempre ese pasado en modo selectivo, descartando (es decir, olvidando) muchas cosas que pueden ser significativas y

⁶ Mi perspectiva se fundamenta en la lectura de los teóricos indicados en la bibliografía.

que, por serlo –justamente por lo que son, aunque tal vez de una manera dolorosa–, quedan arrumbadas en sus últimos desvanes, mientras que con tenacidad se aferra a otras, significativas también, por supuesto, a las que, en cambio, confiere un valor positivo, y las ilumina, y las destaca con énfasis. Esto, sin embargo, quizá no sea tan malo, ni deba lamentarse como mera falsificación (2006: 16).

Ayala publicó la obra en momentos diferentes, añadiendo partes a cada entrega: en 1982, la primera parte, “Del paraíso al destierro”; en 1983, la segunda parte, “El exilio”; en 1992, la tercera parte, “El retorno”, y en 2006, “De vuelta en casa”, la última parte, en la cual recoge textos escritos entre 1980 y 2005. Puede que el autor haya empezado a redactar la primera parte bastante antes, pero es cierto que la da a público (“El cuadro se pinta para ser ofrecido en espectáculo, y el propio pintor forma parte del público a quien esa versión de sí mismo se ofrece”(2006: 17)) cuando estaba ya definitivamente instalado en España y el país había pasado por grandes transformaciones: la muerte de Franco, la amnistía, la nueva constitución, en fin, digámoslo, se vivía en un “estado de derecho”. Seguramente es ese locus político, en el cual Ayala ya es un escritor reconocido, el que le anima a comenzar el relato rescatando su infancia en el marco de su viaje a Granada en 1960, cuando estuvo en España por primera vez, después de la guerra. Y si hay alguna característica permanente en el locus de la escritura de las sucesivas entregas de sus memorias es justo la confianza en la estabilidad política de su país: realización regular de elecciones, desarrollo económico que permitió la disminución de injusticias sociales, alternancia en el poder de las fuerzas políticas, o sea, varios años de vigencia de un orden político en todo armónico con expectativas propias de un hombre liberal. Y ese es el rasgo fundamental de su personalidad, construido en las memorias: un humanista, liberal, comprometido con la libertad y la legalidad, valores que, como subraya el narrador, motivaron su retorno a España cuando estalló la guerra, justifican su postura independiente en relación a partidos, su aprecio a las diferencias de opinión y su intolerancia hacia la injusticia. Parece ser que la intención primera de las memorias de Ayala fue crear el perfil de un ciudadano que supo convivir con los disensos y, por eso, superar el sufrimiento provocado por los conflictos históricos de esa era de los extremos. O sea, su legado es una historia de reconciliación con su pasado, quiere ser la prueba de que esa perspectiva es una trayectoria posible.

Creo que son dos las estrategias más constantes usadas por el narrador para lograr tal interpretación de su vida frente al lector. La primera, como lo anuncia en la introducción, es no traer al relato sus dolores y sus frustraciones. Raquel Macciuci (2010) puntualizó en su ensayo la diferencia que hay entre la imagen positiva del exilio argentino que Ayala

construye en *Recuerdos y olvidos* –como facilidades para inserirse en la rica vida intelectual o para encontrar trabajo– y las dificultades con las cuales tuvo que enfrentarse, como cobrar poco por sus traducciones o por las ediciones de sus libros, o la imposibilidad de incorporarse a las prestigiosas universidades del país, como lo habían hecho otros exiliados españoles del '39. La segunda estrategia es similar. Si en su labor de memoria Ayala no quiso o no se permitió narrar situaciones que le impusieron sufrimiento, también se abstuvo de exponer su punto de vista sobre los grandes embates políticos que habían enmarcado sus días y las opciones que tuvo que hacer. ¿Ayala no habrá nunca sido afectado por el pathos de la política? ¿En la España de la transición y de la democracia liberal prefería no manifestar simpatías o censuras a las fuerzas políticas entonces actuantes? Parece que la labor de secuestrar su parecer sobre esos temas le dio a la obra otras características: normalizar, para no decir banalizar, la secuencia de los acontecimientos que le tocó vivir narrándolos como una serie de encuentros con individuos; son anécdotas sin trascendencia y, por eso, sin densidad. Tal vez por eso sean tan frecuentes críticas ácidas, malhumoradas, a veces descalificadoras, y siempre expresas con adjetivos a hábitos o comportamientos de las personas con las cuales convivió. Tal vez también por abstenerse de expresar su perspectiva relata muchas más anécdotas de los años más conflictivos que las que se refieren a los años de más estabilidad de su condición personal. Véase que Ayala se extiende bastante y de modo equilibrado en la narración del período de su infancia hasta el final de la guerra; luego narra extensamente pero con un gran desequilibrio la etapa del exilio, pues se atiende bastante más a la etapa vivida en Argentina y Brasil, menos a su estada en Puerto Rico y menos todavía a los años que vivió en EUA. A su vez, en la tercera parte de la obra, la dedicada a su retorno, la narrativa es más económica. ¿Y qué años fueron aquellos? El destape, la transición, los socialistas en el poder y la movida madrileña, con Tierno Galván. Tal vez al propio autor el texto le haya parecido algo insípido, pues cuando le da forma a la cuarta parte, en la cual se encuentran textos de 1980 a 2005, probablemente ya convencido de la estabilidad institucional de su país, reúne un número mayor de textos en los cuales se ocupa de temas políticos de España o de sus protagonistas.

Sabemos que su vivencia de la catástrofe de la guerra de España y del éxodo constituye tanto la materia de gran parte de su obra de ficción, como también es tema de algunos de sus ensayos o perspectiva de análisis de la literatura y de la realidad. Pero en sus memorias parece ser que el yo firmó consigo mismo un pacto de silencio, tan acorde con los pactos concertados en Moncloa, y nos trasmitió un legado de reconciliación con el pasado.

Ya *La arboleda perdida* de Alberti permite observar cómo la escritura de la memoria se hace bajo el signo de la tensión entre reconciliación y confrontación con el pasado, esa perspectiva desde la cual se narra lo vivido en contraposición al presente y que puede representar el pasado como asimilado o como herida todavía abierta.

Alberti escribió y publicó sus memorias durante un largo período de aproximadamente sesenta años. El autor escribe el primer libro entre 1939 y 1940 en París, excepto tal vez el primer capítulo, probablemente redactado en Madrid al final de la guerra; en él se ocupa del período de 1902 a 1917 y lo publica en 1942, en México. El segundo libro fue escrito entre 1954 y 1959, en Argentina; es dedicado al periodo de 1917 a 1931 y se publica 1959, en Buenos Aires. Entre 1984 y 1987, en Madrid, escribió el tercer libro, en el cual se ocupa del período de 1931 a 1977, y el cuarto, dedicado al período de 1977 a 1987 y los publica en 1987, en Madrid. El quinto y último libro también fue escrito en Madrid entre 1988 y 1996 y aunque lleve en el título el período que comprende esos mismos años, los textos aluden a acontecimientos de diferentes épocas de la vida del autor. Robert Marrats, en el prólogo y en las notas a su edición de *La arboleda...*, subraya que los cinco libros son muy diferentes en su composición y describe algunos rasgos de la escritura de cada uno de ellos. Pero creo que un parámetro ineludible para comentar esas diferencias es el locus de la escritura. Ese aspecto nos permite establecer claramente dos conjuntos: uno abarca los dos primeros libros, aquellos escritos en el exilio. Otro conjunto reúne los libros escritos en Madrid, después de que Alberti no solo había retornado a España sino también había sido elegido diputado por el partido comunista, en las primeras elecciones libres realizadas en el país después de la guerra civil.

En el primer conjunto, los dos libros escritos en el exilio, hay una fractura constante: la yuxtaposición de dos discursos. El narrador, en medio o al principio de un capítulo, utilizando letra cursiva, puntualiza el presente en que se sitúa, aludiendo a fechas, acontecimientos o lugares, elementos que ayudan a caracterizar el locus de la labor de memoria, el contexto de la escritura del pasado y a interpretarla. En esos fragmentos Alberti nos transmite una memoria de la escritura. La eficacia estética de esa yuxtaposición es transferirnos la lectura que el narrador va haciendo de su pasado, la contraposición de dos tiempos, dos lugares, dos horizontes de expectativas que no se encuentran, o no se desarrollan en dirección a una armonía, sino que todo lo contrario: se confrontan en la página como en la vida. ¿Y cuáles serían los elementos del contexto histórico que motivan la escritura de cada uno de esos libros? En el caso del primero es evidente: la derrota en la guerra y la marcha al exilio. *La arboleda...* es una confrontación entre, por una parte, la pérdida de la inocencia y, por otra, la pérdida de la utopía; una analogía destinada a comparar la angustia que experimentó cuando salió de su ciudad natal con la familia para ir

a vivir en Madrid con la que sintió derivada de la salida de su país; comparar la compensación que representó entonces, en 1917, la apertura de horizontes para el niño provinciano con la absoluta incertidumbre en relación al futuro del derrotado y desterrado. ¿Algo podría compensar ese dolor? De la memoria de la escritura como marco de la narrativa de los recuerdos resultan dos historias paralelas que aluden a la imposibilidad de establecer una relación de continuidad entre pasado y presente. Solo cabe confrontarlos. La desesperación sublimada en esa analogía la expresó Alberti en los versos de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, en los cuales inicia el proceso de simbolización de sus pérdidas en la pérdida del Museo del Prado. Largo poema en que se transmite la noticia de que el poeta perdió su repertorio, su lengua y el derecho a inscribirse como un yo, como una primera persona en el texto lírico.

El locus de la escritura del segundo libro es el momento en que una vez más se presenta esa imposibilidad de fluencia entre su vida pasada y el presente, pues la consolidación del escenario internacional de la guerra fría, le impuso la certeza de que ya no cabía la ilusión de volver pronto a España. Una vez más la desesperación frente a la condena al destierro, renovada en aquellos años, se expresó en otra forma literaria, en la forma dramática, con la inflexión de protesta y denuncia de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, grito que alude al fracaso de la ilusoria reconciliación con su pasado individual y social que expresara en el libro de poemas *A la pintura* (1948), escrito en el corto período de esperanza en que la victoria de los aliados resultara también la derrota del régimen franquista.

Instalado en Madrid, consagrado como poeta, reconocido como personalidad política influyente y, según sus palabras, estimulado por muchos amigos, Alberti retoma la narración de sus memorias ya con el compromiso de publicarlas en el espacio reservado a las crónicas en dos periódicos de prestigio: *Corriere de la Sera* y *El País*, símbolo entonces de la España democrática. Los textos –o capítulos– son más breves, el yo no ordena linealmente los acontecimientos recordados y se pasea libremente entre diferentes sucesos de diferentes épocas. Algunos de esos capítulos comienzan con un fragmento en cursiva en el cual el narrador comenta la escrita pero en ellos tampoco se atiene a un único momento del presente de la escritura; a veces enhebra recuerdos con comentarios sobre la forma de escribirlos. Esas características indican la fluencia que se establece entre las diferentes temporalidades. En el discurso no hay fisuras entre presente, pasado reciente y pasado lejano, entre la memoria de la escritura y la escritura de las memorias. La confluencia, la conciliación con el pasado se va tejiendo. El contraste que narra entre dos gestos suyos –el puño cerrado, de cuando se marchó al exilio, y la mano tendida a todos, de cuando regresó a España– no es solo referencia a un gesto tan acorde con la orientación política del PC en

la transición, es también una expresión del confort de sobrevivir a Franco y poder escribir desde ese lugar. En la sintaxis narrativa, Alberti se reconcilió con su historia, y solamente se permitió aludir al dolor de tantas pérdidas en el territorio íntimo y elíptico de sus poemas, como en los que reúne en *Versos sueltos de cada día*, esos versos desconcertados por la perplejidad provocada por su retorno a la España que se presume europea.

Parece que la dificultad de reconciliación con el pasado demanda una búsqueda del yo en el repertorio de las formas literarias disponibles, un tránsito por las prácticas discursivas, sean narrativas, líricas o dramáticas. Véase también el caso de María Teresa León: por una parte, plasmó su intensa militancia junto a la Alianza de los Intelectuales Antifascistas durante la guerra en la novela *Juego limpio*; por otra parte, relató de modo desordenado recuerdos de toda su vida, incluso los de aquellos mismos años de la guerra, en *Memorias de la melancolía*. Tal vez haya elegido la forma de la novela por parecerle que el pacto ficcional podría garantizar la verosimilitud de las agudas contradicciones que observó y vivió en el Madrid sitiado transfiriéndolas a la trayectoria del otro, el protagonista Camilo, como si no quisiera prestar su propia voz a los críticos de las prácticas de los “rojos”. Ya para transmitir su imposibilidad de conformarse con el pasado rompió la linealidad narrativa, rechazó el uso sistemático del pretérito y adhirió a la sintaxis de la asociación. Su discurso no es el del luto, pues no pudo enterrar su pasado, no puede librarse de él, no puede libertarse. Como indica el título, y teniendo en cuenta la perspectiva de Freud sobre el tema, su escritura de la melancolía y desde la melancolía sitúa al narrador en la tristeza reflexiva, aludiendo a la condena de no superar las pérdidas.

Algunos exiliados transmiten sus recuerdos afirmando de modo radical la imposibilidad de reconciliación con el pasado. Buscan que la escritura muestre las heridas que el paso del tiempo no puede cicatrizar y, al mostrarlas, el dolor gravado en el cuerpo y en la memoria se inscribe en la memoria colectiva, se inscribe como “Rincón de la sangre”:

Tan chico el almoraduj
y... ¡cómo huele!
Tan chico.

De noche, bajo el lucero,
Tan chico el almoraduj
Y, ¡cómo huele!

Y... cuando en la tarde llueve,
¡cómo huele!

Y cuando levanta el sol,
Tan chico el almoraduj
¡cómo huele!

Y, ahora, que del sueño vivo
¡cómo huele,
Tan chico, el almoraduj!
¡Cómo duele!...
Tan chico. (Prados, 1999: 795)

El verso minimalista de Emilio Prados da al recuerdo la duración eterna en esa constancia del olor que se mantiene día y noche, durante todos los días; la palabra singular y regional alude al tránsito cultural –árabe/castellano– y sitúa el objeto evocado en el mediterráneo perdido: Andalucía, tal vez Málaga. El presente dura y resiste y, con no encerrarse en el pasado, transmite el dolor de la memoria al otro, a todos aquellos que habitan en diferentes tiempos y lugares.

Cernuda también incursionó en el territorio de la lírica para dejar constancia de su desesperanza en relación a toda y cualquier posibilidad de reconciliación con su pasado. Para transmitir su labor de memoria utilizó el verso y su tan característico recurso de dirigirse a sí mismo con la fuerte interpelación al tú; recorrió la tradición literaria y, frente a la trayectoria de Ulises, a su largo y difícil viaje de regreso a casa, nos cuenta que el peregrino español de 1939 no encuentra ni tierra ni *topos* poético donde abrigarse. La fractura que a él, como a sus compañeros, le impuso el exilio significó también una fractura insuperable en la tradición literaria. La memoria del poeta revela que le confiscaron su patria, su repertorio cultural y su posibilidad de ficcionalizar un retorno y una morada en el territorio del canon literario:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,

Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echés de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo nunca visto. (Cernuda, 1993: 530)

El sentimiento de no poder volver, de no poder inserirse en la España de Franco, de no poder establecer una relación de continuidad entre su pasado, el pasado y el presente del país también obsesionó a Max Aub. Trató explícitamente el tema, negándose a figurarse como personaje, en el lenguaje dramático de *Las vueltas* y en el cuento “El remate”.⁷ Articuló en esos textos enredos tristes o trágicos de retornos al cotidiano de la España franquista tanto de los que salían de las cárceles como de los que volvían del exilio. Pero en 1969 se desconcertó cuando se encontró con España en la estadía de casi tres meses que le había concedido el régimen. Había solicitado el permiso para visitar el país con motivo –o pretexto– de hacer entrevistas y recolectar material para escribir la biografía de Buñuel que le había encargado la editorial Aguilar. Y aunque siempre había rehuido figurarse en primera persona, pese a que en su obra haya plasmado su vivencia de la barbarie de la guerra civil, de los campos de concentración franceses y del destierro, el choque de ese encuentro le despertó el proyecto de escribir sus memorias y la conciencia de la necesidad de que sus compañeros de suerte también se dedicaran a ello. En carta a Jorge Guillén, el 6 de marzo de 1970, escribió Aub: “Ya era hora de que escribiéramos nuestras memorias, que supongo estás dictando. Yo lo hago a través de Buñuel y mucho más directamente en un libro acerca de España, que espero acabar en dos o tres meses” (2010:172).

El libro acerca de España es *La gallina ciega. Diario español*, publicado en 1971.⁸ Aub se instala en la primera persona del discurso, construye una adherencia firme entre el narrador y el autor y elige la forma del diario que, como observa Nora Catelli al referirse al de Kafka, “carece de estructura, no compone un relato, no selecciona lo significativo del

⁷ Aub ficcionalizó diferentes situaciones de retornos de los derrotados, prisioneros de las cárceles de Franco o exiliados, a la vida cotidiana española bajo el régimen franquista. Las fechas de composición de esos textos demuestran su temprana y constante atención al tema. El conjunto *Las vueltas* abarca: *La vuelta: 1947*, *La vuelta: 1960*, y *La vuelta: 1964*. El cuento “El remate” fue publicado en 1961 en número únicamente a eso dedicado de la revista *Sala de Espera*, revista unipersonal que Aub creó y mantuvo en circulación entre 1948 y 1951.

⁸ En los números 4 y 5 de *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub*, el lector encontrará un imprescindible dossier sobre esa obra de Aub.

pasado ni lo relevante del presente. Su única exigencia formal es la secuencia cronológica de la escritura: el hilo de los días” (2007: 109). Creo que esas pocas exigencias formales, en este caso, contribuyen para figurar un escritor de estatura común que disfruta de gran libertad, sea para circular por formas discursivas muy distintas, como la sintaxis del ensayo, la frase coloquial, el ritmo de la narración o de los versos, sea para pasearse entre lo íntimo, lo privado y lo público enteramente a su aire. Seguramente el lector familiarizado con discursos más corrientes de un texto de memorias, como lo son los de Ayala, Alberti o María Teresa, no tomará el texto de Aub como tal, pues como si no bastara la elección de una forma poco común para escribir memorias, el autor la tituló de modo bastante ambiguo. Se crea un campo de lectura extraño, no del todo confortable. Y es justo ese extrañamiento que vertebra la escritura y la lectura de *La gallina ciega*. El extrañamiento es su temática y su forma, tan claramente anunciada en una pregunta que el desconcertado autor registra en el primer día de su diario frente a lo que ve: “¿esto es España?” (1971: 118).

Desde el 23 de agosto hasta el 4 de noviembre de 1969, día tras día, el narrador registra sus desplazamientos, los diálogos que mantiene en sus encuentros con diferentes personas –algunas identificadas por sus nombres, otras, no– y las impresiones o evaluaciones que derivan de esas conversaciones o de la observación del ambiente en el cual se mueve. A cada día se nos presenta una anotación en la cual se lleva a escena una confrontación entre, por una parte, una conversación que ocurre en el presente, siempre tensionado por imágenes del pasado que el personaje-narrador trae a colación en sus intervenciones, y, por otra parte, el comentario del narrador que casi siempre remarca el extrañamiento manifiesto en esas mismas conversaciones. Hay una doble confrontación. Una se trata en la escritura de la memoria dedicada a recordar los episodios de cada día; la que ocupa la escena y se expresa en forma de diálogo y que ocurre a causa de la disyunción entre las expectativas que tenían el recién llegado y los que lo reciben en relación al encuentro o reencuentro. Otra es la memoria de la escritura, la que se explicita en el análisis hecho por el narrador de la misma escena, enmarcándola en la disyunción de la interpretación del éxodo y del franquismo que tienen los que viven en la península y él, que todo lo mira desde afuera, desde la perspectiva forjada en el exilio. Para el visitante a cada día, aunque cambien las personas y los espacios en su entorno, surge una prueba más de que Franco, después de derrotar en la guerra a las fuerzas que defendían una sociedad española solidaria, pudo también borrarlos de la historia, liquidar sus nombres, rostros y rastros.

La eficacia de la forma de diario que registra a cada día una conversación que vuelve a poner en escena la confrontación entre pasado y presente consiste en aludir a un cotidiano petrificado, inamovible, un cotidiano que deriva de la consolidación del olvido del

pasado, del olvido histórico. Por eso *La gallina ciega* no es sólo un escrito de la memoria que revela la imposibilidad de reconciliación de Aub con su pasado. Su labor de recuperar la memoria propia constituye la memoria de la construcción del olvido histórico, el promovido en su país y en tantas otras partes del mundo, en los años 60 y en los días que corren. Testimonio y memoria. Luz y lucidez. Lúcido testamento literario escrito desde el exilio, que certifica anticipadamente el postulado de Agamben (1996) de que el exilio es el locus privilegiado para reflexionar sobre la política. Con su diario español Aub inscribió el olvido histórico en el campo de la historia de los procesos sociales, en las diferentes ramas de la historiografía y lo grabó, reinterpretando a Goya, en la imagen de la ceguera como proceso político culturalmente forjado. Las memorias de Aub nos revelan que la contracara de la civilización es la ceguera histórica. Ese es su legado, el legado de Aub que debemos transmitir al prójimo, a los que vendrán.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1996). "Política del exilio". En *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, no. 26-27: 41-60.
- Alberca, Manuel (1997). "Autobiografías del 27, memorias de exilio". En Cuevas García, Cristóbal (dir.), Baena, Enrique (coord.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 289-365.
- Alberti, Rafael (2009). *La arboleda perdida. Prosa II. Memorias. Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Robert Marrast. Barcelona: Seix-Barral.
- Altolaguirre, Manuel (1986). *El caballo griego. Obras completas I*. Ed. crítica de James Valender. Madrid: Istmo.
- (2003). *Tres revistas del exilio. Atentamente, La Verónica, Antología de España en el recuerdo*. Edición facsimilar con estudio introductorio de James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Aub Max (1995). *La gallina ciega. Diario español*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba editorial.
- Ayala, Francisco (2006). *Recuerdos y olvidos*, 2ª ed. Madrid: Alianza editorial.
- Aznar Soler, Manuel (1995). "Max Aub en el laberinto español de 1969." En: Aub, Max, *La gallina ciega. Diario español*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba editorial, 7-95.
- Bergamín, José (2005). *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*. Edición, prólogo y notas de Nigel Dennis. Sada: Ediciós do castro.
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Wmf Martins Fontes.
- Catelli, Nora (2007). "Pruebas de haber vivido: los *Diarios* y la *Carta al padre* de Franz Kafka como límites de la autobiografía". En *La era de la intimidad: seguido del espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Cepedello Moreno, María Paz (2004). "Dos autobiografías y uma experiência: Ma. Teresa león y Rafael Alberti". En Fernández, Celia y María Angeles Hermossilla (eds.) *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, 361-372.

- Cernuda, Luis (1993). "Peregrino". *La realidad y el deseo. Poesía completa* VI. Edición, introducción y notas de Derek Harris. Madrid: Ciruela.
- De Marco, Valeria (2010). "Mirada oblicua y reflexión sobre el exilio en obras de los refugiados republicanos de 1939". En Cabañas Bravo, Miguel, Dolores Fernández Martínez, Noemí De Haro García y Idoia Murga Castro (coord.) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid: Csic, 201-201.
- Freud, Sigmund (1992). "Luto e melancolía". Trad. de Marilene Carone. En *Novos estudos cebrap*, 32: 130-141
- Gerhardt, Federico (2006). "Max Aub revisitado: lugares en (torno a) *La gallina ciega*." *Olivar*, 7/8: 275-290.
- González de Orduña, Helena López (2004). En Chaput, Marie-Claude et Bernard Sicot (éds.), *Max Aub: Enracinements et déracinements*. Nanterre: Publidix, 141-154.
- Grillo, Rosa María (2006). "La memoria fragmentada (María Teresa León, Dolores Ibarruri, Rosa Chacel, Teresa Pàmies, Federica Montseny, María de la O Lejárraga)". En Aznar Soler, Manuel (ed.), *Escritores, editoriales, y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 441-448.
- Gusdorf, Georges (1991). *Les écritures du moi: ligne de vie 1*. Paris: Odile Jacob.
- Halbwachs, Maurice (1997). *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Le Goff, Jacques (1994). *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão (et Alli), 3ª. ed. Campina: Editora da Unicamp.
- León, María Teresa (1999). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2000). *Juego limpio*. Madrid: Visor.
- Macciuci, Raquel (2010). "Entrelíneas: memorias y exilio argentino de Francisco Ayala. Lo que pudo haber sido y no fue". En Cabañas Bravo, Miguel, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García y Idoia Murga Castro (coord.) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Csic, 261-270
- Marrast, Robert (2009). "De *La arboleda perdida* a *Las arboledas perdidas*: historial y metamorfosis de un libro de memorias". En Alberti, Rafael. *Prosa II. Memorias. Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Robert Marrast. Barcelona: Seix-Barral, VII-XVIII.
- Max Aub- Jorge Guillén. Epistolario 1929-1971* (2010). Edición, estudio introductorio y notas de María Paz Sanz Álvarez. Valencia-Segorbe: Biblioteca Valenciana/ Fundación Max Aub.
- Moreno Villa, José. (1984). "Autobiografías y memorias de españoles en el siglo xx". En *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, 2ª. Ed., México: Fondo de cultura económica.
- Pelliser Rossel, Nel.lo (2004) "Autobiografía y periodismo: *La gallina ciega* de Max Aub". En Fernández, Celia y María Angeles Hermossilla (eds.), *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, 541-551.
- Prados, Emilio (1999). *Jardín perdido. Poesías completas. Vol. I*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carrera. Madrid: Visor.
- Ricoeur, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et alli). Campinas: Editora da Unicamp.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.

Datos de la autora

Actualmente es catedrática de literatura española de la Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/ Brasil; es doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada e Investigadora del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

Entre sus publicaciones que cabe mencionar dos libros en el área de la literatura brasileña (*O império da cortêsã. Lucíola um perfil de Alencar*. São Paulo, Martins Fontes. 1986; *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, EDUNICAMP, 1993) y en el área de literatura española publicó ensayos sobre la literatura de pos-guerra y del exilio republicano en diferentes periódicos y preparó la edición, el estudio introductorio y notas de *Campo francés*, de Max Aub, para la colección Clásicos Castalia.

CONFERENCIA

LA ANTÍGONA DE MARÍA ZAMBRANO, MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Lila Perrén
Universidad Católica de Córdoba

*La identificación máxima apenas concebida es la de la vida y la
muerte, que solo en el ir muriendo se alcanza, allí donde la muerte
no es acabamiento sino comienzo.*

María Zambrano

Justificación

La *Antígona* de Sófocles es, casi sin disidencias, considerada no solo la mejor obra del trágico griego, sino la más perfecta de la dramaturgia universal. Su descendencia literaria ha sido muy prolífica. El mito de esa mujer crucificada entre las leyes de la ciudad y las leyes inquebrantables de los dioses (ágrafas), entre la familia y el Estado, ha dado lugar a numerosas versiones. Y, como ante todas las obras que no sólo han vencido al tiempo, sino que han renacido una y otra vez, nos preguntamos por las razones de su perduración y fecundidad. Staiger se ha preguntado también: “¿Por qué un puñado de mitos griegos, el de Antígona entre ellos, reaparece en el arte y el pensamiento del siglo XX en un grado casi obsesivo?”. Y responde: “Porque los mitos griegos contienen en código ciertos primarios enfrentamientos biológicos y sociales registrados en la historia del hombre, perduran como un legado vivo en el recuerdo y el reconocimiento colectivos. Acudimos a esos mitos como a nuestras raíces.” (1991: 226). Por eso hemos elegido para comparar la *Antígona* de Sófocles con la de María Zambrano. Porque el conflicto que plantea el trágico griego entre lo público y lo privado, la guerra fratricida, el poder de los tiranos, no pertenece en exclusividad a ningún pueblo ni a ningún tiempo. Es, lamentablemente, universal y socava la vida de todos los hombres en todas las épocas. Y hemos querido confrontarla con la *Antígona* de María Zambrano porque la pensadora española toma a la heroína donde Sófocles la deja, enterrada viva y suicidándose en su tumba, para ampliar el texto y corregirlo.

La “razón poética”

La tumba de Antígona de María Zambrano, esa “excelente discípula heterodoxa de Ortega”, fue publicada en el año 1967 (México, Ed. Siglo XX).¹ La *Antígona* de Sófocles responde estrictamente al concepto aristotélico de tragedia: “es una imitación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y temor” (*Poética* 1452.a). Zambrano, como veremos al concluir, reformula el concepto de tragedia y le añade un plus. El trágico griego se ajusta canónicamente a la estructura de la tragedia, mientras la de María Zambrano es un género ambiguo: poema en prosa, más que una obra teatral, con un extenso prólogo donde la autora anticipa las líneas de lectura (Revilla, 1998: 165-166). Su diálogo con el texto de Sófocles se inscribe en su filosofía de la “razón poética” (frente a la pura “razón vital”), donde ya no rige la distinción entre mito y logos: es más bien un logos mítico o un mito lógico. Dice a propósito Roberto Sánchez Benítez:

El poeta, desterrado en los orígenes de la filosofía, del poder, la justicia, el estado y la educación, es el hombre de la crisis de la razón, el enamorado del mundo que vuelve a descubrirlo, de la divina unidad que vuelve a proclamar. Zambrano espera un nuevo tipo de saber que conjugue la poesía, la filosofía y la historia que vuelva a inmiscuirse en la vida y represente el apaciguamiento y afán, satisfacción, confianza y comunicación efectiva en una verdad que nos haga de nuevo comunes, participantes, iguales y hermanos. Por ello, saber de reconciliación. (cit. en Zambrano, 1993: 25)

La autora, por su parte, en el Prólogo, considera a la razón filosófica y a la razón poética como dos maderos que se cruzan y donde sufren su suplicio las víctimas propiciadoras de la historia humana. El eje vertical de la cruz señala la tensión de la tierra hacia el cielo y el horizontal la dirección paralela al suelo terrestre. Para Zambrano el filósofo desterró, confinó a la poesía al no poder contenerla. La poesía nació para ser sal de la tierra pero muchos no la recibieron. Entre ellos la verdad quieta y hermética. “En el principio era el logos. Sí, pero el logos se hizo carne y habitó entre nosotros lleno de gracia y de verdad” (Zambrano, 1881).² Es la “razón poética” de Antígona la encargada de reconstruir su biografía, en un encuentro, por momentos delirante, consigo misma. Zambrano hace que un ser sacrificado recapitule la historia de un linaje y de una ciudad y con ello la universaliza. Todas sus vidas están presentes ante sus ojos. La heroína monologa, dialoga con sombras, con sueños, con presencias de seres ya muertos que reunifican su historia y la de su familia.

¹ La obra fue representada por el Aula de Investigación Teatral de la Facultad de Filosofía (UCM).

² Cit. por Andrés Sorel en: *María Zambrano. La hora de la penumbra*. Madrid: República de las Letras 84-85 2º semestre 2004, p. 12.

Sólo Creón, el poder, vive aún imponiendo su privilegiada situación a los seres del trasmundo que acuden a la cita con Antígona. Porque en todos los tiempos es el poder el que continúa viviendo, aunque, como dice Creón en Sófocles, ante el servidor que le anuncia la muerte de su esposa “has dado muerte a un hombre que ya está muerto” (p.1285). Zambrano, por su parte, en el breve ensayo titulado *Adsum* escribe:

Se puede morir estando vivo. Se muere de muchas maneras, en cierto padecer, sin nombre, en la muerte del prójimo, y más todavía en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total ausencia de comunicación cuando a nadie le podemos contar nuestra historia.

Y Antígona, en el texto de Zambrano, increpa al tirano con palabras decisivas sobre el poder que no son difíciles de universalizar: “Siempre estuvimos todos nosotros debajo de ti. Pues eres de esos que para estar arriba necesitan echar a los demás a lo más bajo, bajo la tierra si no se dejan. Confórmate con eso, Creón. ¿Qué otra cosa quieres?” (p. 255). Creón, como en el hipotexto de Sófocles, carece de la necesaria *areté* que convalidaría su poder sobre los súbditos. Por eso en la tragedia griega, el Coro, al final, lo acusa de soberbia, imprudencia e impiedad. Es insuficiente el amor al estado si no se cuenta con el amor al hombre. Amor será la última palabra de Antígona en el texto de Zambrano. Creón viene aparentemente a rescatar a la heroína pero no lo hace por piedad o arrepentimiento sino porque en realidad necesita congraciarse con el pueblo y aparecer ante sus súbditos como magnánimo. Antígona lo advierte cuando dice:

Y él, claro, él venía a que colaborase con él y que sea su cómplice por huir de la condena y le ayude a saltarse la ley sin cambiarla, claro (...) Pues que si el poder hubiera bajado aquí de otro modo, como únicamente debía haberse atrevido a venir, con la Ley Nueva, y aquí mismo hubiese reducido a cenizas la vieja ley, entonces, sí, yo habría salido con él, a su lado, llevando la Ley Nueva en alto sobre mi cabeza. (257-258).

Y, además, siempre hay hombres que estarán del lado de cualquier poderoso como confiesa cínicamente Eteocles en la obra de la autora española: “Yo estaré siempre con Creón, éste o el que sea” (p. 254).

Sófocles corregido

Zambrano, audazmente, desde el comienzo, se permite desmentir a Sófocles: “Antígona, en verdad no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. Mas ¿podía Antígona darse la muerte ella que no había dispuesto nunca de su vida?” (p. 201).

Sorprende a la heroína después de haber cruzado el último umbral, que significará una experiencia enriquecedora para ella y para los hombres, ese umbral que deben cruzar todos los héroes en su aventura, según lo expresa Villegas; en este caso, umbral entre el vivir y el morir (Villegas, 1973: 102). Antígona realizará un viaje interior que la llevará a apropiarse de sí misma en una doble liberación: de la tumba en sentido literal (lugar de descanso de los muertos), y de la tumba del cuerpo, imagen de los órficos que también asume Platón. Está sola en su tumba, simbólico útero pero en orfandad; la “tumba es una cuna, mi nido, mi casa” dice (p. 226), y es también el símbolo de la familia y de la ciudad: “Había sido, desde que nació, devorada por el abismo de la familia, por los ínferos de la ciudad” (p. 220). Desde esa soledad convoca a los fantasmas de su pasado, en una búsqueda delirante de sí misma y para *ser* sí misma. Viaje de sombra en sombra hacia la Luz. Esto, en el pensamiento de Zambrano, no podía hacerse sino “con” los otros ya que vivir es convivir, trascendiéndose a sí misma. Ser *con* los otros es compartir lo otro, lo que nos ha sido dado, no como posesión, sino en administración. Ese ser con los otros implica el diálogo, gracias al cual cada uno puede verse a sí mismo desde fuera de sí, desde otra perspectiva. Y con los otros dialoga: en presencia o con su sombra (la madre) o su sueño (Ismene, la hermana que no quiso participar en el acto de dar sepultura a su hermano Polinices). Ellos le permiten recapitular la historia de un linaje. Además, cada presencia ayuda a iluminar un rostro de la heroína y a dejar indicios de la finalidad de su “estar” en la tumba para alcanzar conciencia del sentido de su vivir. Es todo un ejercicio de memoria ya que la memoria permite reunir lo disperso y fragmentario del vivir y, como dice la autora, “conocer es acordarse” y la memoria testimonia a la vez lo permanente de la vida y su irreparable pérdida.

De los personajes que intervienen en la tragedia sofoclea, incluye, además de la protagonista, a Ismene (en sueños), Creón y Hemón cuya figura parece opacada por la presencia de los hermanos pero que dice palabras definitivas por distintas:

Pero no sé si sabes que yo soy, entre todos tus muertos, el único que ha muerto por ti, por tu amor. Los demás, éstos también, han ido a la muerte por otra cosa, por sus sueños o por sus principios, sin ver a la muchacha Antígona a la que han

devorado (.....) y ahora que naces, ven conmigo que estoy junto a ti desde el nacimiento; ven a nacer juntamente conmigo que me estoy todavía muriendo. Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos. (p. 253)

También se presentan los hermanos, Eteocles y Polinices, que en Sófocles existen solo en imagen, (mediatizados por la subjetividad de los otros, convocados mediante anáforas extrareferenciales), Edipo y la sombra de Yocasta (aludidos en el hipotexto); y, finalmente personajes que no figuran en el original griego: la harpía, la nodriza (incluida en la *Antígona* de Anouihl y que en Zambrano aporta todo el mundo de la infancia), y dos desconocidos cuya intervención clausura el texto y, a la vez, lo abre a la esperanza. Básicamente incluye los personajes y los acontecimientos de la tragedia sofoclea, pero al corregir el desenlace, los resignifica y les concede un nuevo sentido.

Zambrano acota el tiempo y el espacio, respetando las unidades clásicas. Creon, al presentarse le dirá que “el sol no se ha puesto todavía, está ahí, como ayer, cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día” (p. 256), si bien la heroína está ya en un tiempo sin tiempo. Por eso desde el título se privilegia el espacio –la tumba–, como factor, no solo factual, de apertura del circuito comunicativo, sino de inteligibilidad, con un valor catafórico que establece la relación con el texto y guía desde el comienzo al lector. No es el vivir de Antígona, sino el sobrevivir, esa extraña pervivencia en un mundo de extrañamiento.

En el original de Sófocles, Antígona aparece por última vez en escena al final del episodio 4, *llevada* por los guardias a la muerte, y a partir de allí comienza el texto de Zambrano. Dice Antígona en Sófocles:

¡Oh tierra de Tebas, ciudad de mis padres! ¡Oh, dioses de mi raza! Ya me llevan, ya no hay demora. Mirad, oh señores de Tebas, yo la única descendiente de vuestros reyes que aún vive, mirad qué cosas padezco y de parte de quiénes, por haber respetado los deberes que me imponía la piedad. (p. 940)

“La única descendiente de vuestros reyes que aún vive” afirma, ignorando a Ismene que continúa en la vida de los mortales, como si el haberse negado a dar sepultura a su hermano la excluyera de la familia. En la tragedia de Sófocles se halla la maldición de los labdácidas de quienes Antígona es la última víctima; última descendiente sin descendencia para que con ella se deshiciese el trágico nudo familiar. Ser enterrada viva significaba ser desterrada al mismo tiempo de la vida y de la muerte y carecer de honras fúnebres. Luego Sófocles, en el Éxodo, nos hace conocer el suicidio, ahorcándose, por boca del mensajero (p. 1220).

Tiempo de la enunciación

Para una mejor intelección del texto de Zambrano, no es indiferente considerar el tiempo de la enunciación. Si Sófocles escribe en el siglo V a.C, Zambrano lo hace veinticinco siglos después y desde una situación personal que marca la obra: el exilio impuesto por la guerra civil española. En efecto, el 29 de enero de 1939 se aleja de su tierra con los últimos republicanos y durante más de cuarenta años vive en diversos lugares (México, Cuba, Francia, Italia y Suiza) hasta su retorno a España después de la muerte de Franco. De allí que las ideas de fratricidio y fraternidad, vencedores y vencidos, el poder político, como un horizonte, planeen en la obra ayudando a construir su sentido y, a la vez, proyectando sobre nuestro tiempo la universalidad de la obra de Sófocles. Polinices y Eteocles, los hermanos entrematándose y entremuriéndose (p. 209) como en las dos Españas de la guerra civil, refieren al fratricidio que desde Caín y Abel oscurece la historia de los pueblos. En el texto de Zambrano, Polinices y Eteocles se disputaban el poder de Edipo (como se recuerda en el hipotexto de Sófocles), mientras renegaban de su paternidad, del “ser” al que consideraban “maldito” (p. 248). Ese fratricidio solo puede superarse por la fraternidad, según la autora, la verdadera protagonista ya que desatará el nudo del mal. El fratricidio es un amor dividido y la fraternidad el amor unificado al que aspira Antígona y que solo encontrará al final. María Zambrano, como su heroína, fue víctima de una guerra entre hermanos donde hubo vencedores pero no victoriosos, según su bella y acertada distinción. En el diálogo con sus hermanos cuando Eteocles le dice que, como hermana suya (no de Polinices) “irías cubierta de gloria en el carro de mi victoria” (p. 246), Antígona responde:

¿Cuál victoria? No puede ser llamada con ese nombre la destrucción de la Patria, su caída. Ya no existe Tebas, ¿lo sabes? Tebas es sólo la tierra suya, propiedad de él, el que os venció a los dos y a todos, sin ser por ello victorioso. Sí, yo sé que todas las victorias se alzan sobre el llanto, y que la sangre, por mucho que sea su caudal, no ablanda los corazones de los vencedores. Vencedores solamente, pues que tan pocos son los victoriosos en las historias que nos cuentan. (p. 247)

Pero a esta situación personal de exiliada por un fratricidio colectivo, se añade la época de la escritura del texto con una distinta cosmovisión. Zambrano escribe cuando ya el Dios desconocido al que los griegos habían erigido un altar y del que les habló Pablo en el Areópago anunciando, no el desprecio de la carne, sino precisamente su resurrección, ante

lo cual respondieron con el silencio, ese Dios se había encarnado y la pensadora española escribe su *Antígona* desde la buena nueva, desde el imperio de esa Ley Nueva que reclamaba a Creón. Por eso en el Prólogo subraya que la pasión de Antígona se da en la ausencia y en el silencio de los dioses (en efecto, los dioses no intervienen en la obra de Sófocles). Para Zambrano se diría que la pasión se dio bajo la sombra del Dios desconocido a quien los atenienses no descuidaron de erigir un ara (p.206). La misma terminología utilizada por la autora testimonia un “nuevo tiempo” por ejemplo Ley Nueva, resurrección, tierra prometida, el Mediador e intertextos de la parábola del hijo pródigo (p. 234). Este cambio de perspectiva explica la resolución esperanzada del conflicto en la obra que nos ocupa.

La tumba o el nuevo nacimiento

¿Por qué María Zambrano eligió como tema el sobrevivir de la heroína en su tumba? Porque allí se producirá el nuevo nacimiento, la verdadera resurrección. Ésa que la heroína reconoce cuando, después de la partida de Creón, el penúltimo de los visitantes, en su autodiálogo final, que recoge todo lo diseminado en el texto, dice:

Y aún espera, sin saberlo, que si yo salgo de aquí todavía viva, su hijo, su hijo, vaya a resucitar. Mas no se resucita así a los muertos. Venía a ascenderme. Eso. Por esa escala. Y yo no sé qué va a ser de mí, pero bien cierta estoy de que no es ésa la escala de mi ascensión y de que nadie, ninguno de los que están ahí arriba, ni de los que por aquí han venido, ávidos de seguir viviendo, me pueden resucitar, si es que al fin muero, o llevarme hasta la luz, ésa que nunca he visto, pero que siento según me voy volviendo ciega. (p. 257)

Antígona recoge las antinomias diseminadas en el texto: muerte-nacimiento; descenso-ascenso; sol-Luz; humano-divino; ley vieja-Ley Nueva; tierra-cielo; dioses-Dios desconocido, antinomias que se resuelven con la visita de los dos desconocidos que clausuran la obra. Efectivamente, desde el comienzo la heroína se dice: “Iré a nacer aquí ahora” (p. 226) y Edipo le advierte que ella está en el lugar donde se nace del todo y que por eso todos van hacia ella (p. 234). Nuevo nacimiento entrañándose, que la autora anticipa en el Prólogo. La tumba es un “tiempo de germinación. En la oscuridad debido, más que a nadie, a quienes actualizan de algún modo la promesa de la resurrección” (p. 215). La oposición descenso-ascenso también se formula desde el Prólogo ya que se debe descender a los abismos para ascender. A la heroína se le propone un ascenso a la tierra, por la escala material que la comunica con la tumba, pero ella le dice a Creón que ha subido

ya aunque la vea tan abajo porque sabe, según hemos citado, que no es por allí el ascenso anhelado, que tendría que descender todavía más abajo hasta el centro mismo de las tinieblas para encenderse en ellas: un lugar donde nunca llegó la luz del sol; una luz sin ocaso en el centro de la eterna noche (p. 259). Esta oposición descenso-ascenso lleva en su lógica la de sol-Luz. Y no podemos menos que señalar la impronta de los místicos (San Juan de la Cruz se contaba entre los escritores preferidos por la autora española) en esa *escala* distinta a la que comunica con la tierra y en esa *Luz* que no es la del sol. El sol de la tierra que ve por última vez, el sol de Creón no es el suyo. Porque el sol no deja ver la Luz (p. 230), esa luz que brilla en la tumba anuncia una vida más fuerte que la suya (que su vida no vivida o desvivida). Antígona, en ese tiempo que se le ha concedido, vive en la tumba la oscuridad de su linaje, pero sabe que “hay una Luz y la Aurora que buscaba en la peregrinación con su padre y asciende a la Tierra del Astro único que aparece solo una vez y que convertirá a todo en unidad, imposible de lograr en la tierra que ilumina el Sol. Porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro” (p. 262). Esa Luz pondrá en su boca la palabra ansiada. Advierte que es la hora porque “está aquí la estrella” y con ello ya está preparada para el encuentro final con los dos desconocidos y para decir la palabra definitiva.

Los dos desconocidos

Todos han dicho su palabra. Han intentado convencer a la heroína para que, desde los íferos, sobre los que se alza la ciudad, vuelva al mundo de los vivos por esa puerta que pudo traspasar libremente porque siempre estuvo abierta. Las motivaciones han sido diversas pero la finalidad coincidente. Cuando parte Creón, el poder viviente, llegan los dos desconocidos para resolver el conflicto. Para que la tragedia sea verdaderamente tragedia, porque, según sostiene Zambrano, “esto no se logra si consistiera sólo en una destrucción, si de la destrucción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata” (p. 201). Y esta es la promesa del segundo desconocido. A través de la tragedia grita el hombre esclavizado y desciende al sepulcro para seguir gritando más fuerte todavía:

Lo peculiar de la tragedia es que se trata de una expresión que no desata el hermetismo. El personaje de tragedia, tras de haberse manifestado a gritos, tras de haberse expresado, baja a cumplir su sino. Y todos parecen enterrados vivos, figuras de Antígona, que descienden para ser encerrados en un sepulcro donde van a seguir gritando. Y es el hermetismo un silencio que suena, silencio que hace sentir unas entrañas que gritan y que, bajo una losa, prosiguen la vida de su suplicio (Zambrano, 1941: 141).

El encuentro con los dos desconocidos plantea la última antinomia de la obra. El primero quiere llevársela a ponerla en medio de las gentes para que cuente su historia en voz alta; pero el segundo le objeta que cuando fue de las gentes la dejaron sola rechazando al inocente para luego disputarse su tumba. Será ese segundo desconocido quien la llevará hacia su destino último, afirmando que, mientras siga la historia, Antígona tendrá vida y voz para desatar la lengua de otros. Ante la invitación del segundo desconocido: “Antígona, ven, vamos, va”. La heroína responde: “Ah, sí. ¿Dónde? ¿Dónde? Sí. Amor. Amor, tierra prometida.”(p. 265) como una respuesta al interrogante que se planteó en su monólogo de La Noche: “¿Dónde está mi amor? Ahora es de noche. Mi amor, mi amor, ¿adónde? ¿Adónde, mi amor, adónde?” (p. 226). Antígona encarna un acto de amor porque el amor es la única promesa de vida verdadera en el pensamiento de Zambrano (Zambrano, 1977). La inocente sacrificada –sacrificio que debía cumplirse en los tres reinos: en la tierra, en los abismos y en los cielos– sale hacia su destino ultraterrestre. Y funda una estirpe con la Aurora que lleva, palabra de una conciencia alcanzada por el encuentro con la Luz.

Al principio nos preguntábamos por los motivos de la perduración de Antígona a través del tiempo, fecundando nuevas obras, “desatando la lengua de otros” y respondíamos citando a Staiger. Para cerrar, no encontramos mejor respuesta que la de María Zambrano, quien en *El hombre y lo divino* escribe:

¿Han pasado en verdad Edipo, Antígona? Entre tantas cosas que pasan algunas hay que son el soporte de un argumento, de una “pasión” que las hace estar siempre pasando sin acabar de pasar. (1977: 250)

Bibliografía

- Revilla, Carmen (1998). *Claves de la razón poética. María Zambrano un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta.
- Sorel, Andrés (2004). “María Zambrano, la hora de la penumbra”. En *República de las Letras* n° 84-85, Madrid.
- Sófocles (1983). *Antígona*. Introducción, traducción y notas de E. Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba.
- (1978). *Antígona*. En *Teatro griego. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias Completas*. Introducción y traducción de Ignacio Errandonea. Madrid: Aguilar.
- Staiger, Georges (1991). *Antígonas. Una filosofía y una poética de la lectura*, Barcelona: Gedisa.
- VV.AA. (1987). *María Zambrano Pensadora de la Aurora*. Rev. *Anthropos* 70/71, Barcelona: Anthropos.
- VV.AA. (1984) *Homenaje a María Zambrano*. Rev. *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 413, Madrid.
- Villegas, Juan (1973). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.
- Zambrano, María (1989) *Senderos*. Barcelona: Anthropos.

----- (1941). *La agonía de Europa*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1977). *El hombre y lo divino*. México: FCE.

----- (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: FCE.

Datos de la autora

Doctora en Letras Modernas (UNC), Doctora honoris Causa por la Universidad Católica de Córdoba. Ex Profesora de Literatura Española de la UNC. Profesora Consulta de la Universidad Católica de Córdoba. Ex Presidente de la Asociación Argentina de Hispanistas (1998-2001). Ha publicado libros de la especialidad, participado y organizado jornadas y congresos. Becas de posgrado e investigación en España. Ha dirigido tesis doctorales, integrado tribunales de concurso en diversas universidades. Ha dictado cursos de posgrado y conferencias en diversas universidades.

CONFERENCIA

NIÑOS ADOPTADOS, PERDIDOS, ROBADOS EN EL FRANQUISMO. LAS LECTURAS DE LA PRENSA ESPAÑOLA

Mónica Beatriz Musci
Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Introducción

La desaparición de niños es un tema que ejerce una gran fascinación sobre el público debido a su vinculación con uno de los miedos más íntimos de los seres humanos: perder a un hijo. Sin embargo, la consideración de los niños como Sujetos de Derecho a la identidad, a la protección y el amparo, a su propia familia, es un asunto relativamente nuevo, que reconoce un hito fundamental en la Declaración Universal de los Derechos del Niño en 1959. Durante siglos los niños fueron considerados propiedad de los padres, con todo lo que esto implicaba, podían cuidarlos y ampararlos pero también someterlos a explotación o abuso. Si la familia no podía ocuparse de su protección, los niños quedaban librados a su suerte.

Los derechos de la niñez y su vulnerabilidad frente a la violación de los mismos son actualmente temas particularmente sensibles para los públicos de los medios de masas. Los casos de niños secuestrados, sometidos a explotación, asesinados, tienen una gran repercusión mediática e impactan en el *pathos* de las grandes audiencias. En nuestro país, por ejemplo, en estos días, gran cantidad de investigaciones periodísticas y noticias giran alrededor del caso Candela.¹ Fotos de niños desaparecidos nos sonríen desde las facturas de luz y gas y todos recibimos cadenas de mails buscando niños desaparecidos o secuestrados.

En España, la desaparición de niños ocurrida durante el franquismo es un tema poco conocido de su historia reciente. El objetivo de esta presentación fue, en principio, cómo ha abordado la prensa española un tema tan espinoso y complicado. Sin embargo, el tema es vastísimo y tiene numerosas facetas y al explorar el material surgieron algunas implicancias interesantes.

¹ El caso de Candela Rodríguez, una niña de 11 años, secuestrada y asesinada en el conurbano bonaerense, en agosto de 2011, caso policial sin resolver aún que involucra mafias del asfalto, venganzas personales y relaciones vecinales poco claras.

Niños robados por el franquismo

En principio la expresión *niños perdidos* o *niños robados* del franquismo hizo referencia a los hijos pequeños de republicanos que sufrían la separación forzosa de sus familias por parte de la represión franquista. A medida que las tropas sublevadas de Franco ganaban terreno, las cárceles se llenaban de personas que habían sido leales a la República. Entre los prisioneros había miles de mujeres embarazadas o con niños pequeños, así las cárceles también se poblaban de niños que nacieron en la prisión o habían ingresado a ella con sus madres; aquellos que sobrevivían a las duras condiciones cotidianas en el penal, eran separados por la fuerza de sus progenitoras y dados en adopción a familias adeptas al Régimen o enviados a los asilos del Auxilio Social ya que por ley los menores no podían permanecer en la cárcel más allá de los tres años. Otros acabaron en conventos, forzados a convertirse en monjas y religiosos.

La expresión también suele utilizarse para aludir a los *Niños de Rusia* o *Niños de la Guerra*: durante la guerra civil, muchos padres tomaron la decisión de evacuar a sus hijos pequeños al extranjero para mantenerlos a salvo de los bombardeos y el hambre en las ciudades sitiadas. Tras ganar la guerra, Franco decidió que todos estos niños tenían que regresar a España, con o sin autorización paterna. El régimen convirtió la repatriación de estos menores en una gran operación propagandística. Una ley de 1940 establecía que la patria potestad de los niños que estaban en centros de Auxilio Social pasaba automáticamente al Estado. Esta medida creaba las condiciones legales que ocasionarían que los padres perdieran el rastro del niño para siempre. Entre todos los niños españoles asilados en el extranjero (en México, Argentina, Cuba, Rusia), el régimen franquista tenía particular interés en los que estaban en la Unión Soviética. Para Franco, era un golpe de efecto poder sacarlos del país donde había triunfado la revolución comunista.

Otro tercer grupo de niños arrebatados por la dictadura franquista, también aludido por la expresión que nos ocupa, fueron los niños de los maquis, que les eran quitados a sus madres como represalia a la familia entera de los rebeldes más conocidos y buscados por el ejército.

Para el juez Baltasar Garzón, el robo de niños constituye un crimen de lesa humanidad que no prescribe, ya que muchas víctimas aún viven y el delito sigue cometándose, ya que se trata de privación de identidad. En su investigación,² una de cuyas fuentes es un informe del sociólogo González Tena, el juez considera que se elevan a más de 30.000 el número de hijos de presas republicanas *tutelados* por la dictadura franquista entre 1944 y 1954. El informe especifica también las principales formas de sustracción de menores. Para el juez Garzón, los niños perdidos son parte de las víctimas del Franquismo.

² Garzón reparte la causa del Franquismo, *El País* 19/11/2008.

Esta política sistemática de secuestro de niños que desembocaba en adopciones irregulares, ocultamiento de identidad e internaciones forzosas, tenía su fundamento en la ideología racista del régimen, que otorgaba superioridad a la raza hispánica conformada por los nacionalistas y clasificaba a los *rojos* como una raza *inferior*. El ideólogo de tal doctrina, autor de la conocida teoría de “regeneración de la raza” era el Psiquiatra de cabecera del Franquismo, el Dr. Vallejo Nájera que dirigía los Servicios Psiquiátricos del Ejército. Se había formado en Alemania y consideraba que la supuesta inferioridad podía corregirse a una edad temprana apartando a los niños de sus madres *rojas* para ‘evitar su contaminación y degeneración’ y lograr así la depuración de la raza.³

Lo dicho hasta aquí es una necesaria introducción, sin embargo en este trabajo, no focalizaré la atención en el tratamiento que la prensa hizo de estos hechos, que están incluidos en la tónica de la Memoria Histórica frente a la cual los medios de prensa españoles tienen posturas definidas que se revelan en el tratamiento que cada uno hace de noticias sobre apertura de fosas comunes, retiro de los símbolos franquistas, cambios en los nombres de las calles y en sus diferentes valoraciones de las acciones del juez Garzón,⁴ sino que me centraré en el modo en que se articularon estos hechos con una nueva serie de acontecimientos: el robo de niños en clínicas y casas cuna desde los años '50 hasta una fecha tan cercana como 1990.

Niños robados y vendidos

En efecto, un nuevo acontecimiento irrumpe en la sociedad española y su tratamiento se solapa, se confunde y también se diferencia, con estos hechos históricos que tenue y lentamente habían comenzado a tomar estado público fundamentalmente a partir de algunos hitos como el Documental de Montserrat Armengou, Ricard Vinyes y Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo* (2002) o de novelas como *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado. Me refiero al descubrimiento de que el robo de niños recién nacidos a sus madres no había acabado con la Guerra Civil ni siquiera con el final de la resistencia del maquis sino que había continuado durante muchos años de otros modos y con la intervención de personajes como médicos, enfermeras, monjas, empleados de cementerios e incluso funcionarios judiciales e instituciones de salud pública que aparecen muy comprometidos en las investigaciones. Surgen en España organizaciones de víctimas y familiares de víctimas como ANADIR (Asociación Nacional de Afectados de Adopciones

³ Teorías similares impulsaron en Australia el arrebato de los niños aborígenes a sus madres por parte de las autoridades inglesas, acciones que tuvieron como resultado la llamada ‘Generación robada’ o ‘Generación perdida’. Véase el film *Rabbit fence* de 1997.

⁴ Véase Musci, 2010.

Irregulares) o la Plataforma de Afectados por el Robo de niños que exigen a la Fiscalía Nacional la investigación de los delitos y la restitución de las identidades.

La pregunta es cómo abordan los diarios españoles el tratamiento de estas noticias. Desde el marco teórico de la Lingüística crítica, creemos que no hay sucesos crudos, descritos ateóricamente sino que cualquier hecho se presenta siempre inmerso en una red de relaciones causales y dentro de una constelación en la que se señalan sus similitudes y analogías con otros hechos, es decir, se lo ubica como uno dentro de una clase de hechos similares (Trew, 1983: 128). En la explicación de las cosas, en la conexión de unos acontecimientos con otros, en su ubicación dentro de un contexto de patrones, estructuras y causas, se pone en juego una teoría del mundo. El análisis de los discursos es una forma de acceso a estos sistemas de representaciones socialmente compartidas. Observaremos en primer lugar algunas noticias que dan cuenta del reclamo que en enero de este año presentaron las asociaciones mencionadas ante la Fiscalía nacional y algunas noticias y reportajes que los diarios *El País* y *ABC* publicaron en relación al tema en semanas y meses sucesivos.

Los hechos

Los hechos que las noticias que analizamos relevan son los siguientes:

- El día 27 de enero de este año se realiza una presentación de los Afectados por las Adopciones irregulares en España para presentar un reclamo por 261 casos documentados (y muchos más que se encuentran en fase de elaboración de la demanda) de niños robados y vendidos en diversas clínicas de España. ANADIR, la organización patrocinante, solicita que se reúnan todos los casos en una gran causa nacional.
- El 2 de febrero el Fiscal General del Estado rechaza la apertura de una causa general, alegando que no se trata de un plan sistemático a nivel nacional sino que deben ser las fiscalías provinciales las que analicen los casos particulares.
- En semanas y meses posteriores, los periódicos presentan otras noticias que dan cuenta de las investigaciones, la recolección de firmas que realizan las asociaciones para que se cree un banco nacional de ADN, reuniones, declaraciones, actos y sobre todo historias, numerosas historias que presentan los casos de niños robados al nacer. Niños que al contar la historia tienen entre 30 y 60 años. Historias contadas por los padres que buscan o por los niños que fueron robados. Unos y otros esgrimen evidencias: fotos, partidas de nacimiento falsificadas, partidas de defunción imposibles porque no hay cadáveres o porque el muerto está vivo y relatos, sobre todo relatos.

Las noticias

“La mayor parte de nuestro conocimiento social y político, así como nuestras creencias sobre el mundo, emanan de las decenas de informaciones que leemos o escuchamos a diario. Es muy probable que no exista ninguna otra práctica discursiva, aparte de la conversación cotidiana, que se practique con tanta frecuencia y por tanta gente como el seguimiento de las noticias en prensa y televisión” (Van Dijk, 1997: 30).

Si bien las noticias son discursos muy estructurados cuya superficie resulta a primera vista siempre idéntica, nos interesa relevar aquellos indicios que revelan las opciones del sujeto que escribe desde un posicionamiento dentro de un campo discursivo particular. En cada punto de la cadena hay un abanico de posibilidades, una familia parafrástica. Sólo una se realiza en el discurso. El enunciador adopta una forma de puesta en secuencia, un dispositivo enunciativo, un modo de organización del texto y desecha otros (Arnoux, 2006). El desafío es seleccionar aquellas huellas o indicios reveladores de alguna regularidad significativa, dejando de lado los que responden a restricciones genéricas y son, por tanto, obligatorios. Si bien todas las noticias periodísticas presentarán necesariamente el qué, quién, cuándo, dónde, propios de este género discursivo, puede ser significativo registrar los modos de designaciones de los actores y los acontecimientos, los predicados que se les asocian, los lugares comunes que evocan, las voces que resuenan en los textos (y la selección de los discursos referidos). Luego, en los textos periodísticos menos estructurados, como los reportajes o los comentarios de opinión, encontraremos otras opciones significativas que, puestas en correlación con estas, podrán ofrecernos algunas claves de interpretación acerca de los posicionamientos discursivos que, en relación con un problema social, toman los distintos medios de prensa.

Compararemos noticias aparecidas los días 27 y 28 de enero en *El País* y *ABC* que presentan el mismo hecho (la denuncia ante la Fiscalía).

- *Más de 200 personas piden a la puerta de la fiscalía que investigue el robo de niños durante el franquismo (El País digital, 27-1-11)*
- *El Fiscal General recibe una denuncia por el robo de 261 bebés en toda España (El País, 28-1-11, edición impresa)*
- *“Se la llevaron a pesarla. No la vi más” (El País, 27-1-11, edición impresa)*
- *“Me han robado 58 años” (ABC digital, 28-1-11)*
- *“No quiero morirme sin decirle a mi hijo que no lo di en adopción, que me lo robaron” (ABC 28-1-11, edición impresa)*

Tanto la edición digital como la impresa de cada periódico recogen la misma información con algunas variantes. Los títulos son notablemente diferentes. *El País* realiza una descripción del hecho, tanto de la denuncia (*piden* a la puerta de la Fiscalía) como de hecho denunciado (el robo de niños, el robo de 261 bebés), y menciona una circunstancia (la época: el Franquismo, en la edición digital; el lugar, toda España, en la edición impresa). El título de dos de las noticias (una de las impresas y la digital) es la síntesis del hecho: muestra el qué, el quién, e incluso el dónde o el cuándo. El tercer título es un testimonio. *ABC* en cambio, opta por titular únicamente con enunciados referidos: las voces de los afectados. Estos datos pueden ser puestos en correlación con otros que aparecen al inventariar los modos en que aparecen designados actores y acontecimiento en el cuerpo de los textos:

	<i>El País</i>	<i>ABC</i>
Actores (afectados)	Personas, familiares, víctimas, afectados, Anadir (Vila) madres, hijos, hermanos, manifestantes, hijos robados	Cientos de personas, víctimas, Vila, Barroso, Anadir Padres adoptantes (engañados)
Actores (Responsables)	Médicos (poder para amañar la venta de bebés) Arrepentidos: enfermera, funerario de Málaga, mujer que confiesa haber comprado, otra mujer	médicos, enfermeras, enterradores, responsables, mafias de tráfico de bebés, red organizada, captadores, intermediarios, clínicas, médicos, enfermeras, curas, religiosos, funcionarios del registro civil, personal de los cementerios,
Circunstancias	<u>Durante el franquismo</u> (en el título) y los primeros años de democracia en toda España	Entre 1950 y 1990 de todos los lugares de España
Acontecimiento	<u>Desaparición</u> de niños Delitos: tráfico de niños, falsificación de documento público, secuestro, detención ilegal, venta de niños, <u>depuración política</u> (en el origen), negocio (muchos años después)	Trama organizada de secuestro y compra de bebés Adopciones irregulares Secuestros que se mantienen Sustracción de recién nacidos Robo de vidas
Voces	Enrique Vila y Antonio Barroso (abogado y presidente de Anadir respectivamente)	Enrique Vila y Antonio Barroso (abogado y presidente de Anadir respectivamente) Loli Díaz, Marisa (nombres ficticios)

Podemos apreciar que las diferencias no aparecen en los modos de designar a los afectados sino en algunas omisiones: si bien todos los responsables son mencionados genéricamente, por sus ocupaciones que son las mismas en ambos, *El País* los incluye como arrepentidos, ya que están presentados como los que brindan testimonio de lo que pasó. En cambio *ABC* los ubica como aquellos que deben ser identificados como responsables para ser castigados. La mención del Franquismo en el título de *El País* no puede ser leída como una simple circunstancia por la importancia que porta el titular en una

noticia y porque al leer el texto completo, comprobamos que el *cuándo* es más amplio e incluye también los años subsiguientes (durante el franquismo y los primeros años de democracia) que, en cambio, no aparecen en el titular. Esta asimetría nos autoriza a leer una cierta atribución de responsabilidad a la dictadura de Franco en los hechos denunciados. Así, ya no se trata de “los niños robados *por* el franquismo” sino de “los niños robados *en* el franquismo”. El cambio de la preposición es sutil y sugiere que ambas series son identificables. Por otro lado *ABC* evita cuidadosamente la mención del lexema ‘franquismo’. Otra designación aparece sólo en uno de los textos: la designación del hecho como *depuración política* (en la voz del abogado Vila), aunque restringida al origen del crimen y subrayado *sólo en el origen*, es omitida en el otro periódico.⁵ Por último, no podemos dejar de mencionar que la periodista que realiza la cobertura de estos hechos es Natalia Junquera, que firma siempre noticias, reportajes y crónicas referidos al tema de la Memoria Histórica en *El País*.

Las historias, los relatos: policial y telenovela

La cobertura del tema en semanas y meses posteriores consiste en algunas noticias del ámbito judicial y en numerosas historias de casos individuales. En estos textos hay un despliegue discursivo más elaborado, modulaciones que evocan géneros populares y una apelación muy intensa al *pathos* popular. Ya habíamos encontrado este tipo de títulos en las noticias de *ABC* que analizamos antes. Atendiendo en primer lugar a los títulos encontramos a modo de ejemplo:

- “Yo no renuncié a mi hija, me la quitaron” (*El País*, 29-5-11)
- “Tardé 32 años, seis meses y siete días en hallar a mi hijo” (*El País*, 12-12-10)
- “Hijo busca madre, madre busca hijo” (*El País*, 6-3-11)
- “Hijos del olvido: la fábrica de bebés” (*El País*, 21-2-11)
- “Hola, soy una hija robada” (*ABC*, 28-1-11)
- Niños robados: “España ha sido un mercado de bebés” (*ABC*, 28-06-11)
- “Estoy convencida de que me cambiaron la niña por otra al nacer” (*ABC*, 7-2-11)

Podemos identificar en estos textos un ‘guión’ claramente reconocible por los lectores, que tienen un modelo representacional de lo que es un secuestro o un robo de niños como caso policial. Los ‘guiones’ son parte del conocimiento compartido socialmente que interviene en la interpretación de las noticias. Estas no brindan *toda* la información

⁵ “Los precios iban de las 50.000 pesetas en los años cincuenta hasta un máximo de un millón”, añade Vila. “Es cierto que el origen, cuando le quitaban los hijos a las republicanas, es una depuración política, pero eso es *solo el origen*, unos 30.000 casos, según el juez Garzón. Nosotros pensamos que puede haber cientos de miles porque esto siguió muchos años después como negocio” (*El País*, 27-1-2011).

acerca de un hecho, sino que aprovechan el conocimiento convencional que tienen los lectores de episodios de la vida social y cultural (Van Dijk, 1997). Así, por ejemplo, las expresiones ‘robo de niños’ y ‘adopciones irregulares’ juntas evocan una constelación de conceptos y secuencias de hechos encadenados: ilegalidad, trata de personas, tráfico de bebés, mafias, red clandestina, violentamiento de las voluntades, secretos culpables, niños indefensos, pérdidas, padres que buscan a sus hijos. La elección de los términos es crucial para ‘activar’ en los lectores los conceptos que se quieren evocar y no otros no deseados por el enunciador. Los guiones no sólo tienen un componente epistémico (el conocimiento de lo que ocurre cuando roban un niño) sino que están asociados con valoraciones, negativas en este caso, que hunden sus raíces en la *doxa* dominante. La *doxa* hegemónica, está en la base de los encadenamientos de lugares comunes que constituyen los consensos sociales y que sirven de base a las argumentaciones posibles en una sociedad. Aquello que es posible decir en un momento y un lugar histórico (Angenot, 2010). Hay aquí un elemento tabú que también forma parte de la *doxa* en nuestra cultura: robar un bebé, mentirle a una parturienta diciéndole que su hijo ha muerto son conductas que rozan lo profano. Algunas mujeres relatan que les habían mostrado el cadáver de un bebé que, se sugiere, era siempre el mismo conservado en la clínica para los casos de madres incrédulas. Este hecho aparece como imperdonable y es calificado de horroroso.

En cuanto a los roles establecidos por las relaciones de transitividad gramatical, las víctimas aparecen siempre en la posición de pacientes, una serie de participios pasivos son sus atributos: robados, perdidos, arrebatados, vendidos, adoptados, comprados, apropiados, en el caso de los niños; aturdidas (por el dolor), inducidas, coaccionadas, en el caso de las madres. Así las relaciones gramaticales refuerzan la caracterización de las víctimas como tales.

El diario *El País* despliega una serie de ‘Reportajes’ realizados por los periodistas Natalia Junquera y Jesús Duva que son autores de un libro titulado *Vidas robadas*. En entregas sucesivas, publicadas generalmente los fines de semana a modo de extensas historias, presentan los casos de niños robados y recuperados, padres y sobre todo madres, que buscan a sus hijos, varios casos de gemelos separados al nacer. Todos estos textos están encabezados por una gruesa faja negra que en letras rojas consigna: *Vidas Robadas*. Un link remite a un especial que abunda en fotos y testimonios. Todos estos reportajes que forman un conjunto homogéneo, de gran uniformidad, con protagonistas y sucesos repetidos, una retórica similar y una gran potencia argumentativa, claman por un final feliz y justo: reencontrarse, recuperar el tiempo perdido, también castigar a los culpables aunque esto no aparece en primer plano.

En prensa, repetir es significar (Atorresi 1996: 139). La repetición de un mismo suceso mueve a establecer conexiones, causas comunes. El sentido común nos indica que

el azar siempre altera los hechos; las similitudes, por tanto, exigen explicación. Cuando las repeticiones son muchas, es difícil sostener que se trata de hechos aislados y tendemos más bien a pensar en planes sistemáticos y estrategias conspirativas o en estados de cosas generalizados que provocan efectos comunes:

Hasta que una de ellas habló, muchos años después, para recordar en voz alta aquellas dudas, y otra, desde otra ciudad, con otra edad, las compartió. Y así hasta que mujeres de prácticamente toda España que habían dado a luz entre 1950 y finales de los ochenta se reconocieron repitiendo las mismas frases, palabra a palabra: "Me dijeron que mi bebé había muerto. Que era mejor que no lo viera y que ellos se encargaban del entierro...". (*El País*, 29-05-11)

El título de la serie, *Vidas robadas*, que también es el título del libro cuyos autores son los periodistas, evoca, para nosotros al menos, el título de una telenovela acerca de la trata de personas. Es también el de una telenovela mexicana que cuenta la historia de dos gemelos separados al nacer. Varios elementos remiten a la memoria genérica de la telenovela: el uso de la primera persona, la exhibición de los sentimientos personales, los secretos sepultados en el pasado, las señas de identidad que se convierten en esperanza de reconocimiento, marcas a veces ocultas, otras exhibidas, como en el caso de los gemelos que buscan a su hermano que van a programas de televisión a mostrar sus rostros.

Nos sentimos como un árbol sin raíces, como amputados. (*EP*, 21-02-2011)

Te han vendido como si fueras una mascota (*ABC*, 26-1-11)

Nací muy prematuro y tuve que estar cinco días en la incubadora. Cuando me trasladaron desde Madrid a Valencia en un taxi, seguía estando muy débil. Y mi madre me contó que los trabajadores del San Ramón le dijeron: 'No se preocupe. Métalo en el maletero, y si se muere, lo tira y le damos rápidamente una niña' (*EP*, 21-02-11)

"Desde que nací tengo una especie de lunar rojo en el entrecejo. Es algo muy característico y estoy seguro de que, si me viera mi madre biológica, me reconocería inmediatamente", dice Miguel con convicción. "¿Es posible que mi madre tuviera la frialdad de abandonarme? No me lo creo. ¿No sería engañada para que lo hiciese?", añade. Es una pregunta que le corroe y que lleva años intentando que alguien le responda (*EP*, 21-02-11)

"Solo quiero que mi hija me conceda cinco minutos de su vida para decirle que la quiero mucho y que me perdone". Inmaculada R. G. solloza esa frase entre lágrimas. Lleva 37 años luchando por recuperar a su hija Alicia, la niña que

alumbró en Madrid siendo madre soltera y que le fue arrebatada mediante engaños. (EP, 29-05-11)

"Me durmieron totalmente. Al despertar, pregunté qué había tenido. Me dijeron que un niño. Cuando me quedé sola en la habitación, me levanté y fui hasta el nido donde estaban las cunitas. Me sorprendió una enfermera, que me preguntó qué hacía allí. Le contesté que buscaba al niño que yo había dado a luz. Y ella me replicó: A tu niño se lo han llevado. Volví a mi cama y me eché a llorar". A Inmaculada, ahora, al cabo de 37 años, se le vuelven a saltar las lágrimas al echar la vista atrás. (EP, 29-05-11)

"El bebé estaba helado. Dijeron que había muerto, que ya lo habían bautizado y era un ángel de Dios", recuerda Elsa. (EP, 6-3-11)

Una duda insoportable consume a cientos de personas en España. ¿Mi hijo murió o me lo robaron? ¿Mis padres son mis padres, me adoptaron o me compraron a un médico, un cura o una monja que me arrancó de los brazos de mi verdadera madre? (EP, 23-01-11)

En estas historias resuena un motivo repetido en la narrativa universal, que está en los cuentos maravillosos y en los mitos clásicos: el niño que desconoce su origen y vive su vida con claves equivocadas como Edipo o apartado de su verdadera misión hasta que reencuentra su destino al develarse su origen, como Moisés. Este motivo que también aparece en algunos cuentos populares (Rapunzel) también ha sido utilizado en las telenovelas, una de las más famosas fue *El Derecho de Nacer*.⁶ Lo que hay aquí es una inversión del motivo clásico, no se trata de un niño de origen noble que desconoce su verdadero linaje sino a la inversa, un niño humilde que fue apropiado por padres ricos, historia que al proyectarse sobre la tradicional sugiere una vida triste, sin amor y la pérdida de una niñez y juventud luminosas rodeadas del amor de los afectos verdaderos. En estas historias late una apelación directa al *pathos* de la audiencia, constituido por los sentimientos de compasión y solidaridad que suscitan en el público y que buscan emocionarlo y conmoverlo a modo de verdaderas pruebas psicológicas para que sea impulsado a creer el testimonio y a compartir el convencimiento de la razón del reclamo. Este elaborado tratamiento del tema por parte de *El País*, ¿a qué interpretación de los hechos contribuye? En otras palabras: ¿cómo debe leerse el acontecimiento del robo de niños según *El País*? ¿Es la misma interpretación que propone *ABC*?

La interpretación de los hechos: asociación y disociación

⁶ Telenovela mexicana de los años '70, protagonizada por Verónica Castro.

El robo de niños ocurrido en España en las últimas décadas en clínicas y casas cuna constituye lo que puede llamarse un *acontecimiento*, un hecho destacado que los medios de comunicación de masas no pueden ignorar en la producción de noticias. El *acontecimiento* siempre juega un papel relevante en la dinámica de una sociedad, ya que puede ser expresión de tensiones por el control social, la lucha política, la legitimación de las instituciones y/o de las identidades colectivas. Este conjunto de características hacen que los Medios deban prestarle una atención focalizada (Rodrigo Alsina, 1989). El mismo autor señala que el *acontecimiento* es lo maravilloso de las sociedades democráticas, ya que se lo arranca de su historicidad para proyectarlo a las vivencias cotidianas de las masas y paralelamente se le impone la totalitaria ley del espectáculo.

En todo acontecimiento en el sentido moderno, lo imaginario de las masas quiere poder incorporar alguna cosa de los sucesos, su drama, su magia, su misterio, su rareza, su poesía, su tragicomedia, su poder de compensación y de identificación, el sentimiento de fatalidad que tiene, su lujo y su gratuidad (Nora, 1972, citado por R. Alsina, 1989: 90).

Podemos preguntarnos en este caso, ¿dónde se advierten las tensiones, la lucha por la legitimidad de grupos, instituciones o identidades colectivas?

En los textos analizados aparecen segmentos comentativos que acompañan a los relatos y testimonios. En estos fragmentos donde se expone la evaluación del periodista sobre lo relatado y en la selección de los discursos referidos podemos encontrar algunos indicios que orientan el modo 'correcto' de leer estas noticias. Se trata de recapitulaciones históricas, claves de interpretación, conexiones con otros hechos, (operaciones de asociación) o señalamiento de diferencias con otros hechos (operaciones de disociación) que orientan la dirección argumentativa del texto.

Para dar un ejemplo, en el reportaje "Hijo busca madre, madre busca hijo" (*EP*, 6-3-11) leemos:

Hasta 1950, ocurrió en las cárceles franquistas y en los hogares de maquis o republicanas: les arrebatában a sus hijos como un método más de la represión. A partir de entonces y durante las cuatro décadas siguientes, el robo o apropiación de niños se perpetraron de forma más sutil, en clínicas y casas cuna, la mayoría ligadas a organizaciones religiosas. Las madres ya no eran presas, rojas o esposas de rojos, sino mujeres en camión que intimidadas por un médico, aturdidas por el dolor de haber perdido supuestamente al hijo recién

nacido, lamentan hoy no haber insistido más para que les enseñaran el cadáver. Generalmente eran madres solteras, muy jóvenes y con pocos recursos, incapaces de reaccionar frente a la presión de médicos, monjas y funcionarios. "Las víctimas eran herederas de los vencidos de la guerra, personas incapaces de protestar", dice González de Tena.

ROBO O APROPIACIÓN DE NIÑOS	
Hasta 1950	Cuatro décadas siguientes
Madres presas, rojas, esposas de rojos	Mujeres en camión Madres solteras, muy jóvenes, con pocos recursos
VENCIDOS	HEREDERAS
En cárceles franquistas, en hogares de maquis o republicanos	En clínicas y casas cunas
(la dictadura franquista, los nacionales)	Médicos (intimidantes) Monjas y funcionarios. Organizaciones religiosas

El texto opera una identificación muy fuerte entre ambos colectivos de víctimas, designa del mismo modo el crimen e indica que ambas series deben ser interpretados como pertenecientes a un mismo grupo de hechos, a una misma clase.

Más adelante, el mismo texto matiza la identificación:

Superada la posguerra, el tráfico de niños continuó durante el tardofranquismo y la Transición. El *nexo de unión entre un período y otro*, el *telón de fondo común*, aunque *sin conexión entre sí*, son tramas formadas por sacerdotes, monjas, médicos ultracatólicos y probablemente jueces y notarios (EP, 6-3-11).

Si bien el enunciador habla de un nexo de unión, un telón de fondo común, agrega 'sin conexión entre sí', en una redacción bastante confusa que parece más bien responder a una necesidad de consignar alguna restricción pues no hay elementos aún que autoricen abiertamente la identificación.

En otro reportaje los mismos periodistas señalan, a propósito de la historia de Inmaculada R.G.

El robo de niños fue quizá la fórmula más atroz y menos conocida de la represión franquista. Pese a ello, según denunció el juez Baltasar Garzón en noviembre de 2008, "durante más de sesenta años no ha sido objeto de la más

mínima investigación". A él, como se sabe, tampoco le dejaron hacerlo. La mayoría de estas madres han muerto ya sin haber logrado encontrar a su hijo. (...)

Cuando ya no quedaron hijos que robar a madres republicanas en las cárceles, ni niños que reclamar y redistribuir desde los países a los que habían sido repatriados durante la Guerra Civil, el robo continuó (...) (*El País*, 29-05-11).

El texto establece una clara continuidad entre ambas series de hechos. Algunas noticias de *El País* también relacionan el robo de niños con los niños apropiados en Argentina, hijos de desaparecidos. En una crónica titulada "En Argentina tuvieron a Garzón, en España no tenemos a nadie", Mar Soriano, portavoz de la Plataforma de afectados por el robo de niños declara, refiriéndose a las Abuelas de Plaza de Mayo:

"Ellas, en Argentina, tuvieron a Garzón. Nosotros en España no tenemos a nadie", aseguró Soriano, que busca a su hermana Beatriz, robada en la clínica de O'Donnell en 1964. (*EP*, 19-03-2011)

Hay varias referencias a las circunstancias que hicieron posible la trama de complicidades que originaron los robos de niños: la Ley permitía que los padres adoptivos inscribieran como propios a los niños, lo que eliminaba la existencia de la madre biológica. Recién en 1987 el Estado español promulga una nueva Ley de Adopciones. *El País* también menciona la participación de la Iglesia y varias organizaciones religiosas como cómplices necesarios.

En contraste con estas explicaciones, los segmentos comentativos del diario *ABC* subrayan la responsabilidad de las personas individuales y omite relacionar estos hechos con los robos de niños ocurridos hasta 1950. Explícitamente bloquea esta interpretación. En palabras de Barroso, presidente de Anadir:

Esta trama de niños apropiados *no tiene nada que ver con el franquismo*. Tenemos tantos casos en democracia como en la posguerra. No es una cosa de un régimen...si alguien encuentra un negocio que depare 40 millones de euros, entonces es muy fácil subirse a él.

Se decía que sólo se vendía a niños republicanos, pero no es así. Tenemos por ejemplo el testimonio de Pilar Conesa, hoy millonaria pero que estuvo en la cárcel con los maquis, republicana, con un hijo adoptado, que demuestra que esto es un negocio de hospitales y no de políticos (*ABC*, 26-01-11).

Para este medio de prensa, los responsables pertenecen a una red organizada que tenía gran capacidad económica, integrada por captadores de víctimas, intermediarios de los padres y profesionales de la salud: “Entre los culpables... se encuentran médicos, comadronas, enfermeras, curas, monjas, funcionarios del registro civil e incluso personal de los cementerios” (ABC, 27-1-11).

En ningún caso se atribuye responsabilidad a instituciones ni a marcos legales o a un sistema amparado por las estructuras de poder. Según Van Dijk (1997) es característico de los periódicos conservadores prestar escasa atención al trasfondo político o social de un suceso y brindar en cambio una cantidad relativamente importante de detalles acerca de los sujetos implicados en el hecho.

Un detalle interesante es qué papel les atribuye el periódico a los padres adoptantes. Para ABC ‘los padres de adopción también eran engañados ya que no se les comunicaba en ningún momento que los menores fueran robados’ en palabras del presidente de Anadir, Antonio Barroso (ABC, 2-2-11). Esta exculpación, en cambio, no aparece nunca en *El País*, que en cambio los caracteriza como adeptos al régimen o los identifica como cercanos a la Iglesia católica.

En conclusión, la lectura de los hechos ofrecida por *El País* contrasta con la de ABC. Para el primero, el acontecimiento del robo de niños tiene lazos indiscutibles con el robo de niños perpetrado durante la Guerra Civil, y fue producto de un sistema cuyo andamiaje fue montado durante los primeros años de la dictadura franquista, con la complicidad de instituciones poderosas y prestigiosas de España como la Iglesia católica. Para el segundo, se trata de una o varias mafias de organizaciones criminales que aún procediendo con los mismos mecanismos no tienen relación entre sí y cometen delitos comunes con motivos puramente económicos. Cada postura responde así a una formación discursiva particular que se inserta en un campo discursivo dentro del cual luchan por la hegemonía.

Bibliografía

- Alsina, Miguel Rodrigo (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arnoux, Elvira (2006). *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Atorresi, Ana (1996). *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*, Buenos Aires: Conicet.
- Musci, Mónica (2010). “Abrir las fosas para enterrar a los muertos. Las crónicas periodísticas sobre la apertura de las fosas comunes en España: de Priaranza a Alcafar”. En Raquel Macciuci y

- María Teresa Pochat (directoras), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: Ediciones del lado de acá, 281-302.
- Trew, Tony (1983) [1979]. "Teoría e ideología en acción". En Fowler *et al*, *Lenguaje y Control*. México: FCE.
- (1983) [1979]. "Variación lingüística y diferencia ideológica". En Fowler *et al*, *Lenguaje y control*, México: FCE.
- Hodge y Kress (1993) [1979]. "El lenguaje como ideología". En *Cuadernos de Sociolingüística y Lingüística crítica*. Buenos Aires: UBA.
- Van Dijk, Teun (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.

Datos de la autora

Profesora en Letras (Univ. Nacional de la Patagonia Austral). Actualmente es Directora del Programa de Formación de Grado de las carreras del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la UNPA, en los cuales se desempeña como Profesora Adjunta Ordinaria de Gramática Española e Historia de la Lengua. Ha participado en proyectos de investigación en Lingüística Descriptiva y Análisis del Discurso en cuestiones vinculadas con la construcción discursiva de identidades, las representaciones sociales y el Análisis Crítico del Discurso en textos periodísticos. Co-autora del libro *Estudios Lingüísticos en la Patagonia Sur. El habla en Río Gallegos* (2007).

Actualmente es co-directora de un proyecto de investigación sobre Didáctica de la Argumentación y de otro sobre Literatura e Intermedialidad en la literatura española. Integrante del Comité Editorial de la revista *Espacios Nueva Serie* dedicados a Humanidades y Ciencias Sociales.

CONFERENCIA

LAS MUJERES EN LAS NOVELAS DE LA GUERRA CIVIL DEL SIGLO XXI

Gladys Granata de Egües
Universidad Nacional de Cuyo

De acuerdo con el título que he propuesto, dos son las cuestiones que debo abordar en este trabajo. La primera es la de las novelas que se han escrito en el primer decenio del presente siglo que tienen como tema la Guerra Civil, por resultar un fenómeno del que, si bien ya se ha hablado bastante, sigue ofreciendo ángulos para analizar y comentar; este fenómeno que se inició en las postrimerías del siglo XX, se prolonga con inusitada fuerza en estos últimos años. Se trata, valga la aclaración, de novelas sobre las circunstancias que vivieron los que no ganaron la guerra y que están escritas por autores jóvenes alejados cronológicamente de los acontecimientos. Directamente ligado a este asunto surge la reflexión sobre cuál es el género o subgénero de estas obras. Antonio Gómez López-Quiñones habla de “*thrillers* cognoscitivos” porque hay en estos textos una verdadera tarea detectivesca tanto de los autores como de muchos de los protagonistas que, desde el presente, emprenden una verdadera investigación en busca de una supuesta verdad (Gómez López Quiñones, 2011: 112).

El segundo tema es el papel que tienen las mujeres en estos relatos, porque llamativamente ocupan un lugar de preeminencia: son protagonistas, personajes secundarios, pero de gran importancia o, directamente son las autoras de las novelas. No voy a hacer una enumeración de títulos, aunque iré mencionando algunos textos a medida que avance en mi ponencia y me detendré un momento en cuatro novelas que considero ilustran acabadamente este argumento: *La voz dormida* de Dulce Chacón, *Las trece rosas* de Jesús Ferrero, *Inés y la alegría* de Almudena Grandes y *Dime quien soy* de Julia Navarro.

El origen de la mirada crítica al pasado hay que buscarlo, sin dudas, en el terreno político y social, como reflexionaba hace más de cinco años Isaac Rosa:

... se trata de un fenómeno ciudadano, asociativo e intelectual que plantea una recuperación mucho más sólida y posible que la que se planteó en los primeros años de democracia. Además de homenajes, este movimiento pide rehabilitación, indemnizaciones, anulación de juicios. Además de poner nombre a las víctimas, señala a los verdugos. Además de exigir memoria, demanda justicia. Y se niega

a dar por cerrado el pasado reciente, a considerarlo histórico e irrecuperable, impugnando el discurso construido en torno al mismo, optando por reivindicar la experiencia republicana y cuestionar la hasta ahora sacralizada transición española (Rosa, 2006).

Consiste, en definitiva, en presentizar el pasado asumiendo la responsabilidad de rearmar la tradición desde una mirada no implicada y, por lo tanto, más objetiva.

Este fenómeno no es exclusivamente español, sino que con mayor o menor intensidad se viene produciendo en diferentes países. Diez años atrás, Joel Candau hacía el diagnóstico de esta tendencia en Francia a la que bautizó *mnemotropismo* y decía:

Hoy observamos en las sociedades modernas –y especialmente en la sociedad francesa– una compulsión de la memoria, un mnemotropismo [...] [que] se expresa de diversas maneras: frenesí por el patrimonio, conmemoraciones, entusiasmo por las genealogías, retrospección generalizada, búsquedas múltiples de los orígenes o de las ‘raíces’, éxitos editoriales de las biografías y de los relatos de vida. (Candau, 2002: 7)

Por su parte, Tzvetan Todorov, ante este fenómeno, sacaba parecidas conclusiones:

En este fin de milenio, los europeos, y en particular los franceses, están obsesionados por un nuevo culto, a la memoria. Como si estuviesen embargados por la nostalgia de un pasado que se aleja inevitablemente, se entregan con fervor a ritos de conjuración con la intención de conservarlo vivo. (Todorov, 2000: 49)

En el campo literario peninsular, son múltiples los motivos que pueden justificar esta llamativa vuelta al pasado. La primera es el prestigio que han logrado en los últimos años los estudios sobre la memoria y la abundancia de investigaciones sobre el tema, desde todos los ángulos. Y, también, las investigaciones sobre las emociones en la literatura, tanto desde el punto de vista del autor como del lector, que han abierto un nuevo canal para la hermenéutica literaria. Este ingente material teórico, sumado al interés por revisar la historia y, en otro terreno, al interés del mundo editorial que rápidamente se ha hecho eco del fenómeno, justifica la tendencia en jóvenes que sin haber vivido la guerra ni la posguerra han encontrado en un período de la historia que parecía agotado para la literatura, una verdadera fuente de inspiración.

Otro motivo que subyace a este fenómeno es revisar la historia oficial y, a través de documentos y testimonios, contar los sucesos que por ideologías o temor se callaron o tergiversaron. Revisitar el pasado, sin el temor a represalias, sin las bridas de la autocensura de las generaciones anteriores está produciendo una cantidad de novelas donde se van revelando no sólo la cara oculta de ese período oscuro de la historia española, sino también una serie de sentimientos y emociones que condicionaron los relatos anteriores. Dice Mercedes Juliá: “Tanto los historiadores como los escritores de ficción de las últimas décadas encuentran en el estudio del pasado y sus diversas formulaciones un reto fascinante” (Julia, 2006: 58-59).

De acuerdo con lo expuesto, el primer tema que debemos tratar es el de la memoria y el de la construcción de la memoria colectiva que dista mucho del concepto de memoria histórica. Dicha memoria se constituye en un relato interesado por explicar racionalmente un pasado que ya no se vincula con las trayectorias vitales de los individuos que transitan el presente y en cierta forma congela y despersonaliza los hechos. Cuando esta memoria histórica responde a intereses ligados al poder, el pasado se justifica, se conserva, se falsea o directamente se olvida según un determinado criterio hegemónico. En cambio, la memoria colectiva, que va más allá de la mera suma de memorias individuales, se elabora, fomenta y transforma socialmente; lo acontecido que se transmite sobre todo oralmente, se va reinterpretando desde lo personal y lo subjetivo y guarda las vivencias de un pasado que se ha vivido, se ha experimentado o se ha sufrido. A los relatos orales se suman otros “documentos”, por llamarlos de alguna manera, que conservan la impronta del tiempo ido y que permanecen como artefactos semióticos de los que es posible relevar significación: papeles escritos, objetos, fotografías, dibujos, recuerdos personales, elementos ligados todos a la intrahistoria, a la vida privada. En estas coordenadas hay que entender y estudiar la nueva novela de la Guerra Civil: los autores recogen las declaraciones de los últimos protagonistas que quedan vivos o de sus parientes directos, investigan, estudian, recorren los lugares donde sucedieron los hechos buscando elementos que puedan traerles los ecos del pasado. Si bien esta tarea de contar “todo lo que realmente sucedió” pareciera labor de historiadores, la literatura, como dice Pozuelo Yvancos:

... tiene un modo propio e insustituible de contar la Historia. No únicamente porque llega donde no pueden llegar otros (el alma imaginada o figurada de quienes la sufrieron, ganando o perdiendo), sino también porque su modo de reconstruir una verdad permanecerá, si logra buenas obras, más allá de la Historia misma. (2011: 6)

Parecería que estamos frente a un reverdecimiento de la novela histórica, pero a diferencia de la cultivada en otras épocas, hay una actitud distinta del novelista frente al pasado: ya no se trata de bucear en la historia canónica, como había hecho Galdós a la hora de escribir sus *Episodios Nacionales*, investigando los motivos que se pueden trasladar al terreno de la ficción, sino que, partiendo de la desconfianza en la historia oficial, los novelistas emprenden un verdadero trabajo detectivesco en búsqueda de datos que confirmen, completen o desdigan la versión canónica; en ese rastreo aparecen, junto a los grandes acontecimientos, lo que nunca se dijo, la historia con minúscula de personas, grupos o sucesos que no tuvieron la suficiente entidad para llenar manuales o que no convenía que se registraran en ninguna parte, como sucede con el episodio de la invasión del valle de Arán, en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes. Los especialistas han llamado a esta forma más visceral y subjetiva de narrar, nueva novela histórica. En algunos casos es innegable la categoría de novela histórica por cuanto hay una estrecha relación entre los hechos realmente acontecidos y la trama ficcional que se entreteje con ellos, (más allá de que hayan sido registrados o no por la Historia con mayúsculas); como la ya nombrada *Inés y la alegría*, *Soldados de Salamina* o *El séptimo velo*. Pero hay otros relatos que se construyen sobre situaciones, hijas por supuesto de la realidad histórica propiamente dicha, de cuya existencia existen registros que han permanecido ocultos u olvidados y no se han dado a conocer por una infinidad de motivos relacionados con el temor, la venganza, la vergüenza, la censura o la autocensura. En esa línea están las novelas de Dulce Chacón, *La voz dormida*, *Riña de gatos* de Eduardo Mendoza, *Dientes de leche* de Martínez Pisón, *Mala gente que camina* de Benjamín Prados, *El corazón helado* de Almudena Grandes *El tiempo entre costuras* de María Dueñas o *Tu rostro mañana* de Javier Marías. En estos casos puntuales el núcleo narrativo lo constituyen sucesos acaecidos en la guerra y la posguerra, pero las tramas se adentran en los hechos más laterales coexistentes con el drama bélico, y sus verdaderos protagonistas están embozados en un nombre ficticio. Creo que, en dichos ejemplos, no se puede hablar con propiedad de novela histórica, pero juntas constituyen un mosaico que relee y completa la historia.¹

Isabel Cuñado, tomando los conceptos de Marianne Hirschen en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, de 1997, habla de “literatura de la postmemoria” que comprende la escritura que trata un tema de un pasado que no vivieron los autores, dicho con sus palabras “la memoria recibida por aquellos que no han vivido un momento histórico concreto.” (2007: 4), y que desde el presente lo reconstruyen sin que éste pierda relevancia, poniendo el acento en el compromiso de luchar contra la desmemoria y para no olvidar lo ocurrido.

¹ Vale acotar, para confirmar la tesis de auge de la historia novelada, que junto a estas “novelas de la guerra”, por llamarlas de algún modo, hay otras como las de Pérez Reverte, *El asedio* o *Cabo Trafalgar* e incluso la saga de Alariste, de innegable filiación con la novela histórica decimonónica.

Mariela Muñoz, por su parte, en “Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX” habla de “neo-novela” o “nueva narrativa” y agrega, siguiendo a Gonzalo Navajas: “Se plantea que la mirada nostálgica del pasado ante la Guerra Civil española y los años del franquismo dialoga incluso con el presente, en un camino de construcción de la identidad y hasta con el futuro, en una clave de posibilidad”. (Muñoz, 2007: 112). En realidad, la nostalgia no sería tal, dado que, como afirmé antes, estos relatos están pensados y escritos por personas que no vivieron ese pasado, de modo que el sentimiento que impulsa la relectura del pasado es más colectivo y racional que sentimental y subjetivo.²

La inmediata pregunta que surge frente a este panorama novelístico es por qué y para qué traer al presente una realidad que tiene tres cuarto siglo de acaecida si ya nada de lo que hubo sucedido se puede remediar o rectificar; qué justifica, en palabras de Isaac Rosa, “este empacho de memoria” (Rosa, 2006). La respuesta la dan los mismos autores. Benjamín Prado, en una entrevista de *evaristo cultural*, refiriéndose a *Mala gente que camina*, les concede a los novelistas la responsabilidad de rescatar el pasado. Afirma:

Yo me he dado cuenta de que los historiadores eso no lo van a hacer, por eso lo tenemos que hacer los novelistas; no van a hablar de eso, porque es evidente [...] y es que siempre suelen ser los nietos los que reivindicuen la historia de sus abuelos, más que los hijos, que están demasiado salpicados por el horror; no es una casualidad. Yo he publicado esta novela, pero gente más o menos de la misma edad... Almudena Grandes publicó *El corazón helado*; Javier Cercas publicó *Soldados de Salamina*; Dulce Chacón, *La voz dormida*; Manolo Rivas publicó *La lengua de las mariposas*, etc., etc. No puede ser una casualidad porque, desde luego, yo no me he puesto de acuerdo con nadie ni hemos hecho una asociación de novelistas para recuperar esta historia (Vives, 2008-2009).

Almudena Grandes, por su parte, lo explica desde un interés personal por saber la verdad, que la ha llevado a estudiar y la ha inspirado para programar seis novelas bajo el marbete “Episodios de una guerra interminable” y de los que *Inés y la alegría* constituye la primera entrega. Dice la autora:

En esta especie de vorágine por la historia de España que me ha entrado desde hace ocho años, cuando me documentaba para *Corazón helado*, me di cuenta de

² Gonzalo Navajas en *Más allá de la modernidad: estética de la nueva novela y cine español* (Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996) habla de “nostalgia asertiva, un sentimiento que nace de la desazón que produce el presente y que impulsa a volver al pasado, aun cuando lo que se encuentre allí resulte desolador.

que, a pesar de que yo creía que sabía mucho de historia, no sabía nada. Fue entonces cuando me enganché y se ha convertido casi en una obsesión. Estos seis libros son novelas que ocurren en situaciones y época históricas, pero el argumento es de ficción, los personajes son de ficción y los que son reales interactúan en la novela, igual que en Galdós. (García Albi, 2010a)

Y los ejemplos se pueden multiplicar. Lo interesante es que en estos dos casos se dan las razones (el por qué y el para qué) que inspiran a todos los novelistas que están escribiendo sobre este tema: una genuina curiosidad por saber realmente qué pasó o qué les pasó a cientos de miles de seres anónimos, que los ha llevado a estudiar y documentarse y a volcarlo después en la escritura, ficcionalizando a sus protagonistas a los que sienten que les rinden homenaje. En cuanto a la finalidad, las respuestas son variadas: aparte del homenaje a los vencidos, nombrar lo olvidado, rescatar la intrahistoria con su dolor, sus odios, el exilio interior, la represión, fijar en la escritura los últimos testimonios de los protagonistas; y los argumentos no se agotan en estos enunciados, al contrario: se multiplican en justificaciones que, en la mayoría de los casos, tienen en común conocer el pasado para entender el presente.

La otra pregunta que surge frente a esta avalancha editorial es quién lee una narrativa con esta temática. Dice Isabel Cuñado en su artículo “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del Siglo XXI”:

El tema de la guerra parece apelar a la sensibilidad de distintos tipos de lectores tanto de los nostálgicos de un pasado que sufrieron directamente, como de aquéllos que nacieron décadas más tarde pero quieren saber qué les pasó a sus padres o a sus abuelos. Es decir, un drama que entretiene, informa, y hasta apacigua las conciencias. De este modo el largo enfrentamiento de las dos Españas archivado y silenciado por el llamado “pacto del olvido”, que marcó el espíritu de la transición a la democracia, ha pasado a convertirse en un tema de interés popular y en todo un éxito comercial tan solo un par de décadas después. (Cuñado, 2007: 4)

Agrega la investigadora que ya existen colecciones o secciones de venta ocupadas del asunto, incluso se han vuelto a editar volúmenes, escritos hace más de cincuenta años, cuyas ediciones agotadas habían perdido todo interés para el ámbito comercial, pero que ahora despiertan la atención de los nietos cuyos abuelos vivieron la guerra y la posguerra.

Antonio Gómez López Quiñones, por su parte, sostiene que la Guerra Civil se ha convertido en un *leit motiv* que trasciende el mundo editorial y ha generado una verdadera

industria con múltiples productos ofrecidos al consumo masivo. Hay, en su opinión, una cierta banalización y un aprovechamiento comercial excesivo de los sucesos del pasado. Afirma:

No se entiende una parte del mercado nacional del entretenimiento si no consideramos la Guerra Civil como una suerte de marca comercial en la que han encontrado una rentable plataforma exposiciones fotográficas, filmes, volúmenes historiográficos, todo tipo de objetos para coleccionistas, memorias, libros de entrevistas, tertulias radiofónicas, debates y documentales televisivos, columnas periodísticas, cómics, algún videojuego y un variado conjunto de excursiones turísticas a lugares de la memoria que fueron escenario de conocidos eventos (Gómez López-Quiñones, 2011: 112).

En este complejo panorama, sucintamente trazado, hay un ingrediente más que por lo novedoso y sugerente llama poderosamente la atención: el papel de las mujeres como protagonistas y autoras de relatos de los vencidos en la Guerra Civil. No se puede negar que desde la década del '40 hubo escritoras que escribieron sobre la guerra y la posguerra, aun cuando en los tiempos del franquismo no se podía referir abiertamente lo que estaba sucediendo.³ Con artilugios y tratando de sortear la censura, dejaron plasmadas en sus obras la situación de las mujeres en la sociedad de los años '40, a través de las vivencias de jóvenes que sufrían los avatares del momento. Basten como ejemplos *Nada* de Carmen Laforet, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité o *Escribo tu nombre* de Elena Quiroga. Pero en ninguna de estas novelas aparecen las mujeres como partícipes de la contienda o de la resistencia; eran las víctimas de la sociedad resultante de esa guerra, pero no tenían allí un papel efectivo, y menos aún como heroínas.

En las novelas del último decenio, en cambio, la acción o el relato se sitúan en el momento bélico o inmediatamente después y las mujeres soportan el peso de la narración, aun cuando el protagonismo sea masculino. El interés de las escritoras y escritores en escribir historias con personajes femeninos tal vez se explique justamente por esa ausencia en los relatos anteriores de heroínas que cumplieron un papel destacado y en el carácter

³ El disimulo de la realidad no fue óbice para que los escritores la representaran en sus creaciones y dejaran testimonio de lo que estaba sucediendo. La obra de Aldecoa es buen ejemplo de este fenómeno, a pesar de la censura reinante. A este respecto es muy interesante lo que dice Martín Gaité como protagonista de ese momento, porque explica cuáles eran las verdaderas implicancias del control y cómo hacían para sortear los inconvenientes y convertirlo en un acicate: 'La aventura de burlarla [a la censura] dio lugar a una serie de estrategias e innovaciones literarias que no siempre redundaron negativamente en la calidad del resultado, de la misma manera que la Inquisición jamás logró alicortar el vuelo poético ni la eficacia narrativa de Teresa de Jesús, Fray Luis de León o Cervantes. Mantenerse en vela afila el ingenio y acendra muchas veces la enjundia expresiva'". (Carmen Martín Gaité. *Esperando el porvenir, Esperando el porvenir*. Madrid, Siruela, 1994, p. 56)

inconcluso de la representación femenina. Por su parte, las que verdaderamente protagonizaron hechos que merecían que la historia o la ficción los registrara no tuvieron voz o el coraje para hacerlo. De esta manera hoy los/las novelistas tienen delante una cantera de la que es muy difícil sustraerse y de la que, seguramente, seguirán sacando frutos seguros.

La fuente privilegiada de estos relatos son los testimonios orales de las últimas sobrevivientes, como sucede en *La voz dormida* de Dulce Chacón (Badajoz, 1954 - Madrid, 2003). La autora, en numerosas entrevistas, declara que su novela ficcionaliza las declaraciones de mujeres republicanas que había entrevistado y, que aun atemorizadas, le contaron lo que les tocó vivir en la madrileña cárcel de las Ventas, inmediatamente después de terminada la guerra. Además del peso testimonial, recreando el horror y la muerte a que fueron condenadas muchas, la novela de Chacón tiene un valor agregado: pone de relieve la participación de las republicanas en el conflicto bélico, tema del que no se había hablado con la suficiente claridad. Dice la escritora al respecto:

Esto fue lo que me motivó a centrar la historia en las mujeres, porque creo que son las protagonistas de la Historia que nunca se contó. Esa es la voz silenciada, la figura en la sombra. La historia con minúscula es la que me ha servido para darle carne a los personajes e incorporar a cada uno de ellos una historia real. (Velásquez Jordán, 2004)

Según sus declaraciones, tanto las desdichas que se describen como el tiempo en que se desarrolla la narración son reales, mientras que la línea argumental es producto de su invención. Los nombres de las verdaderas protagonistas no aparecen en la novela y sus vivencias fueron sumadas y mezcladas a la hora de construir los entes ficticios. Sí tienen una presencia efectiva y conmovedora al final, en un apéndice en que Dulce Chacón agradece a cada una de ellas la disposición y confianza que mostraron en las entrevistas, sustento, como ya dije, de esta narración. Anota la autora: "Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia", y en la página siguiente, antes de nombrar a cada una, agrega:

Gran parte de esta novela se la debo a una cordobesa de ojos azulísimos. A Pepita que sigue siendo hermosísima. Y a Jaime que murió junto a ella el día 29 de abril de 1976 en Córdoba, poco antes de que la policía se presentara a buscarlo, como todos los años para evitar que se sumara a la manifestación del 1º de Mayo. Pasen y llévenselo les dijo Pepita y los condujo ante el cadáver de Jaime. (Chacón: 2002)

La obra de Chacón trasciende lo meramente documental por sus valores literarios que se manifiestan en la estructura, el manejo del tiempo y la caracterización de personajes, además de la maestría para crear un clima sustentado justamente en la ruptura del mismo: antes de que las cosas sucedan se anuncian y contrariamente a lo que pudiera pensarse, la tensión narrativa lejos de disminuir aumenta a medida que transcurre el relato. Sirva como ejemplo la primera frase de la novela: “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia” (Chacón, 2002: 1).

En cuanto a los móviles que la llevaron al abordaje de tema y a la elección del tiempo de la Guerra Civil, son análogos a los de sus compatriotas: saber lo que le sucedió realmente y sacar los velos que ocultan lo que tuvieron que vivir, en esas circunstancias, las mujeres. Dice Chacón:

He estado documentándome e investigando durante cuatro años para poder escribir la novela. He consultado con historiadores, he leído muchos libros y, sobre todo, he recogido muchos testimonios orales. Esto fue lo que me motivó a centrar la historia en las mujeres, porque creo que son las protagonistas de la Historia que nunca se contó. Esa es la voz silenciada, la figura en la sombra. La historia con minúscula es la que me ha servido para darle carne a los personajes e incorporar a cada uno de ellos una historia real. (Velásquez Jordán, 2004)

Las Trece Rosas de 2003 no está escrita por un mujer, pero narra una historia centrada en la resistencia femenina durante la Guerra Civil. Su autor, Jesús Ferrero (Zamora, 1952), ha confesado en una entrevista que su interés en este episodio, a diferencia del de Chacón, no nació de un afán reivindicativo, ni de una vocación por contar un episodio de la guerra:

No me acerqué a ellas [a las Trece Rosas] porque quisiera recuperar presuntamente una memoria perdida. El interés era totalmente literario. Me enamoré del concepto "trece rosas" en cuanto lo vi. Tuve la impresión de que ahí me podía reencontrar con la tragedia griega sin necesidad de irme a Grecia. (Manrique Sabogal, 2003)

Sin embargo, el eco que tuvo la publicación de la novela hizo que de inmediato se la alineara con las publicaciones que se adentran en el pasado en la búsqueda de lo que no se contó o de lo que se ocultó con un interés determinado. Frente a este efecto no esperado, el escritor observa:

Cuando te acercas a estas historias te das cuenta de la dimensión del olvido en España, que ha sido aterrador. Se ha perdonado todo, pero ha quedado enterrado como en una olla podrida. En ese sentido es mejor desenterrarlo de una maldita vez y así comprender mejor este momento. Pero yo no soy un desenterrador. Mi interés era hacer una buena novela. (Manrique Sabogal, 2003)

La obra narra el funesto episodio del fusilamiento de trece jóvenes, de entre quince y veintisiete años, condenadas y fusiladas por colaboracionistas, el 4 de agosto de 1939, después de pasar detenidas más de un mes en la cárcel en condiciones infrahumanas. El triste suceso, que rápidamente se convirtió en mito por la necesidad o por el interés de despegarlo de la realidad, fue olvidado, dejado de lado o transmitido oralmente. Los pormenores desgarradores del acontecimiento se pueden inferir de la última carta que una de ellas, Julia Conesa, alcanzó a escribir a sus familiares antes de morir:

Madre, hermanos, con todo el cariño y entusiasmo os pido que no me lloréis nadie. Salgo sin llorar. Me matan inocente, pero muero como debe morir una inocente. Madre, madrecita, me voy a reunir con mi hermana y papá al otro mundo, pero ten presente que muero por persona honrada. Adiós, madre querida, adiós para siempre. Tu hija, que ya jamás te podrá besar ni abrazar.

Y concluye pidiendo un último deseo: “Que mi nombre no se borre en la historia”. (López, 2004)

Más allá de los valores literarios de la narración de Ferrero (que los tiene y muchos), el tema rápidamente despertó curiosidad y en 2004, el periodista Carlos Fonseca publicó otra novela con el mismo motivo, *Trece rosas rojas*, aunque ateniéndose con mayor fidelidad a los hechos. Ese mismo año, la productora Delta Films retomó la historia en un largometraje documental titulado *Que mi nombre no se borre de la historia*, tal como pidió Julia, una de las trece rosas, en los últimos minutos de su vida, y, finalmente, en 2008 se estrenó en Madrid la película *Las trece rosas*, dirigida por Emilio Martínez-Lázaro. El efecto de la novela coral de Ferrero en la que apuesta con las mismas dosis a la memoria, la leyenda y la ficción abrió un camino para el conocimiento de un episodio dormido de la triste historia de las mujeres republicanas en la Guerra Civil.

Con la intención de rescatar para la literatura varias décadas de la historia española del Siglo XX, mezclando verdad y ficción y siguiendo los pasos de Galdós, Almudena Grandes (Madrid, 1960) ha inaugurado en 2010 la escritura de sus “Episodios de una guerra interminable” con *Inés y la alegría*. En ella se narra un hecho histórico muy poco conocido,

“velado por tirios y troyanos” como dice con toda intención la autora: la invasión del valle de Arán por guerrilleros comunistas españoles residentes en Francia, en el otoño de 1944. Grandes va más allá del frustrado operativo y muestra las conductas humanas y políticas de los implicados, remontándose a la República y llegando hasta nuestros días. Una novela de la guerra, escrita por una mujer que cuenta un suceso histórico a través de la participación en él de una protagonista femenina ficticia, Inés, y de tres mujeres reales, Dolores Ibárruri (La Pasionaria), Carmen de Pedro y Aurora Gómez Urrutia. Con una estructura donde se distingue lo ficticio de lo real y, a su vez la mezcla de los dos, Grandes cuenta la historia de una mujer de clase acomodada que simpatiza con la causa republicana y deja todo para luchar por sus ideales y por el amor del dirigente socialista Galán. Guerra, amor, política, lealtades y traiciones componen el abanico temático de esta narración donde la historia de España se cuenta a partir de los personajes, reales o inventados, que pueblan este relato. Dice José Manuel Lucía Megías:

Inés y la alegría es la historia de una superación, de una supervivencia, de una vida entregada a intentar ser feliz, a ser feliz defendiendo unos valores... Historia... de cómo se organizaba el partido comunista dentro y fuera de España, de las miserias de los países vencedores de la II Guerra Mundial, pero también la historia de una vida cotidiana y de unos cuerpos mortales. (Lucía Megías, 2010)

Y agrego yo, historia de un amor apasionado.

La última novela a las que me voy a referir es *Dime quien soy* de Julia Navarro (Madrid, 1953) que además de autora y protagonista femenina, ha tenido, desde el momento de su aparición, abril de 2010, un éxito editorial extraordinario: agotó 300.000 ejemplares en el primer mes de venta y hoy es una de las novelas más vendidas en el mundo hispanohablante y ha sido traducida a veinte idiomas. La historia que según la autora, está inspirada en las narraciones de su abuela, cuenta la vida de Amelia Garayoa, una joven y bella mujer de posición acomodada que un día, obnubilada por la doctrina comunista, abandona su casa, y su familia le pierde el rastro. La novela comienza en la actualidad, cuando unas ancianas le encargan a su sobrino nieto periodista que investigue y reconstruya los derroteros de esta enigmática mujer. Desde la España de la República hasta la caída del muro de Berlín, pasando por la Segunda Guerra Mundial, las purgas de Stalin y yendo y viniendo de numerosas ciudades y países, el lector recorre los sucesos más importantes de la historia del Siglo XX de la mano de esta heroína que a veces no es del todo creíble. Cuando los periodistas le comentaron a Navarro estas hipérboles de la trama contestó:

Cuando estaba leyendo para esta novela, no te puedes imaginar la cantidad de mujeres extraordinarias que me he encontrado con vidas de película y que no son conocidas, pero la historia la siguen escribiendo los hombres y las mujeres seguimos sin tener ese papel protagonista. Hay un montón de mujeres que han tenido una vida muchísimo más apasionante que la de Amelia... He encontrado maravillas, mujeres de 90 años que como mi protagonista han vivido la segunda guerra y otros horrores, que hablaban seis o siete idiomas, comprometidas, extraordinarias, desconocidas (García Albi, 2010b).

Habrá que creerle y, más allá de las críticas, la verdad es que la novela se lee con muchísimo placer. Con una inteligente mezcla de historia, espionaje, amor y aventura, y con una prosa sobresaliente en cuanto a su corrección y lintera con el género periodístico, Navarro accede a este universo de las novelas sobre la guerra y consigue apasionados lectores. Los críticos, sin embargo, no han sido del todo benevolentes, como el caso de Sanz Villanueva que observa:

Julia Navarro (Madrid, 1953) dispone este cañamazo desbordante de material anecdótico para montar una folletinesca novela de aventuras... Amelia es una mezcla de Mata Hari, Indiana Jones y Aviraneta; de temeraria espía, seductora aventurera e infatigable conspiradora. Algunos pasajes [de la novela] poseen fuerza imaginativa y densidad emocional... Se diluyen, sin embargo, en un esquema novelesco reiterativo, simplista y que bordea el absurdo. El caso es que *Dime quién soy* esconde la almendra de una buena novela. Pero el populismo complaciente trivializa el conflicto y éste se presenta con recursos literarios nada exigentes y trasnochados (Sanz Villanueva, 2010).

Al margen de sus valores literarios, tal vez la “almendra” de la que habla Sanz Villanueva, sea la asignación a una mujer española de un papel que no sabemos si alguna lo tuvo, pero que no está del todo mal inventárselo.

Ya para cerrar, y sin pretender reunir los hilos de lo que he venido exponiendo, quiero volver sobre lo que dije al principio: los novelistas españoles de los últimos años han recuperado un tema que parecía agotado, la Guerra Civil, con gran éxito editorial y ganando un fervoroso público lector. En ese panorama, las narradoras y, sobre todo, las protagonistas femeninas ocupan un lugar destacado, tanto aquellas que tuvieron la opción de rebelarse como a las que debieron someterse porque estaban obligadas a guardar silencio. El reconocimiento del papel de la mujer en la Guerra Civil, aunque sea desde la ficción, significa su segura inscripción en la Historia con mayúsculas que durante varias décadas se empeñó en olvidarla.

Bibliografía

- Candau, Joel (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chacón, Dulce (2002). *La voz dormida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cuñado, Isabel (2007). "Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del Siglo XXI". En *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. 3.1 (2007). Disponible en <http://www.dissidences.org/files/3isabelcunado.pdf.pdf>.
- García Albi, Inés (2010a). "Julia Navarro pone rostro de mujer al convulso siglo XX". *Qué leer*, 153. Disponible en <http://www.que-leer.com/8093/julia-navarro-pone-rostro-de-mujer-al-convulso-siglo-xx.html>.
- (2010b). "Almudena Grandes: la fascinación de la historia". *Qué leer*, 19 de noviembre. Disponible en <http://www.que-leer.com/10107/almudena-grandes-la-fascinacion-de-la-historia.html>
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2011). "La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil." En Álvarez-Blanco Palmar y Toni Dorca (coords.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 111-119.
- Juliá, Mercedes (2006). *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- López, Ángela (2004). "Dolor y muerte en 1939. Trece nombres para no olvidar". *El Mundo. Es*, Madrid, 17 de mayo. Disponible en http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/05/17/historia/10848_08399.html
- Lucía Megías, José Manuel (2010) "Inés y la alegría". *Sinololeonolcreo. Sugerencias lectoras para gentes inquietas*. Universidad Complutense de Madrid, 14 de Diciembre. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCM/blogs/sinololeonolcreo/2737.php>.
- Manrique Sabogal, Winston (2003). "Jesús Ferrero: el olvido en España ha sido aterrador". *El País.com. Cultura. Babelia*, 15 de marzo. Disponible en http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Ferrero/_Jesus/olvido/Espana/ha/sido/aterrador/elpbabnar/20030315elpbabnar_18/Tes
- Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística XXXIII* (2), III 123: 112.
- Pozuelo Yvancos, José María (2011). "Paisaje después de la batalla". *ABC Cultural*, Madrid: 16 de junio. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm>.
- Rosa, Isaac (2006). "Empacho de memoria". "Opinión", *El País*, Madrid: 6 de julio de 2006.
- Sanz Villanueva, Santos (2010). "Dime quién soy Julia Navarro", *El Cultural*, 9 de abril. Disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26978/Dime_quien_soy
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Velázquez Jordán, Santiago (2002). "Dulce Chacón: La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado", *Especulo*, 22, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>
- Vives, Damián Blas. "Benjamín Prado. Literatura y derechos humanos: *Gente mala que camina*". *Evaristo cultural revista virtual de arte y literatura*, número 7. Disponible en <http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2007%20-prado.htm>.

Datos de la autora

Gladys Granata de Egües: Doctora en Letras. Profesora Titular de Literatura Española III (Moderna y Contemporánea), Profesora Titular del Seminario de Teoría Literaria "Teorías de la autobiografía" en la UNDeCuyo. Es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Hispanistas (2007-2010/ 2010-2013) y Miembro del Consejo Directivo del Grupo de Estudios sobre la crítica literaria. Dirige el Proyecto "La literatura como modo de conocimiento" en el programa Nacional de Incentivos que aborda temas y teorías de la literatura del yo y de las emociones. Ha sido jurado de tesis de posgrado (doctorado y maestría), de becas y de concursos docentes y literarios. Se ha dedicado especialmente al estudio de la obra de Carmen Martín Gaité desde los años 90, investigaciones que culminaron en su tesis doctoral "Una poética para Carmen Martín Gaité". Ha publicado más de 30 artículos en Revistas especializadas sobre los poetas de la generación del 27, las escritoras de la generación del '50, la narrativa de Juan Manuel de Prada, los diarios de González Ruano, la novela femenina, entre otros temas de la literatura española actual. Es editora del *Boletín del GEC*, ha editado además los volúmenes: *Recuerdo y Homenaje a Federico García Lorca en su centenario*, *Galdós en Mendoza (Una bibliografía galdosiana)*; *Pedro Salinas: Recuerdo y Homenaje, Mujer, historia y cultura* y coeditado *Escrituras del yo y de la memoria* y *Tramas del hispanismo actual*.

CONFERENCIA

MEMORIA Y POSTMEMORIA: LA ELABORACIÓN LITERARIA DE LA GUERRA CIVIL EN LA NARRATIVA GALLEGA

Dolores Vilavedra Fernández
Universidad de Santiago de Compostela

El caso gallego: singularidades

El primer objetivo de esta intervención es comentar una serie de cuestiones de tipo sistémico, relacionadas ya con el discurso propiamente literario, y que me parecen características del ámbito gallego. Averiguar en qué medida le son exclusivas nos animará a intentar entender el porqué, y a dilucidar que consecuencias se derivan de esos parámetros singulares.

El fenómeno que marcó un antes y un después en el tratamiento del tema en la sociedad gallega –para bien y para mal– fueron las obras de Manuel Rivas, en sus versiones literarias y luego fílmicas, tanto *A lingua das bolboretas* (basada, como es sabido, en varios relatos de *¿Qué me quieres, amor?*) como *O lapis do carpinteiro*. La veloz canonización de este autor gracias a estas obras produjo un efecto de retroalimentación sobre el tema, que se benefició de los premios recibidos por Rivas y, en general, de la simpatía que el autor despierta en amplios sectores sociales. Pero un éxito tan masivo no se produce sin consecuencias, y cabe preguntarse por como influyen en la construcción del discurso colectivo sobre el pasado este tipo de novelas, es decir, que riesgo corremos al permitir tácitamente que la ficción ocupe un lugar tan central en la fijación de ese discurso.

Sin duda, en el modo de la ficción se inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico (muy evidente en *O lapis*), y por tanto resulta pertinente intentar determinar hasta qué punto el tratamiento literario del tema condiciona la sensibilidad social, y si ese condicionamiento es positivo, como hasta ahora habíamos pensado, o negativo, en la medida en que relega a un segundo plano la dimensión política e histórica en beneficio de la emocional. Cathy Caruth (*apud* LaCapra, 2006: 165) plantea muy bien los riesgos que se derivan de cualquier tentativa de narrativización de la historia:

El trauma requiere integración, por el bien del testimonio y por el bien de la cura. Pero, por otra parte, la transformación del trauma en memoria narrativa que permita verbalizar y comunicar la historia, e integrarla a nuestro conocimiento del pasado (y el de otros), puede hacer perder la precisión y la fuerza que caracterizan al recuerdo traumático.

Y esta pérdida podría deberse a la equiparación de categorías diversas pues integrando historia y memoria ¿no estamos planteando la aporética fusión de lo objetivo y lo subjetivo? Aunque la cita resulte un poco extensa, veamos como describe LaCapra las diferentes exigencias, objetivos y procedimientos que caracterizan el discurso de la memoria, el de la historia y el de la ficción:

En su común intento de representar acontecimientos traumatizantes y experiencias traumáticas o postraumáticas, el testimonio, la ficción y la historia comparten ciertos rasgos, pero también difieren notablemente en cuanto a los reclamos de verdad y las maneras de enmarcar el relato. El testimonio hace reclamos de verdad respecto de la experiencia o, al menos, del recuerdo de la experiencia y, con menor contundencia, respecto de los acontecimientos [...] La historia hace reclamos de verdad sobre los acontecimientos, su interpretación y su explicación y, con menos contundencia, sobre la experiencia. Puede utilizar ciertas orientaciones del testimonio sin volverse por eso idéntica a él [...] La ficción, si es que hace reclamos de verdad histórica, lo hace de manera más indirecta pero, no obstante, posiblemente informativa, inspiradora de ideas y a veces desconcertante [...] en el pasado reciente la ficción ha explorado lo traumático –incluyendo la fragmentación, el vacío o la anulación de la experiencia– y ha planteado un interrogante sobre otras formas de experiencia posibles. También explora de manera particularmente reveladora y perturbadora los aspectos afectivos o emocionales de la experiencia y la comprensión”. (2006: 179-180)

Las reticencias que me inspiran las respuestas emocionales identificatorias¹, sobre todo por parte de los no sobrevivientes o de testigos secundarios, no deben impedirnos ver que ese tipo de respuestas, propias del cine o la literatura, pueden servir también para poner en marcha “un proceso autocrítico vinculado al pensamiento y la práctica críticos con una profunda importancia política y social” (Lacabra, 2006: 193), con lo que ello tiene de positivo.

¹ LaCapra comenta sus aspectos positivos pero también los riesgos que de ellas se derivan (2006. 192-193).

Pues bien, desde mi punto de vista este protagonismo de lo sentimental característico de la ficción ha propiciado un consenso social sobre el tema insólito hasta ahora. Y no me parece casual que hayan sido las novelas de Manuel Rivas las que hayan suscitado ese consenso pues ya he reflexionado en otros lugares (Vilavedra, 2007) sobre la función de su obra narrativa en su conjunto como generadora de valencias que codifican una nueva forma, fundamentalmente integradora, de entender la identidad gallega y como es, en mi opinión, esa capacidad semiotizadora lo que explica su éxito de público.

En tanto que discurso ficcional, la literatura gallega trabaja con memorias, no con *la* memoria, es decir, rescata y explora –explota– memorias parciales, marginadas, contestatarias (protestantes, anarquistas...) que *de facto* ponen de manifiesto la imposibilidad de elaborar una memoria única y la necesaria dimensión caleidoscópica de toda memoria colectiva. Aróstegui (2006: 60) incide en esta idea de la multiplicidad de memorias históricas pero a su heterogeneidad añade su variabilidad temporal, es decir, su carácter sucesivo, a veces superpuesto, otras solapado. Por tanto, indagar en la elaboración social de la memoria colectiva (en este caso por medio de la literatura), y en su evolución diacrónica, nos interesa por diversas razones:

-porque permite “contrarrestar la tendencia de la historia a oficializar un cierto estado de la memoria, una memoria ideológica”. (Ricoeur *apud* Lavabre, p. 40)

-por la importancia de la memoria colectiva como mecanismo generador de identidad, en tanto transmisor de valores y creador de la ilusión de continuidad.

Y si dije antes que la memoria ‘rescata’ es porque prácticamente todas las novelas a las que me voy a referir parten de un hecho real, que reconstruyen con mayor o menor fidelidad, pero raramente nos encontramos ante casos de ficción o invención total. El valor de ‘verdad’ de lo real parece legitimar el tratamiento de un tema que no parece aceptar la trivialización que puede suponer lo ficcional.

Veamos pues como ha evolucionado en la literatura gallega la ficcionalización del tema para intentar comprender mejor como funcionan hoy los textos que lo abordan y como hemos llegado a aprovechar tan a fondo sus posibilidades catárticas sin sucumbir en exceso al binarismo que en mi opinión caracteriza el tratamiento del tema en buena parte de, por ejemplo, las novelas que lo abordan en el ámbito de la literatura castellana. Los nuevos enfoques de la narratología postclásica (*vid.* por ejemplo los trabajos recogidos en Herman, 1999) pueden ayudar sin duda a repensar, historiándolas y contextualizándolas, las nociones de autor, autor implícito o narrador, y sus usos al servicio de la articulación de la memoria individual y colectiva. En contra de lo que un análisis simplista podría querer

indicar, la forma literaria es tanto o más relevante que el contenido por lo que se refiere al desarrollo de los diferentes modos de representación memorialística del pasado.

Los precursores y sus continuadores

El tema de la guerra civil entró tardíamente en nuestra narrativa, y lo hizo por medio de tres exiliados. La publicación en 1957 de *Non agardei por ninguén* de Ramón de Valenzuela es sólo aparentemente precoz pues lo cierto es que el libro, publicado en la editorial bonaerense Citania, dirigida por Luís Seoane, tuvo realmente una limitadísima difusión en la Galicia interior, donde no circuló hasta su reedición en Akal en 1989. De la década de los 70 son *O silencio redimido* de Silvio Santiago (1976) y *O señor Afranio ou como me rispei das gadoupas da morte* de Antón Alonso Ríos (1979). Estos escritores compartían experiencias vitales determinantes en sus biografías pues los tres vivieron el conflicto bélico en primera persona (bien en el frente, bien como ‘fuxidos’) y los tres tuvieron como única salida el exilio sudamericano.

Efectivamente, en las tres novelas la autoficción les permite a los autores distanciarse mínimamente de sus propias vivencias, lo justo que un cierto pudor y una casi obligada prudencia demandaban, y por eso mismo los tres eluden apostar abiertamente por el modelo autobiográfico o documental. Pero el hecho de que en los tres casos se trate de novelas escritas en primera persona por personajes que son claramente un trasunto de los propios autores indica hasta que punto les resultaba difícil presentar como ajenos los acontecimientos narrados. La opción de la ficción memorialística, desarrollada por medio de estrategias diegéticas más o menos elaboradas, resultaba sin duda, y dadas las circunstancias, la más apropiada. Esta cautela a la hora de revelar el origen testimonial de las diégesis de estas novelas marcará, en mi opinión, los futuros tratamientos del tema, orientándolos claramente hacia el modelo ficcional. Un argumento más a favor de esta hipótesis es la escasez de textos de carácter netamente memorialístico (autobiografías, diarios, etc.) de esta etapa que padecemos en el ámbito de la cultura gallega.

Poco más publicaron los supervivientes de aquellos tiempos. El hecho de que sus novelas se reeditasen relativamente rápido, en la segunda mitad de los 80, algo debe querer decir, pues Galicia estrenaba democracia y abordaba la construcción de su autonomía (recordemos que el Estatuto se aprobó a finales de 1981) con un enorme agujero negro en su pasado más reciente, que sólo las memorias individuales y privadas podían, y ello de forma puntual, compensar.

Tras ese prudente alzar el velo del silencio, el ritmo de publicación de novelas sobre el tema se aceleraría progresivamente. Pero no serían ya sus protagonistas los que se encargarían de narrar la guerra sino la generación siguiente, la de los nacidos después de

1930 que, o bien aún no habían nacido cuando estalló el conflicto, o bien eran demasiado niños como para tener recuerdos personales de aquellos días. Fue Carlos Casares quien dio el primer paso con *Os mortos daquel verán* (1987), y lo hizo en un registro ya totalmente distanciado del pseudo memorialismo practicado por sus predecesores. Así, Casares marcaría un punto de inflexión generacional, al ser el primer autor que escribía sobre la guerra sin haberla vivido directamente, pero también quien apostaría con rotundidad por mostrar la condición heterogénea, incluso contradictoria, de la memoria.

Os mortos daquel verán recoge un conjunto de declaraciones judiciales que intentan reconstruir, desde los diferentes puntos de vista (enunciativos e ideológicos) de los testigos, las circunstancias que explicarían una misteriosa muerte en los primeros días de la guerra. Este tipo de solución enunciativa subraya la dimensión social del conflicto, y sus consecuencias institucionales, legales e incluso jurídicas, y abre así un nuevo ciclo que se caracterizará por la mayor ambición técnica de los autores en el tratamiento de un tema en el que resultaba fácil sucumbir al sentimentalismo y al afán ejemplarizante. Gracias a la complejidad enunciativa de la novela Casares consigue desvelar la hipocresía, y la falsa objetividad de la justicia y, en última instancia, poner en evidencia lo falaz de toda verdad que se presente como absoluta o, lo que es lo mismo, lo imposible de todo afán de objetividad. A partir de ahí, la narrativa gallega renuncia a abordajes pretendidamente totalizadores de la cuestión, optando con decisión por el nivel micro y subjetivo.

Que en ese mismo año 1987 se publicasen otras dos novelas (*Scórpio* de Ricardo Carballo Calero y *Vísperas de Claudia* de Manuel Guede) que manifiestan un afán semejante por alejarse de los modelos narrativos convencionales revela que algo estaba cambiando. El hecho de que Carballo Calero, que luchó en el bando republicano, sufrió cárcel y llegó a estar condenado a muerte (luego conmutada), prescindiera del memorialismo explícito en beneficio de una sofisticada fórmula polifónica y metaliteraria supone la renuncia de su generación a imponer, sirviéndose de los mecanismos de legitimación epistémica que proporciona la experiencia, su propia versión del pasado. Y lo mismo haría años más tarde Francisco Fernández del Riego con *O cego de Pumardedón* (1992), donde la generación que hizo la guerra está representada simbólicamente por el protagonista, un hombre que quedó ciego tras el estallido de una granada: esa ceguera metaforiza la imposibilidad de dar una visión integral y objetiva de lo sucedido.

En cierta forma, la renuncia de los protagonistas del conflicto a orientar la codificación de la memoria colectiva, y el evidente protagonismo de las fórmulas narrativas antiobjetivas y antitotalizadoras, permitió que los nuevos creadores se interesasen por el tema sin sentirse unos intrusos por abordarlo. A partir de la segunda mitad de los 80, varias

novelas sobre la guerra resultarían ganadoras o finalistas del prestigioso Premio Xerais². Si tenemos en cuenta que el certamen se convoca bajo el lema de “a forza dos lectores”, no podemos dejar de interpretar este éxito –cuantitativo y cualitativo– como un refrendo a los textos por parte del público, y como una muestra evidente de su interés por el tema. ¿Que estaba sucediendo? Pues que por fin la sociedad gallega se decidía a iluminar un pasado que seguía proyectándose como una sombra sobre su identidad individual y colectiva: se iniciaba así un proceso que tenía mucho de catarsis y que en Galicia resultó especialmente dinámico por la inclinación pasatista que la cultura gallega ha mostrado desde siempre. Esta concepción patrimonial museística y conservacionista de lo cultural no es ajena a la creencia de que es en el pasado –más o menos remoto, más o menos legendario– donde ha residido siempre la legitimidad de nuestra identidad. Y aquí entraría en juego la dimensión histórica de la novela sobre la guerra, a la que volveremos puntualmente al final de estas páginas.

Hilando un poco más fino percibimos que es posible establecer una nueva distinción generacional entre los novelistas que comienzan a abordar el tema, distinción que, *grosso modo*, coincidiría con la que Mainer (en Mainer y Juliá, 2000, por ejemplo) plantea para el ámbito de la cultura española de posguerra. Distinguiríamos así un primer grupo, en el que estarían los ya citados Casares y Fernández Ferreiro que, aunque no viven la guerra como sujetos activos y pacientes, crecen y se forman en los años más oscuros de la posguerra. En el otro grupo estarían ya autores como Manuel Rivas o Suso de Toro, es decir, la generación nacida en los 50 y criada en el precario e incipiente desarrollismo económico de los 60.

Esta distinción puede resultarnos útil para entender la evolución del tema y la heterogeneidad de las soluciones formales que se le irán dando. Como ya se ha apuntado, tanto Casares como Fernández Ferreiro renuncian a las fórmulas automemorialísticas y a la primera persona para optar, en el caso del primero, por la original polifonía ya comentada, y en el del segundo por un narrador omnisciente que reconstruye, 50 años después y a partir de los testimonios del vecindario, las muertes violentas de una pareja de maestros en una remota aldea gallega un mes después de que empezase la sublevación.

Ambos autores, pues, no inventaron nada, sólo desarrollaron en clave ficcional historias que habían oído contar, con las que crecieron, y que les sirvieron para codificar el miedo, la violencia y la arbitrariedad. Los narradores gallegos empiezan así a asumir la función de mediadores, de correas de transmisión de un patrimonio de memorias que comenzaba a estar amenazado de extinción pero que formaba parte de su educación sentimental. A partir de entonces asistiremos a una progresiva evolución hacia fórmulas abiertamente ficcionales, que renuncian a la crónica histórica para focalizar personajes y

² Manuel Guede fue finalista en 1987 con *Visperas de Claudia*; al año siguiente se hizo con el galardón Xosé Fernández Naval con *O bosque das antas* y en 1991 Xosé Fernández Ferreiro lo ganaba con *Agosto do 36*.

situaciones concretas de las que las nuevas generaciones cada vez estaban más alejadas cronológicamente (lo que incrementaba las posibilidades de ficcionalización) pero emocionalmente más próximas, a causa de la mayor receptividad social al tema. Una proximidad emocional que, recordemos, en su momento los protagonistas del conflicto quisieran evitar o minimizar como ya vimos en los casos de Silvio Santiago, Antón Alonso Ríos o Ramón de Valenzuela, e incluso más tarde en Carballo Calero o Fernández del Riego. Comprobamos así cómo las diferentes ubicaciones generacionales tienen una incidencia directa en la forma en que se elabora y asimila la memoria colectiva.

En todo caso, la resistencia a renunciar por completo a la modalidad textual biográfica debe interpretarse en función del compromiso de verosimilitud que esa modalidad demanda, de lo eficaz que resulta a la hora de garantizarle a lo narrado un cierto valor histórico. Así, varios de los autores de este segundo grupo generacional se inclinan, de forma aún un tanto transicional entre la crónica y la ficción pura, por recuperar episodios o personajes que en su día fueron reales, y de ahí que sus narraciones se constituyan en reivindicaciones implícitas, muchas veces explicitadas como tales en el nivel paratextual,³ de la memoria tanto individual como colectiva.

La generación de los nietos

Una tercera generación de narradores será capaz de encontrar un singular equilibrio entre la verdad empírica, contemplada siempre en su dimensión más humana y que les sirve a menudo como punto de partida, y su libérrimo desarrollo literario. Esta posición debe interpretarse desde la perentoria necesidad de entender el pasado, de recuperarlo en una lucha contra el reloj biológico que avanzaba implacable para los que había sido los protagonistas de la guerra, y la conciencia de que el tema podía servir de punto de encuentro intergeneracional, la convicción de que la guerra era el eslabón perdido que podía soldar ese hiato histórico. No se trataba de hacer justicia pero sí de un acto de reparación –Aróstegui (2006: 89) le atribuye a esta generación el ejercicio de una memoria “de restitución o reparación, impregnada de resonancias morales pero también de una cierta coloración de *ajuste de cuentas*”–, en la medida en que hacía visibles episodios y personajes que, si no fuese por su resurrección literaria, quedarían sepultados por la desmemoria. Así, si en muchos casos la realidad es un punto de partida, su desarrollo ficcional se convierte en un acto de protesta y una toma de posición ética. Los escritores más jóvenes manifiestan de esta forma su disconformidad con el legado de la Transición, un legado en el que sobraba silencio y faltaban explicaciones. Seducida por lo que Mainer llama el mito de la reconciliación elaborado como un relato que le daba sentido al futuro

³ Por ejemplo, la dedicatoria de *O bosque das antas* va dirigida “A todos cantos me emprestaron a memoria”, y a la memoria también se alude en las de *As rulas de Bakunin*, *O lapis do carpinteiro* y *Os libros arden mal*.

(Mainer y Juliá, 2000: 49), la sociedad gallega hizo de la *amnistía* sinónimo de *amnesia* hasta que les llegó la hora de tomar la palabra a aquellos que no se sentían comprometidos por ningún pacto de silencio, por la simple razón de que no habían sido ellos los que lo firmaron. Era tarde ya para hacer justicia, pero quizás llegarían a tiempo para conseguir un objetivo mucho más modesto: explicar, explicarse y explicarnos, la guerra.

A medida que empiezan a proliferar las novelas sobre la guerra, su visión literaria se fragmenta pues el conflicto se focaliza desde una perspectiva cada vez más concreta, más rica en matices por tanto pero también más parcial. Los textos renuncian a abordajes totalizadores y el tema se desarrolla como un mosaico o un friso en el que cada pieza encaja con las restantes, siendo diferente a todas ellas. Esto explica la escasez de novelas corales y la abundancia de las conocidas como ‘de personaje’, sean *fluxidos*, exiliados o represaliados, y encaja con el protagonismo del modelo intimista y privado que propicia el acercamiento al fenómeno bélico en clave doméstica o local. Muchas novelas se constituyen así en aportaciones a la memoria particular de determinados sectores sociales o grupos ideológicos, como es el caso de los protestantes en *Entre fronteiras* y *Nas catacumbas* de Xavier Alcalá, los anarquistas en *As rulas de Bakunin* y *Os libros arden mal* (2006), las mujeres en *Non volvas* (2000) de Suso de Toro o los niños en *Aqueles anos do Moncho* (1977) de Xosé Neira Vilas. Esa memoria grupal aparece siempre encarnada en un individuo común que cobra una dimensión heroica y ejemplarizante gracias a las numerosas virtudes cívicas que lo adornan: es el caso de Daniel Da Barca (*O lapis do carpinteiro*), Camilo Sabio de *As rulas de Bakunin* ou Manuel Liñares de *Entre fronteiras*, verdaderos modelos de conducta. Pero desde el punto de vista de su eficacia literaria se echa en falta quizá en estos personajes –pues esto es lo que son, no lo olvidemos– una cierta tensión dialéctica, alguna grieta en el inquebrantable muro de su resistencia moral. Resultan, por decirlo así, demasiado buenos, posiblemente para compensar tanta maldad como nos vamos encontrando a lo largo de las páginas que protagonizan. Esa violencia nos resulta perturbadora porque no nos es posible ignorarla pues se nos presenta como un fenómeno más individual que social, tanto en lo que respecta a los que la ejercen como a los que la padecen. Así, en estas versiones literarias de la guerra los rostros nunca tienen el anonimato de la trinchera sino la concreción de las facciones del vecino o el pariente. La violencia tiene, por tanto, nombres y apellidos. No es posible seguir fingiendo que no hubo vencedores y vencidos, verdugos y víctimas.

Llega pues un momento en que los protagonistas y/o el narrador principal de estas novelas dejan de pertenecer sistemáticamente al bando de los vencidos, algo que venía sucediendo desde la aparición del tema como un especie de automático mecanismo compensatorio de justicia histórica, y sólo es entonces cuando podemos afirmar que el discurso literario sobre la guerra alcanza su definitiva madurez. La frontera la establecen O

lapis do carpinteiro y su narrador (y coprotagonista) Herbal, personaje complejo que, aunque alineado con los vencedores, resume a la perfección las contradicciones y tensiones sociales que, en última instancia, provocaron la guerra y con el que no podemos evitar sentir una cierta empatía. Quizá éste sea un argumento más que explique el éxito de la novela pues, como argumenta LaCapra:

La saludable deconstrucción de las oposiciones binarias o dicotomías –que es política y éticamente importante en tanto desestabiliza o invalida los fundamentos del mecanismo del chivo expiatorio– no tiene por qué acabar en la indistinción de todas las distinciones ni tampoco en una idea del pensamiento como astigmatismo generalizado o derretimiento conceptual. Más bien resalta la importancia de establecer distinciones problemáticas y sopesar sus fuerzas y debilidades reales o deseables, y de este modo plantear explícitamente el tema de cuáles distinciones deben borrarse, cuáles deben conservarse y cuáles deben remodelarse o transformarse. (2006: 155)

La generación nacida en los 50 aporta pues un nuevo enfoque al tratamiento del tema, con Rivas y sus novelas como punto de inflexión. Estas suscitaron un verdadero fenómeno de catarsis colectiva, al que no fueron ajenas las versiones cinematográficas y la concesión del Premio Nacional de Narrativa al volumen de cuentos *¿Qué me quieres, amor?*. En cuanto a *O lapis do carpinteiro*, es un ejemplo paradigmático de hibridación de datos empíricos (la peripecia vital real del médico Francisco Comesaña) en un contexto abiertamente ficcional. Renunciando a crear un marco de verosimilitud a base de acumular datos históricos y a la legitimación que de ese marco se derivaría para sus historias, los autores de los 50 optan por moverse en el nivel micro, el de las pequeñas historias olvidadas o desconocidas protagonizadas por héroes anónimos, a veces casi domésticos; en otras palabras, por actuar en el ámbito de lo emocional, ese aparentemente ausente del discurso histórico.

El tratamiento del tema se desplaza así, según los escritores de los 50 van tomando el relevo, del ámbito de la *memoria* al de la *postmemoria*, un concepto que se define por establecer una conexión *mediata* con el pasado, concretada casi siempre en alguna persona pero a veces en un objeto (como la cuchara de los *Contos de família* de J. A. Xesteira o el lápiz de Herbal) o en un texto (una carta, por ejemplo); esa conexión se concreta no por medio de la recogida de huellas (como suele suceder con la memoria) sino por el impulso creativo e imaginativo que ese pasado genera. La postmemoria se caracteriza, frente a la memoria, por la distancia generacional, y frente a la historia, por la íntima conexión personal que implica, y es la experiencia propia de aquellos que vieron cortocircuitada la elaboración

de sus propias narrativas por el peso de las de la generación anterior, moldeadas por algún acontecimiento traumático⁴ que no consiguieron llegar a entender (*vid.* Hirsch, 2002: 22).

Más que novelas sobre la guerra las de este grupo generacional son, en realidad, novelas sobre la posguerra, pues en Galicia, al no haber frente, el conflicto gozó de una cierta invisibilidad que a menudo se interpretó como ausencia de violencia y sufrimiento. Esto explica que sean escasísimos los episodios bélicos en las novelas a las que nos estamos a referir, y que los pocos que se registran sucedan fuera (por ejemplo, la batalla del Ebro en *Entre fronteiras*, 2004). Lo que los textos radiografían es, en realidad, la interiorización del conflicto y sus consecuencias que, en forma de abrupta fractura social han llegado en muchos casos casi hasta nuestros días, como ramificaciones de lo que el historiador Ramón Villares ha denominado en alguna ocasión “guerra sorda” que se prolongó durante décadas. Quizá esto explique los largos períodos de tiempo que en muchos casos abarcan estas novelas, que incluso se retrotraen a conflictos anteriores al comienzo de la guerra propiamente dicha sin los cuales esta no se puede entender. Es el caso de obras como *Intramundi* de Carlos Reigosa (2002) o *Pensa nao* de Anxo Angueira (1999).

Llegados a este punto, y con esta perspectiva diacrónica, el concepto de ‘memorias generacionales’ articulado por Aróstegui⁵ se vuelve plenamente operativo pues al detectar las contradicciones que enseguida se ponen de manifiesto al meter todos esos textos en el mismo saco –novela de la guerra, novela de la memoria histórica– comprobamos hasta qué punto el fenómeno de la guerra se conceptualiza de formas diversas, y hasta qué punto la memoria colectiva gallega se ha configurado por medio de versiones mediatas del conflicto. Investigar el sesgo que esas versiones han imprimido en esa memoria es una tarea pendiente.

Al hilo de lo antedicho debemos detenernos brevemente en la relación de estas novelas con la verdad histórica. Ninguna de ellas pretende revelar la Verdad Absoluta, pero tampoco cabe considerarlas como equidistantes o ambiguas, desde el punto de vista ético, respecto a lo narrado. En este sentido es muy significativo que, siendo como es tan proclive la narrativa gallega actual a las fórmulas metaliterarias, no encontremos (excepto el caso de *Scórpio*, si la memoria ahora no me engaña) ninguna que haya apostado por dicha fórmula a la hora de elaborar este tema. Quizá porque este tipo de estrategias metaficcionales pueden llegar a ser –como pudimos constatar en ámbitos literarios vecinos– verdaderas maniobras de distracción que disimulan un vergonzante afán de neutralidad. Esta modestia o inhibición

⁴ Esto no es óbice para que, como indica LaCapra, “aquellos que no vivieron directamente un acontecimiento no obstante puedan experimentar y manifestar sus síntomas postraumáticos” (2006. 149).

⁵ Aróstegui (2006) distingue memoria de la identificación o confrontación, memoria de la reconciliación y memoria de la restitución, una propuesta que encajaría bien con los grupos generacionales que yo he distinguido en el tratamiento del tema en la literatura gallega. Otras propuestas topológicas, como la que avanza Liikanen (2010), son menos articulables con el eje diacrónico pero más esclarecedoras, en mi opinión, desde un punto de vista narratológico. En el futuro intentaremos pues repensar la cuestión desde esta perspectiva.

en los escritores gallegos a la hora de aprovechar las posibilidades que la ficción ofrece para el juicio histórico y el revanchismo no es más que un ejercicio de coherencia con el ámbito discursivo escogido –el ficcional– y con su negativa a asumir la función vicaria de escribir la historia de Galicia, función que obviamente le corresponde a otros y que tantas veces la literatura gallega de las últimas décadas tuvo que asumir, para compensar los déficits que el discurso historiográfico arrastraba.

En general, es muy habitual que en los prólogos se explicita, glose e incluso reivindique el papel creativo del escritor: por ejemplo, en el prólogo “Agradecimientos e advertencias” (repárese en el curioso paralelismo de este título con el del prefacio de *Polos fillos dos fillos*, “Esclarecementos e agradecementos”) con que Antón Riveiro Coello abre *As regras de Bakunin* (2000) reconoce la base documental e histórica de la obra pero también explica su desarrollo ficcional como fruto de la necesidad de “dirimir” “datos e aconteceres” de la memoria colectiva que las fuentes orales y escritas no le aclararon, y apuntando incluso sus propias deficiencias como transcriptor del patrimonio de recuerdos que le fue confiado. En *O exiliado e a primavera*, Manuel Veiga opta por el postfacio para definir el libro como “unha invención do autor [...] alimentada por algúns flocos ou perdigonadas soltos da nosa historia”. El escritor se convierte así en un mediador cuya función es iluminar con la luz del arte de la palabra el túnel de nuestra historia reciente para descubrir en él algunos de esos rincones ignotos que, por quedar al margen de la crónica, la ficción puede ocupar. Eso es lo que hace, por ejemplo, Luís Rei en *Expediente Artieda* (2000) cuando novela un frustrado atentado a Franco, algo que –hace años que lo sabemos– se intentó en más de una ocasión, pero que la historia oficial silenció obstinadamente. Sin ser crónica pues, la novela se convierte en sucedáneo, en versión posible de lo que no fue. En general, y a modo de conclusión de lo antedicho, se puede afirmar que los paratextos que acompañan estas novelas (ya sea en forma de agradecimientos, dedicatorias o notas aclaratorias), aunque afirmando siempre la naturaleza ficcional de lo narrado, son bastante explícitos por lo que se refiere a la voluntad de intervención en la esfera pública que suele animar a sus autores: como ejemplo, véase el prefacio “O holocausto español” que precede a *Os últimos fuxidos* (2004) de Xosé Fernández Ferreiro, novela que –significativamente– se nos presenta como continuación de *Agosto do 36*, apuntando así la idea de que la historia del conflicto aún no está, ni mucho menos, contada.

Coda final

Lo cierto es que ante el agotamiento inminente de la memoria de la guerra, en la medida en que sus legatarios directos van desapareciendo, el tema se enfrenta a dos disyuntivas posibles: la ficcionalización total o (y esta no es incompatible con la anterior) su integración en el modelo genérico de la novela histórica. Sin pretender ejercer de sibila sería

interesante intentar explicar por qué, curiosamente, cuando se habla de la novela histórica gallega, nadie piensa en algunos de los textos que hemos citado a lo largo de estas páginas. Pero esto es ya harina de otro costal o, como decimos en gallego, “fariña doutra muiñada”.

Bibliografía

- Aróstegui, Julio (2006). “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil”. En J. Aróstegui y F. Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid: Marcial Pons, 57-92.
- Herman, David (ed.) (1999). *Narratologies*, Columbus: Ohio State University Press.
- Hirsch, Marianne (2002). *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge (Mass.) - London: Harvard University Press.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lavabre, Claire (2006). “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”. J. Aróstegui y F. Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons, 31-56.
- Liikanen, Elina (2010): “Mémoires du conflit, mémoires en conflit: représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel”. *Les langues néo-latines* 354: 45-64.
- Mainer, José C. y Santos Juliá (2000). *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza.
- Vilavedra Fernández, Dolores (2006). “A guerra civil na narrativa galega. Un ámbito moral”. *Grial* 170: 128-133.
- (2007). “Valencias identitarias e canon literario: o caso de Manuel Rivas”. *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies* XVIII: 47-61.
- (2010). *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*, Vigo: Galaxia.

Datos de la autora

Profesora titular de literatura gallega en la Universidad de Santiago de Compostela, ejerce habitualmente la crítica literaria tanto en medios informativos o divulgativos como especializados. Forma parte del consejo de redacción de la revista de cultura *Grial* y desde 2003 dirigió el *Anuario de estudos literarios galegos*.

Como investigadora está especialmente interesada en la narrativa y el teatro gallego contemporáneos. Entre sus publicaciones destacan a *Historia da literatura galega* (1999), *Sobre narrativa galega contemporánea* (2000), *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia* (2002), *A narrativa galega na fin de século* (2010) o las ediciones anotadas de epistolarios de intelectuales galleguistas como *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense de Álvaro Cunqueiro a Francisco Fernández del Riego* (2003) y *Epistolario de Ricardo Carballo Calero a Fernández del Riego* (2006). Dirigió el equipo que elaboró el *Diccionario da literatura galega* en cuatro tomos, publicado entre 1995 y 2004.

Cultiva también de forma esporádica la traducción literaria, sobre todo de la obra de Manuel Rivas y otros autores gallegos o portugueses, como António Lobo Antunes.

Comunicaciones

Entre la historia y la ficción: el protagonismo del sujeto en la biografía novelada y su importancia dentro de la *Revista de Occidente*

Flavia Ferreira dos Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

La popularidad de las biografías noveladas en los años 20-30 del siglo XX en España se hace notar en las ediciones de la *Revista de Occidente*, en las que se publican tanto textos extranjeros como biografías escritas por Fernando Vela, Benjamín Jarnés o Rosa Chacel. Definidas por los propios autores como producciones “entre la historia y la literatura”, cuyo proceso de creación se basa en la evocación o intuición de la vida biografiada, la biografía se aleja de la “imparcialidad documental del historiador” para penetrar en el “punto de vista del escritor”. Nuestro trabajo pretende mostrar la importancia que adquiere este género dentro de la *Revista de Occidente*, al operar como una especie legitimadora de la teoría “vitalista” y el perspectivismo de Ortega y Gasset, una vez que invierte el concepto de historia, que deja de ser un proceso colectivo para convertirse en la expresión de un ser en el mundo y establece el protagonismo del individuo, sea el biógrafo o el biografiado.

Palabras clave: literatura española - biografía - revistas culturales - Ortega y Gasset

Leídas no como historia sino como literatura, la producción de biografías constituyó verdadero “fenómeno” de mercado durante los años 25-35 en Europa (Serrano Asenjo, 2002: 11). En España, editoriales como Seix y Barral, Juventud y Espasa-Calpe (con sus colecciones “Vidas españolas del siglo XIX”, luego “Vidas españolas e hispano-americanas”) publicaron series biográficas. “El renacimiento de la biografía o del ensayo biográfico, característico de los años 1925-1935 en España y en el resto de Europa, se marca también en la revista [*de Occidente*]” (López Campillo, 1972: 179) cuya producción biográfica se relaciona al deseo de renovación de la novela y a la reflexión sobre la historia y la literatura.

Aunque la editorial de la *Revista de Occidente* no hubiera dedicado una colección específica sobre el tema, las biografías se encontraban inseridas en otras colecciones, como

“Los grandes pensadores” e “Historia breve” (López Campillo, 1972: 180). Además, en sus ediciones mensuales, la publicación dedicó significativo espacio tanto a fragmentos de biografías, escritas por extranjeros y españoles, como a reseñas en la sección de notas. En este trabajo analizamos solamente los textos publicados en 1929 (pero remitimos a otros años siempre que necesario). Nuestro objetivo fue establecer la importancia del tema dentro del debate que se llevaba a cabo en la publicación en aquel momento.

En el referido año se publicaron ocho fragmentos (normalmente capítulos completos) de biografías¹ y catorce notas, escritas por importantes colaboradores de la publicación, entre los cuales destaca la labor crítica de Antonio Espina y Benjamín Jarnés, este último responsable por la nota “Vidas oblicuas”, uno de los textos capitales sobre biografías de la época (Serrano Asenjo, 2002), en el que Jarnés comenta la labor de Gómez de la Serna en el libro *Efigies*, al hacer el prólogo a las biografías Baudelaire, Gerardo de Nerval, Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam y Ruskin.

Según Serrano Asenjo el objeto principal de análisis biográfico era el siglo XIX, pero si bien en Europa las biografías buscaban en el pasado reciente explicaciones para la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, en España, dada la neutralidad del país durante la guerra, los motivos serían más específicos, asociados a la obsesión orteguiana por el siglo XIX, al que consideraba necesario superar. En el fondo, las dos actitudes no distan mucho y reflejan la conciencia de parte de los intelectuales del fin de una época y de la necesidad de erigirse otra sobre nuevos fundamentos.

Si el interés de Ortega por la poesía de vanguardia era más una preocupación en entenderla como síntoma de una nueva época que un especial entusiasmo por las obras (y este es el sentido de su *Deshumanización del arte*), por el contrario, la composición biográfica se presentaba como un trabajo fundamental para el desarrollo de su “filosofía” vitalista. De este modo el fundador de la *Revista de Occidente* fomentó la producción del género entre sus colaboradores, que “nace así, como otras empresas orteguianas, bajo un sello de aristocratismo y de elegancia espiritual, pero proyectada hacia el ámbito popular, en la colección *Vidas españolas del siglo XIX.*” (Zuleta, 1966: 300). Como señala Rosa Chacel

La colección *Vidas extraordinarias del siglo XIX* [...] era ya una empresa que marchaba por el camino real. Ortega, como maestro que hace una señal con lápiz en el libro y ordena a los párvulos rebeldes: < ¡Mañana, desde aquí hasta

¹ “Sor Patrocinio” (R. de O., t. xxiii, p.143), de Benjamín Jarnés; “Luis Candelas” (R. de O., t. xxiv, p.160), de Antonio Espina; “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo” (R. de O., t. xxv, p.63 e p.224) de Ramón Gómez de la Serna; “Inciso del malogrado” (R. de O., t. xxv, p.139), capítulo do libro *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, de Antonio Marichalar; “Correo de Venecia” (R. de O., t. xxv, p.292), de Ángel Sánchez Rivera; “Teresa” (R. de O., t. xxvi, p.223), fragmento da Biografía de Teresa Mancha, de Rosa Chacel; e “Primera y segunda juventud de Stendhal” (R. de O., t. xxv, p.352), de Jean Prevost.

aquí!>, nos dio de tarea a cada uno un alma. Algunas resultaron espléndidas: la de *El Duque de Osuna*, de Antonio Marichalar, la de *Luis Candelas*, de Antonio Espina, por ejemplo (apud Serrano Asenjo, 2002: 108)

Por eso, si en los primeros años predomina la publicación de obras de autores extranjeros, particularmente de Lytton Strachey, a partir de 1927 “se ven aparecer extractos de biografías escritas por A. Espina, B. Jarnés, A. Marichalar, R. Gómez de la Serna [...] (López Campillo, 1972, 179). En relación con las tendencias señaladas, en 1929 de los ocho artículos² publicados en la *Revista de Occidente* (*R. de O.*), cinco eran fragmentos de biografías de personalidades del siglo XIX y solo una, sobre Stendhal, se refería a un extranjero.

Pero, además del significativo espacio dedicado a la producción biográfica, es en la labor crítica, presentada a través de los textos de la sección de notas, donde se observa mejor la reflexión sobre el género. La primera cuestión que destaca es la compleja relación entre biografía y arte. La difícil tarea de escribir una “buena” biografía, según Jarnés, se debe a que esta se ubica en una tenue frontera entre la historia y la novela, como señala en la reseña “Nueva quimera del oro” (*R. de O.*, t. xxiii: 118),³ sobre el libro *Aspects de la biographie*, de Andre Maurois.

Se encuentra la biografía entre dos temibles enemigos; temibles, por muy cercanos: la historia y la novela. Sólo un equilibrio perfecto puede salvarla. La historia y la novela pudieran ser las dos alas de la biografía: la historia por lo que tiene de materiales; la novela; por lo que tiene de arquitectura. (*R. de O.*, t.xxiii, 120)

Curiosamente, Antonio Espina halla este “equilibrio” en la “evocación”. En la nota “Dos libros franceses sobre Felipe II” (*R. de O.*, t. xxvi, 244), el escritor comenta el lanzamiento de dos libros sobre el monarca español: una más “literaria”, a cargo de Jean Cassou, y otra más “histórica”, escrita por Luis Bertrand.

Lo histórico predomina en el libro de Luis Bertrand. Los valores literarios, en el libro de Juan Cassou.[...] Mas entiéndase: ni a este le falta una seria y rigurosa información histórica como base científica, ni aquél carece de una delicada y

² Debo aclarar que considero como artículo, a falta de un nombre más adecuado, a todo trabajo publicado en la primera parte de la *R. de O.*, en oposición a los textos presentados en la sección de notas (que en muchos casos eran reseñas).

³ Cabe aclarar que el número de los tomos se refiere a la edición encuadernada posteriormente de la colección completa de la primera parte de la revista (hasta 1936), que reúne en cada volumen tres ediciones.

evocadora sensibilidad estética. La evocación es el océano común adonde van a parar los ríos de todas las historias y de todas las literaturas del mundo. En este océano navega como un barco –como un <buque ebrio>– la verdad. Unas veces, el buque marcha en peligro, corriendo desmantelado bajo tempestades románticas que desencadenan en el papel los tramoyistas, es decir, los poetas. Otras, surca gallardo y seguro, ebrio sólo de gloria y de azul, el mar en calma. Pero nunca naufraga.[...] La verdad no ha naufragado jamás en la evocación cuando la evocación ha sido el verdadero océano común a donde van a parar los ríos de las historias ciertas –redundancia– y de las emotivas literaturas tradicionales –otra redundancia. (*R. de O.*, t.xxvi, 245)

Algo semejante observa Francisco Ayala en la reseña sobre una biografía de Luis de Baviera. Pero en vez de la evocación, el autor se refiere a la intuición.

Apoyándose en una base documental –de aportación propia o ajena– el artista echará el lago de su intuición. Elegirá el dato e interpretará su valor y eficacia. La brújula de su sensibilidad le llevará a buen puerto, en el mar interior de su héroe. Si esta brújula falla, el naufragio es inevitable. (*R. de O.*, t.xxiii, 126)

Al basarse el proceso de construcción biográfica en la evocación, o la intuición, esta fatalmente se aleja de la historia e instituye el papel relevante del individuo, sea el biógrafo o el biografiado. Se insiere la biografía en un intento moderno, de base fenomenológica, de restablecer el individuo como sujeto que controla su destino. Y esta visión del individuo como protagonista supone una inversión del concepto de historia, que deja de manifestarse como un proceso colectivo para desarrollarse como la expresión de un ser en el mundo,

O positivismo crasso da ciência do século XIX ameaçara roubar o mundo de toda subjetividade, e a filosofia kantiana docilmente seguira o mesmo caminho; o curso da história européia, a partir de fins do século XIX, parecia lançar sérias dúvidas sobre a presunção tradicional de que o “homem” controlava o seu destino, a dúvida de que ele já não era o centro criativo do mundo. Reagindo contra isto a fenomenologia restabeleceu ao sujeito transcendental o seu trono. O sujeito deveria ser visto como a fonte e a origem de todo o significado [...] Nesse sentido, a fenomenologia recuperou e reformulou o velho sonho da ideologia burguesa clássica. Tal ideologia baseara-se na crença de que o ‘homem’ era, de alguma forma, anterior à sua história e suas condições sociais, que dele fluíram como a água jorra de uma nascente. (Eagleton, 1997: 80)

De hecho este es el centro del vitalismo de Ortega y de su concepción de historia. Al percibir la vida como “realidad radical”, la verdad se configura a partir de la “suma” de perspectivas dadas por diferentes observadores, siendo la perspectiva una “organización de la realidad”. Este es el sentido de “perspectivismo” definido en “El tema de nuestro tiempo”:

Cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo –persona, pueblo, época– es un órgano insustituible para la conquista de la verdad. He aquí cómo ésta, que por sí misma es ajena a las variaciones históricas, adquiere una dimensión vital. (Ortega y Gasset, 1975: 86)

De este modo

[...] en España el crecimiento y la madurez de la biografía como género se produce como consecuencia de la doctrina vitalista de Ortega y bajo su personal estímulo. En efecto, al centrar su interés en la vida humana, en la razón vital –y en la razón histórica–, en el yo y su circunstancia, y, a la vez, en el yo y la circunstancia del otro; al desarrollar la noción del proyecto vital, se revigorizaban los fundamentos mismos de la biografía. (Zuleta, 1966: 299)

¿Pero cómo establecía esta relación el propio Ortega? ¿Cuál era su concepción de biografía? En 1932, el filósofo publicaba en la *Revista de Occidente* el ensayo “Pidiendo un Goethe desde dentro”, subtulado “carta a un alemán”,⁴ en una edición conmemorativa del centenario de muerte del escritor alemán. En el texto invita al destinatario de la carta, un amigo, a escribir una biografía de Goethe “desde dentro”, tarea a ser realizada por un alemán.

Para Ortega (1932b: 10) la vida es una realidad objetiva en la que se encuentra “el yo del hombre sumergido precisamente en lo que no es él, en el puro otro que es su circunstancia. Vivir es ser fuera de sí, realizarse [...] Esta unidad de dinamismo dramático entre ambos elementos – yo y mundo– es la vida.” Tal es el sentido de su célebre frase “Yo soy yo y mi circunstancia”, presentada en las *Meditaciones del Quijote* (Ortega y Gasset, 1995: 77). En esa relación con el mundo, cada individuo “posee” un proyecto vital, su proyecto de existencia, con el cual debe enfrentarse.

⁴ Ortega, en nota de pie de página, declara haber escrito el ensayo para la revista de Berlín *Die Neue Rundschau*, que publicaría un número dedicado a Goethe.

Vida significa la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es. Este proyecto en que consiste el yo no es una idea o plan ideado por el hombre y libremente elegido. Es anterior a todas las ideas que su inteligencia forme, a todas las decisiones de su voluntad [...] Nuestra voluntad es libre para realizar o no ese proyecto vital que últimamente somos, pero no puede corregirlo, cambiarlo, prescindir de él o sustituirlo. (Ortega y Gasset, 1932b: 09)

Ortega (1932b: 09) compara la vida a un drama, en el cual somos personajes en “lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter, por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto.” Cuando un individuo se niega a realizar esta operación se vuelve infiel a su proyecto (o a su *vocación*, como prefiere el filósofo) y su vida deja de ser *auténtica*. Al entender la “Historia” como historia de “proyectos vitales”, escribir biografías se convertía en una tarea fundamental. La buena biografía debería volcarse sobre dos cuestiones fundamentales. Primero debería determinar “cuál era la vocación vital del biografiado” para, luego, establecer “*la dosis de autenticidad de su vida efectiva*” (Ortega y Gasset, 1932b: 12) (el subrayado es nuestro), es decir, reconocer si el “personaje” fue o no fiel a su proyecto vital. Biografiar una persona “desde dentro” significaba, por tanto, investigarla en relación con su circunstancia.

En las reseñas sobre el tema encontramos fragmentos que aluden explícitamente a la teoría orteguiana y la importancia del sujeto. Benjamín Jarnés, en “Nueva Quimera del oro” explica (*R. de O.*, t. xxiii: 121):

No nos importe mucho la verdad científica. [...] No nos importe mucho, pues, la verdad histórica. ‘Volvemos la vista atrás y advertimos que más allá de los motivos, de las tendencias de las fuerzas históricas, tropiezo para nuestras ideas vacilantes, queda siempre el interés por la fuerza humana originaria, por la persona, agente y creador de la historia’. (el subrayado es del autor)⁵

Del mismo modo, Antonio Espina (*R. de O.*, t. xxvi: 250) cita la teoría vitalista al comentar el trabajo de Jean Cassou: “Cassou realiza toda la maniobra histórico literaria que significa una biografía, con la soltura abundante de quien domina una materia y la manifiesta después, ya organizada, en pleno *vitalismo* por los efectos del arte”. (el subrayado es nuestro)

Escribir una biografía “vitalista” implicaba abordar un concepto fundamental para Ortega: la verdad. Al definir su perspectivismo como la suma de perspectivas de diferentes

⁵ Esta última frase la escribió Ángel Sánchez Rivera en una nota sobre el libro *La vida de Disraeli*, de André Maurois, en el número LIV de la revista. (apud Jarnés, *R. de O.*, t. xxiii, 121)

observadores, pretendía refutar al mismo tiempo el simple relativismo, que negaba la existencia de una verdad absoluta, y el idealismo, que basaba la verdad en la razón. “Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la visión omnímoda y absoluta” (Ortega y Gasset, 1975, 90) Dios sería, entonces, el símbolo de tal verdad, una vez que “su punto de vista es el de cada uno de nosotros” [...] Dios es el símbolo del torrente vital, a través de cuyas infinitas retículas va pasando poco a poco el universo, que queda así impregnado de vida, consagrado, es decir, visto, amado, odiado, sufrido y gozado” (Ortega y Gasset, 1975: 90).⁶

La salida encontrada por el filósofo es una especie de relativismo al contrario. Señalar a Dios como portador de esta verdad absoluta implica negar al hombre el conocimiento de la verdad absoluta, pero, en vez de negar la existencia de la verdad, le ofrece la posibilidad de acercarse bastante a ella, pues reconoce en cada “perspectiva” una verdad fundamental. “[...] nuestra verdad parcial es también verdad para Dios. ¡De tal modo es verídica perspectiva y auténtica nuestra realidad!” (Ortega y Gasset, 1975, 90).

Tal visión era un estímulo a la producción de biografías, puesto que a través del ejercicio de “biografiar” los colaboradores de la revista buscaban componer esa especie de mosaico en que se había convertido la verdad. Así, para Jarnés

Este periodo de sinceridad en que vivimos tenía que empujarnos a escribir biografías. Primero, la nuestra, porque toda clara –humilde o soberbia– obra personal es, o ronda, nuestra biografía. Después escudriñar en la intimidad de los otros. *Decir la verdad plena acerca de un hombre, acerca de nosotros mismos, es algo utópico, irrealizable; pero podemos acercarnos lentamente a ella.* Lejos del tiempo de la estéril cortesanía, entramos en etapas de franca intimidad. Sentimos la complejidad, la movilidad del hecho humano. Queremos fijar, expresar esto de algún modo: Nace la biografía. (*R. de O.*, t. xxiii, 121) (el subrayado es nuestro)

Sin embargo, la “nueva” biografía perdería su carácter documental, cuyo objetivo era el de establecer la “verdad”, pues lo afectaría la interferencia del biógrafo

Como suele ocurrir con todos los problemas, éste acaba por no acabar de resolverse, o de resolverse por aproximación. Al salir del laboratorio del biógrafo, el personaje no será exactamente el mismo, pero sí su más cercana imagen. *Ni la historia ni ninguna otra ciencia logran obtener la verdad plena (...)* Tenemos

⁶ Cabe aclarar que Dios funciona aquí como metáfora de una verdad total, en absoluto constituye una representación religiosa de Ortega.

que resignarnos a conocer a un tiempo dos vidas. La del escritor y la del biógrafo.” (*R. de O.*, t. xxvi: 252) (el subrayado es nuestro)

No conocer la verdad absoluta no constituía necesariamente un problema, pero “limitaba” el biógrafo al mundo de la ambigüedad. Y como el escritor es también un individuo, que forzosamente interfiere en la obra a ser contada, el “buen” biógrafo sería aquel capaz de “evocar”, de intuir, de alguna forma abstracta la esencia del biografado, como si esta estuviera en un plano “puro”, metafísico, “más allá” de la historia e la lengua. Ante tal tarea, los colaboradores se preguntaban quién debería ser este biógrafo: un historiador o un artista. En “Vidas oblicuas” (*R. de O.*, t. xxvi: 252) Jarnés traduce del siguiente modo la cuestión:

Aquí está, precisamente, la raíz del problema. En la dificultad de que el artista, cuya obra será siempre –de cerca o de lejos– una autobiografía, puede escribir la biografía de los otros. [...] ¿Qué el personaje biografado conserve plenamente sus confines al hundirse en el mágico laboratorio del biógrafo artista? Por otra parte, un biógrafo de estirpe meramente erudita, del tipo viejo historiador, ¿será capaz de avizorar con fruto en la intimidad de otro hombre? [...] Quién sino un vigoroso intuitivo podrá extraerla de esos despojos históricos?

Antonio Espina en la citada reseña “Dos libros franceses sobre Felipe II” (*R. de O.*, t. xxvi: 248) señalaba la ventaja de Cassou sobre Bertrand

Cassou no se pronuncia peligrosamente por ninguna aceptación del felipismo. Ya he dicho antes que su actitud al describir el personaje y los sucesos de su vida es, principalmente, la del artista, la del literato que contempla, adentrándose en la comprensión, un espectáculo – curioso espectáculo – estético. [...] Tal suele ser la ventaja que el artista, el novelista particularmente, suele presentar sobre el historiógrafo a secas, cuando opera con un tema histórico. Le anima, le vitaliza, le da pasión y movilidad.

Jarnés, en “La nueva Quimera del Oro” (*R. de O.*, tomo xxiii: 122) se decide claramente por el artista en la medida en que este es quien suele intuir e lidiar con el mundo de las ambigüedades.

Surge, a veces, un íntimo rafagueo, invisible para el sabio – apoltronado ante las grandes iluminaciones, ante las grandes masas, ante las grandes paradas –

visibles sólo para el artista que se lanza a la perenne quimera del oro humano, que atisba en la llanura nevada, monótona de la historia, llevando por todo equipo su ambición de abrazarse a un tesoro vivo, palpitante, inesperado.

Si esta era tarea de artistas, no se puede considerar el producto de su trabajo como otra cosa que una obra de arte. Esta sería una de las grandes diferencias entre la biografía antigua y la moderna, opuestas en lo que concierne al papel del sujeto. No por casualidad se empezó a definir este nuevo estilo como “biografía novelada”, término acuñado por André Maurois en *Ariel* (libro sobre la vida de Schelling), publicado en 1923. (Serrano Asenjo, 2001)

Buena o mala – contesta Maurois – hay una biografía moderna [...] Un libro de Lockhardt, aun el muy bien escrito, es, ante todo, un documento; un libro de Strachey es, ante todo, una obra de arte. [...]La historia prefiere la gran masa coral, el orfeón. La biografía es un monólogo, es una aria para canto y piano, donde el piano lo toca el biógrafo. (Jarnés, *R. de O.*, t. xxiii, 119, 121)

En este punto hay que volver la mirada hacia la cuestión inicial acerca de la biografía como género que se halla en la frontera entre la historia y la novela (literatura). Creemos que el equilibrio inicialmente propuesto por Jarnés y Espina no existió, una vez que todos los argumentos aquí presentados por los críticos de la revista tienden favorablemente a la literatura y el aspecto estético de la biografía. Al proponer una construcción basada en la evocación, o la intuición, al centralizar la “historia” en los sujetos, tal equilibrio desaparece.

Si observamos todas las citas presentadas, en ninguna se argumentaba en favor de la “historia”. En sus textos, ambos señalan la necesidad de utilizar igualmente “las dos caras de la moneda”, pero el discurso siempre se construye de modo a favorecer un lado de la balanza. Como afirma Jarnés en “Nueva quimera del oro” (*R. de O.*, t. xxiii: 120) “La biografía antigua es esclava del dato; la moderna es policía de un espíritu, de una personalidad [...] Tal vez el biógrafo moderno sea peor historiador de una etapa, pero siempre será mejor reconstructor de un individuo”.

Ello no podría ser de otro modo porque, como vimos, la opción por el individuo representaba una visión ideológica que rechazaba la historia como hecho social colectivo a ser estudiado. Pero tal rechazo se convertía en una paradoja, a la que no se podía admitir justo porque dicha teoría surgía de la necesidad de proponer un pensamiento alternativo, basado en la objetividad. “Tudo isso pode parecer intoleravelmente abstrato e irreal; e é, na verdade. Mas o objetivo da fenomenologia era, de fato, exatamente o oposto da abstração: era um retorno ao concreto, à terra firme [...]” (Eagleton, 1997: 77)

En el deseo “equilibrio” subyace, en verdad, el conflicto interno entre la opción por el sujeto y la imposibilidad de abandonar la historia, como se observa en la reseña de Antonio Espina (*R. de O.*, t. xxvi: 251) al afirmar que “Estos dos libros franceses sobre Felipe II, el de Juan Cassou y de Luis Bertrand, constituyen dos verdaderos aciertos que, como los barcos de mi paradigma, navegan gallardos, aunque con distintos aparejos, sobre el mar de la evocación”, pero que en el fondo solo defiende el trabajo de Cassou. “Por eso, ocurre con frecuencia que lo que la ciencia histórica no logra directamente con la sola exposición y descripción neutra de los hechos, lo consigue, merced al manejo de los valores estéticos, la literatura. Sensaciones de verdad y exactitud”.

Asimismo Benjamín Jarnés (*R. de O.*, t. xxvi: 256) concluye en “Vidas oblicuas” que “el biógrafo se debate entre dos vidas, aunque con un mismo concepto de la vida. Lo intuido –sin trabas– le seduce tanto como lo científicamente dado, y la biografía sólo puede ser un constante equilibrio entre los dos.” Sin embargo, el crítico, *Nueva quimera del oro*” (*R. de O.*, t. xxiii: 122) solo encuentra una definición para la nova forma de biografíar a través de la ambigüedad de una metáfora: “*Biografía: aventura. Biógrafo: poeta de la historia.*”

Si hasta ahora pensamos la identificación da biografía “novelada” con el arte y su alejamiento de la historia, trataremos, por último, de recorrer el camino inverso, es decir, de establecer las aportaciones de este género al debate sobre la novela.

Para resumir muy brevemente su punto de vista [el de los críticos de la *R. de O.*], puede decirse que estiman que la biografía va a dar al género novelesco una nueva vida. Ninguno de ellos niega la realidad de la crisis del género novelesco. Todos, por el contrario, afirman que esta decadencia no es más que el anuncio de la mutación del género. (López Campillo, 1972: 180)

En 1929 se publican nueve novelas.⁷ Los textos escritos por los jóvenes colaboradores de la publicación objetivaban una “renovación total” de la novela, según la nueva sensibilidad expuesta por Ortega en la “La deshumanización del arte”.

Los principios de la deshumanización del arte desenbocan en relatos fragmentarios; estilizados; que acentúan el carácter ‘desrealizador’ mediante la

⁷ En verdad se trata de 11 artículos: “Fragmentos” (*R. de O.*, t. xxiii, p.01), de Fernando Vela; “Juego de las dos esquinas” (*R. de O.*, t. xxiii, p.210), de Rosa Chacel; “La abandonada en el Rastro” (*R. de O.*, t. xxiii, p.257), de Ramón Gómez de la Serna; “La muerte del pequeño burgués” (*R. de O.*, t. xxiii, p.352, t. xxiv, p.42), de Franz Werfel; *Viviana y Merlín* (*R. de O.*, t. xxiv, p.281), de Benjamín Jarnés; “Del diario de un hombre dormido” (*R. de O.*, t. xxv, p.30), de Claudio de la Torre; “Cazador en el alba” (*R. de O.*, t. xxv, p.308, t. xxvi, p.38), de Francisco Ayala; “Superrealismo” (*R. de O.*, t. xxvi, p.145), de Azorín; e “El centurión de Cafarnaum” (*R. de O.*, t. xxvi, p.273), de Ernst Wiechert.

intervención directa del autor, que interrumpe el discurso narrativo con comentarios metaliterarios para poner al descubierto el ‘truco’ o ‘trampa’ empleado; que busca un ‘goce estético’ a través de la sustantivación de la metáfora y el carácter desrealizador del mito, acompañado todo de un tono irónico-humorístico respecto a la novela tradicional, sea ésta romántica, realista, naturalista o folletinesca. (Alonso Iglesias, 1996: 05)

En el texto “Fragmentos” de Fernando Vela⁸, predominan las descripciones de las sensaciones vividas por el protagonista a su llegada, y convivencia, a la ciudad de Tielve. Se observa, sin embargo, que la idea de “sensación” remite a la forma de composición artística, mucho más próxima del procedimiento de “captar la esencia de las cosas”, al modo de la poesía pura, que de in psicologismo de las emociones del protagonista.

Las imágenes de Tielve presentadas al lector se comparan a cuadros, y se muestran diferentes a medida que cambian las “percepciones interiores” del personaje. Así la primera imagen de la ciudad le pareció “una villa impresionista, sin consistencia” y se transformó rápidamente en “una villa cubista, y más tarde, posexpressionista.” (*R. de O.*, t. xxiii: 04, 07)

Como se trata de una narración en primera persona, toda la labor “desrealizadora” del texto, con sus comentarios metaliterarios e irónicos está a cargo de un “yo” que, en última instancia, también es un escritor, que reflexiona sobre el propio proceso de escribir. En otro momento, el personaje describe la vista del mar desde su ventana como “un cuadro de mar y cielo, ocultando con su marco los muelles, el puerto, convirtiéndole en un paisaje inaccesible, ajeno a toda contingencia, como el poeta suprime los caminos racionales que le llevan hasta sus herméticas metáforas” (*R. de O.*, t. xxiii: 10)

La comparación con el poeta eleva la importancia del texto, dado que “poesía” significana más que “literatura”, ya que en vez de *describir* la realidad aquella la *presenta*, la revela. En cierto momento de la narrativa, el protagonista nos presenta los días de “galerna”, un viento fuerte y frío que sopla en la costa norte de España, en los que todos los pescadores normalmente están en bares, jugando al mus debido al mal tiempo. Él, sin embargo, parece estar lejos, sus sensaciones son diferentes a las de los demás, son “artísticas”. Esta es su sutil conclusión, irónica: “Una aberración nacida, sin duda, de mi frecuencia del arte, me hacía sentir en el bar una impresión de vida marinera más fuerte que si estuviese realmente embarcado.” (*R. de O.*, t. xxiii: 09) A continuación, el narrador se justifica

⁸ El autor presenta en nota de pie de página la información de que la escritura de la novela está en curso y que se suprimirán las escenas de acción.

El arte nos habitúa a mirar siempre oblicuamente las cosas, sin permitirnos gozar de la presente si no vemos a su trasluz, por transparencia, otra lejana y muy distinta. Esta anormalidad es para la gente común una especie de vicio contra natura. El hombre corriente confunde los objetos y disculpa estas equivocaciones, pero ha de juzgar anormal esta duplicidad consciente de la visión, este error cultivado de propósito, como considera una deformidad, una contrahechura, la violenta torsión del filósofo sobre sí mismo para mirarse sus pensamientos de las cosas en vez de mirar las cosas mismas (*R. de O.*, t. xxiii, 09)

No resulta difícil ver aquí la alusión a la metáfora del vidrio y el jardín, presentada por Ortega en “La deshumanización del arte”.

[...] Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes. (Ortega y Gasset, 1932a: 893)

Del mismo modo que ver el “vidrio” o el “jardín” son acciones que se excluyen mutuamente, también observar en el arte lo que puede tener de representación de la vida, de lo real, es incompatible con una observación puramente “estética”. Ello se debe no solo a los diferentes abordajes que requieren sino también a que la misma pretensión de conocer la “realidad” es irreal. De ahí que al arte nuevo le sea imposible volver a las formas realistas y que desprecie el arte mimético, al que critica.

Es lo que se observa en la nota “Al margen de Flaubert” (*R. de O.*, t. xxvi: 256), de Benjamín Jarnés, en cuyas reflexiones se percibe la influencia del mismo ensayo de Ortega y su crítica al carácter mimético del arte del siglo XIX. Para Jarnés, la obra de Flaubert no puede ser arte porque imita la vida

Como toda la obra del llamado realismo artístico, la obra de Flaubert es fatalmente una obra destinada a los museos del idioma, a la erudición.(...) La realidad humana nunca fué peor comprendida que en los tiempos del llamado realismo. Eran los tiempos de la objetividad, en los que nunca se acertaba a ver bien un objeto. (*R. de O.*, t.xxvi, 258)

“Ver bien” se disocia de describir un objeto, pues tal procedimiento no nos acercaría a la verdad. Si, como vimos, el hombre nunca alcanza la verdad absoluta, está limitado a ver “perspectivas”, el hecho histórico pasa a ser menos “documental” y demanda un abordaje literario, puesto que el artista es el que logra acercarse más a la verdad, al captar la esencia de las cosas. Es lo que afirma Jarnés en la referida nota sobre Flaubert: “¡Qué será más real, un objeto o su legítima irradiación! No vacilo en creer que un cuadro impresionista es más real que todas las fotografías.” (*R. de O.*, t. xxvi: 258)

Del mismo modo se establece la relación inversa. Si la verdad no es única, el “hecho literario” puede ser tan verdadero como el histórico, como afirma Jarnés, en la biografía de Sor Patrocinio: “Aquí –como en todas las historias– alterna alguna vez la fábula con el dato. La fábula, ¿no es también dato?” (*R. de O.*, t. xxiii: 146)

Se observa este relativismo en la reseña de Melchor Fernández Almagro sobre un libro intitolado *La novela de España*. (*R. de O.*, t. xxiii: 235) Al encontrar la afirmación “¡Jugar a la historia!” en el “prólogo”, comenta:

Pero ¿acaso el más sesudo historiador no hace lo mismo? ¿Acaso, cuando muy seriamente se acomete el análisis de un gran hecho, el fondo espiritual de un personaje, no hay precisión a lo último, de fundar sobre inducciones gratuitas, aunque razonables, los móviles, o sea, la esencia histórica? (*R. de O.*, t. xxiii: 236)

Se deposita la esperanza del crítico en un nuevo modo de “historiar”, privilegiado por el enfoque literario y que abre nuevas puertas a la novela, que pasa a estar “autorizada” a penetrar el campo da historia. Por eso destaca Fernández Almagro la palabra “Novela”, presente en e título., pues le parece que tal vez sea la literatura el área más legítima a partir de la cual escribir una “Historia de España”.

La promesa, lanzada en el rótulo de una “novela de España” estimulaba a pensar que, gracias a D. Manuel Gómez-Moreno, tendríamos, al fin, una versión libre, independiente, de la historia nacional. Una historia reconstruida a medias por la intuición y la fantasía; una historia literaria, en cuanto la literatura es capaz

de animar lo muerto y retener lo fugitivo; instrumento más propicio, sin duda, para sorprender el secreto de las edades [...] Una historia, en suma, que permitiese la interpretación personal de esa realidad española que aguarda, intacta, al dorso de los documentos. (*R. de O.*, tomo xxvi: 235)

Al desplazar del conjunto para el individuo el centro de la historia, la biografía se revigora como género, una vez que la historia se convierte en una “historia” de sujetos, y la literatura, específicamente la novela, el lugar adecuado desde el cual escribirla. Para los colaboradores de la *Revista de Occidente*, se abre, entonces un abanico de posibilidades hacia la renovación de la novela, como señalaba López Campillo. Así lo atesta Benjamín Jarnés “Vidas oblicuas” (*R. de O.*, t. xxvi, 253) al comentar la actitud de Ramón Gómez de la Serna: “Ahora bien; para Ramón el concepto de novela en nada difiere del de la biografía. En su galería sólo acoge esos hombres “simpáticos”, esos hombres cuya vida pretendió al menos ser tan libre como el biógrafo la sueña para sus entes novelescos.

Por el significativo espacio ocupado y la cantidad de colaboradores frecuentes que se pronuncia de alguna forma sobre el tema es que se puede afirmar que junto a 1928, 1929 se considera el año auge de la biografía dentro da *Revista de Occidente*, lo que ubicaría, una vez más, a la empresa orteguiana en el centro de los debates literarios de la época. Sin embargo hay que destacar la relevancia del debate para la publicación en sí, para el desarrollo de su proyecto en el campo intelectual español. Aunque el hecho de ser un fenómeno de mercado pudiera alejar la producción biográfica de un publicación pensada para la minoría intelectual, la idea de pensar el biógrafo como “intuidor” de una verdad, el que consigue identificar el proyecto vital del otro, convierte la biografía novelada en un importante espacio de reconstrucción del pasado, a través de la recomposición de proyectos vitales que puedan aclarar el camino de renovación política e intelectual que buscaba Ortega.

Bibliografía

Alonso Iglesias, Remedios (1996). *Ortega y la Revista de Occidente: una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*. Barcelona: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

Campillo, E. López (1974). *La Revista de Occidente y la formación de las minorías*. Madrid: Taurus.

Eagleton, Terry (1997). *Teoría da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.

Ortega y Gasset, José (1975). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1932a). “La deshumanización del arte”. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.

----- (1995). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.

----- (1932b) "Pidiendo un Goethe desde dentro". *Revista de Occidente* xxxvi: 01-41

Revista de Occidente (1929a) t. xxiii: 408p

----- (1929b) t. xxiv: 400p

----- (1929c) t. xxv: 386p

----- (1929d) t. xxiv: 432p

Serrano Asenjo, Enrique (2002). *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

Zuleta, Emilia de (1966). *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos.

Datos de la autora

Flavia Ferreira dos Santos se licenció en el curso de Letras Portugués Español en la Universidad Federal de Río de Janeiro en 2003, concluyó la maestría en Literaturas Hispánicas en 2005 y el doctorado en 2010, en la misma universidad, con la tesis "El intelectual y las masas: el papel de la *Revista de Occidente* al principio de la Segunda República". Su tesina y su tesis analizaban los textos de la *Revista de Occidente entre 1929 y 1932*, trabajo que sigue desarrollando desde abril de 2011 como profesora de la Universidad Federal de Río de Janeiro, institución en la que trabaja con enseñanza de lengua española para el curso de Letras y para Relaciones Internacionales. Entre 2005 y 2010 actuó como profesora universitaria en la UFRJ (como profesora sustituta) y en la facultad CCAA, también en Río de Janeiro.

Comunicaciones

Los trazos de la experiencia en la literatura testimonial del exilio republicano español: *Alambradas. Mis nueve meses por los campos de concentración de Francia (1941)*, de Manuel García Gerpe¹

Paula Simón

Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL),
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

La literatura y la cultura españolas de los últimos setenta años no pueden comprenderse de manera completa si no se consideran las consecuencias derivadas de la Guerra Civil de 1936, entre las cuales el exilio de miles de republicanos opuestos al régimen franquista ocupa un espacio de gran relevancia. Pero ese exilio presenta una geografía disímil y heterogénea en todos los niveles, por lo que todavía queda mucho por profundizar. Esta propuesta penetra en uno de sus capítulos más angustiantes: la experiencia de los campos de concentración habilitados en el sur de Francia a principios de 1939 para la reclusión de los españoles, del cual ha surgido desde entonces y hasta la actualidad una densa cantidad de textos testimoniales que la relatan. Uno de ellos es *Alambradas. Mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*, publicado en 1941 por Manuel García Gerpe, quien se estableció en Buenos Aires luego de pasar por los campos. En esta oportunidad, la comunicación se hace eco de uno de los objetivos pendientes: recuperar para el análisis interpretativo los discursos de aquellos sujetos que se han mantenido en la periferia del canon y de los criterios específicos con que se ha abordado el corpus de la literatura exiliada.

Palabras clave: exilio republicano - testimonio - campos de concentración franceses - estrategias discursivas - representación

El año 1939 fue uno de los más dramáticos para el pueblo español. La derrota republicana, ocurrida luego de tres años de Guerra Civil, trajo como consecuencia la implementación de un aparato represivo sistemático, conformado por ejecuciones y

¹ Este artículo es fruto de una investigación realizada entre 2007 y 2011 en la Universidad Autónoma de Barcelona sobre testimonios de los campos de concentración franceses escritos por exiliados republicanos, y cuyos resultados se vieron reflejados en la tesis doctoral *Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses: una historia del testimonio* (Simón, 2011)

encarcelamientos a quienes habían tenido algún tipo de participación en el bando republicano, así como también un fuerte control de la prensa y la edición a través de la censura. Al mismo tiempo, la victoria franquista lanzó al exilio a millares de ciudadanos que veían amenazada su libertad por las potenciales represalias, e inevitablemente perdidos sus derechos civiles.

Muchos de esos miles de sujetos que emprendieron el camino del exilio ese invierno de 1939 lo hicieron en dirección norte, hacia la frontera francesa. El flujo migratorio estaba compuesto por diversos y heterogéneos grupos de hombres y mujeres: intelectuales, representantes de profesiones liberales y del sector terciario, militares, funcionarios, obreros con diferentes niveles de especialización (Rafaneau-Boj, 1995: 1)... todos perseguían el mismo objetivo de supervivencia. En un primer momento, se dispusieron “centros especiales”, donde recalaban los republicanos cuyos papeles no estaban en regla para permanecer en Francia. Pero con el correr de los días la marea humana se fue incrementando exponencialmente y los españoles fueron conducidos hacia las playas más cercanas que se transformaron en campos de concentración incipientes, entre los cuales destacaron Argelès, Saint-Cyprien y Barcarès, abiertos en ese orden conforme el anterior se saturaba de internados.² Las deficiencias sanitarias constituyeron uno de los principales problemas que atravesaron los republicanos, puesto que la escasez de agua potable y de instalaciones apropiadas fueron factores de epidemias muy difíciles de combatir, como por ejemplo la disentería. Así también, el hacinamiento y la falta de higiene trajeron consigo invasiones de piojos y pulgas que afectaron seriamente la salud de los internados. Y sobre todo, las insuficiencias alimentarias sufridas en los campos socavaron su calidad de vida.

Estas circunstancias han sido relatadas por los testigos en una literatura testimonial que nació casi en simultáneo con los acontecimientos históricos, que fue desarrollándose a lo largo de las décadas y que todavía no se ha agotado en la actualidad. La crítica encargada de estudiar la literatura del exilio republicano se ha comenzado a ocupar de las obras sobre los campos de concentración franceses, especialmente de aquellos autores,

² Avanzado el año 1939 y teniendo en cuenta las deficiencias sanitarias de los campos del Rousillon, causa de severas epidemias entre los internos, se abrieron otros campos especializados, no tan cercanos a la frontera: Bram (Aude), que acogió a ancianos, intelectuales y funcionarios, y cuyo propósito era descongestionar Argelès y Saint-Cyprien; Agde (Hérault) y Rivesaltes (Pyrénées Orientales), a los catalanes; Septfonds (Tarn-et-Garonne) y Le Vernet (Ariège), a los técnicos y obreros especializados y Gurs (Basses-Pyrénées) a los vascos, a aviadores y a integrantes de las Brigadas Internacionales (Peschanski, 2002: 43). También se instalaron campos disciplinarios o de castigo, en los cuales se retuvo a los sujetos “revoltosos”, tales como el de Le Vernet (Ariège), donde recalaban los anarquistas de la 26ª división Durruti; o el Fort-Collioure, en la villa homónima, un castillo templario del siglo XIII (Rafaneau-Boj, 1995: 143). Todos estos espacios, sumados a los centros de acogida en que se albergó a las mujeres, forman parte del escenario en el que se desarrollan las anécdotas relatadas en los testimonios de los republicanos internados.

como Max Aub³ o Manuel Andújar,⁴ quienes constituyen referentes ineludibles en ambos grupos y se han convertido en autores canónicos del exilio literario republicano. Sin embargo, en la periferia de ese incipiente *canon* existen numerosos textos testimoniales que han quedado usualmente relegados de los estudios, ya sea porque la historiografía literaria continúa en fase de construcción, o bien, porque la trayectoria de estos autores y sus producciones contaron con una recepción débil y no llamaron la atención de los analistas. Sin embargo, estos testimonios, en los cuales el narrador parece identificarse plenamente con el sujeto-testigo que escribe y la experiencia relatada coincide con los datos autobiográficos de éste, conforman una nutrida narrativa que ha intervenido activamente en la construcción discursiva del pasado español del siglo XX.

Los primeros testimonios aparecieron alrededor de 1940, cuando los campos todavía estaban abiertos. Se trata de textos como *Argelès-Sur-Mer* (1940), de Jaime Espinar; *España comienza en los Pirineos* (1944), de Luis Suárez, o del que nos ocupa, *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia* (1941), de Manuel García Gerpe. Estos volúmenes fueron editados en los espacios de recepción de los exiliados republicanos, especialmente en Latinoamérica, ya que en España las medidas de censura hubieran impedido esta posibilidad y, además, la guerra en Europa aletargaba el interés por estas publicaciones. Hacia mediados de los años sesenta, estos textos comenzaron a publicarse en territorio español, ejemplos de ello son: *Memorias de un español en el exilio* (1968), de Nemesio Raposo, o *Los perdedores: memorias de un exiliado español* (1973), de Vicente Filloí. Uno de los motivos principales por los que se hicieron posibles estas ediciones fue la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta 14/1966 que, en las postrimerías del gobierno franquista, permitió que el filtro de publicaciones fuera algo más permeable, a pesar de que todavía continuaban vigentes los criterios de censura que impedían la publicación de textos que dañaran la moral y los principios preestablecidos por

³ En los últimos años, la literatura concentracionaria de Max Aub ha llamado particularmente la atención de los investigadores. De ahí el incremento de artículos y estudios sobre *Diario de Djelfa*, *Manuscrito cuervo*, *Morir por cerrar los ojos* y los numerosos cuentos de tema afín, como se puede ver en dos volúmenes editados y coordinados, respectivamente, por Bernard Sicot: *De l'exil et des camps. Écrire et peindre, de Max Aub à Ramon Gaya* (2008) y *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)* (2010). Asimismo, la obra de carácter testimonial ha sido tratada de manera exhaustiva y sistemática por Eloísa Nos Aldás en *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)* (2001) y, más recientemente, por Javier Sánchez Zapatero en "Los relatos de Max Aub en el contexto de la literatura concentracionaria" (2008), en *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración* (2009) y en *Escribir el horror* (2010).

⁴ En cuanto a la obra de Manuel Andújar, se destaca el trabajo de Rose Duroux, quien se ocupó de la tercera edición de *St. Cyprien, plage...* (2003) e incluyó un estudio preliminar en el que recupera las condiciones históricas que dieron vida al texto y efectúa un análisis completo del mismo. También Michael Ugarte comenta la obra de Andújar en "Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América" (1991)

el franquismo. Desde los primeros momentos del periodo democrático y hasta la actualidad, la publicación de testimonios se ha intensificado en España y también en los países del exilio, lo cual puede deberse al creciente protagonismo que los testigos han adquirido en la escena pública como elementos de conocimiento del pasado.⁵

***Alambradas...*, de Manuel García Gerpe: uno de los primeros testimonios sobre los campos de concentración franceses**

En esta oportunidad, el objeto de estudio es uno de aquellos primeros testimonios sobre los campos que fueron publicados muy próximos a los acontecimientos vividos. Se trata de *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*, escrito por Manuel García Gerpe y publicado en Buenos Aires por la editorial Celta, en 1941. El autor, luego de transcurrir un período en el campo de Septfonds, logró exiliarse en Argentina, donde continuó su trabajo intelectual y político.⁶ El texto comienza el once de febrero de 1939, durante la retirada hacia Francia, y relata el paso del testigo por un centro de acogida en la zona fronteriza, descrito como un “recinto de alambres circundado, más tarde convertido en horrendo barrizal” (García Gerpe, 1941: 12). Luego de un intento fallido de conseguir un trabajo en la casa de una familia francesa, relata el ingreso del narrador en el campo de Septfonds, un hecho que se contextualiza en el clima de hostilidad de Francia hacia los españoles y en el duro revés que sufrió el pueblo republicano ante la victoria

⁵ Annette Wieviorka ha denominado la “era del testigo” a los años transcurridos desde mediados de los sesenta, especialmente a partir del juicio a Adolf Eichmann por el peso que cobraron los testimonios individuales para la resolución del mismo. Los testimonios, entonces, escritos por sujetos individuales capaces de atestiguar los hechos, se suman al proceso de “démocratisation des acteurs de l'histoire” (Wieviorka, 1998: 128), en tanto proponen un nuevo acercamiento al pasado y un nuevo concepto de la historiografía, basado en la individualidad y subjetividad de los actores involucrados en los sucesos, como así también en la focalización interna del relato histórico.

⁶ García Gerpe nació en Órdenes, La Coruña, en 1908. Estudió la carrera de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela y complementó su profesión con la actividad política. Fue inspector de Trabajo en la Delegación de la Coruña, militó en Acción Republicana y en Izquierda Republicana. En 1936 fue incorporado al cuerpo jurídico militar en Madrid. Luego de finalizada la Guerra Civil, se vio obligado a abandonar el territorio nacional y, según cuenta su propio texto, estuvo confinado durante nueve meses en Septfonds, uno de los campos de concentración del sur de Francia. En 1940 salió al exilio y desembarcó en Argentina, luego de una estadía en Santo Domingo. En nuestro país pudo recomenzar su trabajo político e intelectual. Publicó regularmente en *España Republicana* y en *Galicia*, órgano de la Federación de Sociedades Gallegas, donde aportó sus reflexiones acerca del gobierno republicano, de la situación política y social en la España franquista y también sobre la condición de los republicanos en el exilio. En la capital argentina fundó y dirigió el semanario *El Republicano Gallego*, presidió el Centro Republicano Federal Gallego y el Ateneo Curros Enríquez. Falleció en Buenos Aires, el 4 de julio de 1947, convirtiéndose en uno de los protagonistas del exilio gallego en Argentina.

franquista en su país. Finaliza con la narración de la salida del campo, que derivó en el exilio a Latinoamérica, cuya última estación fue Argentina.

Existen elementos en este texto que permiten clasificarlo como un “testimonio”. Sin embargo, la definición de este concepto todavía alimenta debates entre los estudiosos del tema, puesto que se trata de un género cuyos rasgos particulares son escurridizos e inconstantes, e incluso penetran en otras formas literarias, como la novela, el cuento o la poesía. John Beverley ofreció, a fines de los ochenta, una explicación que, aunque discutida, permite comenzar a describir la naturaleza de *Alambradas*... Según el autor, el testimonio es una narración contada en primera persona gramatical, a cargo de un narrador protagonista o testigo de su propio relato. Su unidad narrativa está compuesta por una vivencia significativa (ofrece ejemplos como una situación laboral, una militancia política, un encarcelamiento, etc.) y no pretende ser una obra de ficción, puesto que su convención discursiva es que representa una historia “verdadera”. Su narrador, por lo tanto, es una persona que realmente existe (Beverley, 1987: 157-160).

Una de las discusiones principales que se despierta de esta propuesta es la relación conflictiva que se establece en los testimonios entre la lengua y su capacidad de representar la “realidad”, puesto que, como explica Beatriz Sarlo,

el testimonio, por su autorrepresentación como verdad de un sujeto que relata su experiencia, pide no someterse a las reglas que se aplican a otros discursos de intención referencial, alegando la verdad de la experiencia... que es la que precisamente necesita ser examinada (2005: 49)

Otro debate recae sobre la primera persona desde la que se ejerce el relato testimonial. Mientras que para algunos, como para John Beverley, existe una identificación entre el narrador y el autor real, para algunos teóricos de los géneros autobiográficos, es el caso de Paul de Man, es inexistente cualquier equivalencia entre el yo del relato, el autor y la experiencia vivida, puesto que “la prosopopeya es un artificio retórico, inscripto en el orden de los procedimientos y de las formas del discurso... La voz de la autobiografía es la de un tropo que hace las veces de sujeto que narra. Pero no podría garantizar identidad entre sujeto y tropo” (Sarlo, 2005: 39)

Aún teniendo en cuenta los problemas que suscita equiparar al autor con el narrador, o la rigurosidad del adjetivo que alude a la “verdad” del relato, *Alambradas*... parece ceñirse en una primera observación a los rasgos atribuidos por Beverley al testimonio, puesto que el autor asume ciertas responsabilidades que lo llevan a asumir la fidelidad del texto a lo que él entiende como “realidad”. En el comentario preliminar del testimonio se visibilizan algunas de esas características. Fechado el 14 de abril, el autor explica:

Me mueve e impulsa tan solo el dolor de mis compatriotas; que por ser de ellos es mío. Más de 150.000 refugiados españoles, que llevan dos años largos de cautiverio entre alambradas, continúan hoy, presos de este dolor, flotando en toda clase de enfermedades, luchando con la muerte...” (García Gerpe, 1941: 5)

El prólogo introduce la voz del autor en primera persona singular que ya se anunciaba en el subtítulo, *Mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*, y que reaparece a lo largo del texto bajo la forma del narrador del texto. “Estamos ascendiendo por los Pirineos” (García Gerpe, 1941: 7), declara, ingresando por completo en la diégesis y posicionándose como protagonista de su propio relato. Este “yo testimonial” es el encargado de disponer, seleccionar y ordenar el material autobiográfico, declarándolo, además, alejado de cualquier elemento ficcional. La experiencia significativa a la que se refiere Beverley constituye el motor de la escritura, que en este caso no es otra que el paso por el campo de concentración y el exilio. Al mismo tiempo, la individualidad de la experiencia se completa con la representación del colectivo con el cual el sujeto la compartió. El texto funciona, entonces, como un acto de homenaje a ese grupo de los republicanos exiliados que atravesaron similar vivencia, lo cual se hace explícito en varias oportunidades: “¡Llor a esos centenares de héroes anónimos que murieron fuera de su patria, por la libertad de España!” (García Gerpe, 1941: 11)

La cita transparenta otra característica de este testimonio, que tiene que ver con las circunstancias de producción del texto y que contribuye a analizar las estrategias de representación de la experiencia concentracionaria. El autor ubica la escritura en Buenos Aires, nuevamente el 14 de abril de 1941, a menos de dos años de su paso por Septfonds. Por lo tanto, la distancia temporal entre los acontecimientos vividos, el momento de la escritura y el de la publicación del texto es sensiblemente estrecha. Su propósito de escritura es doble: al tiempo que pretende informar sobre la situación en la que todavía se encuentran muchos de sus compatriotas republicanos al momento de la edición del volumen, se propone denunciar ante la comunidad internacional la realidad opresiva e injusta por la que están pasando aquéllos, en un contexto europeo de enfrentamientos bélicos poco proclive a considerar la situación particular de los republicanos. Estos objetivos llevan al narrador a adquirir un compromiso con la construcción de un “relato verídico” de los acontecimientos y a confiar en su testimonio como un instrumento capaz de reflejar esa “verdad”. Dicha postura se hará transparente en los procedimientos narrativos empleados para elaborar el relato, así como en las estrategias desarrolladas para inscribirse como sujeto protagonista del discurso. Sin embargo, algunos de dichos procedimientos –especialmente la utilización de elementos presentes en otros géneros, el uso particular del

discurso periodístico o la alternancia en el uso de los tiempos verbales– comprometen la unidad narrativa del texto y generan en la lectura cierta impresión de fragmentariedad.

Del texto y la “verdad”: entre las decisiones estratégicas y la dificultad de contar

El campo de concentración y el exilio provocaron sensibles alteraciones en el transcurso normal de la vida de los testigos, que se inscribieron en su historia personal como una marca traumática. La ruptura provocada por esa experiencia generó un desajuste y una desarticulación en la identidad del sujeto, por lo que, además de cumplir una función narrativa referencial, la escritura testimonial puede entenderse como un instrumento de reconstrucción de la identidad (Pollak y Heinich, 1986: 4). También así lo explica Lawrence Langer, para quien el testimonio es una forma de recordar, pero también supone un esfuerzo por reconstruir la apariencia de una continuidad en la vida, a fin de que ésta se convierta en algo similar a una existencia normal (1991: 2).

De acuerdo con estas observaciones, el análisis de las estrategias discursivas desarrolladas en este testimonio puede ofrecer algunas pistas sobre cómo elabora la experiencia el sujeto. Si bien *Alambradas...* se puede definir con los rasgos propios que Beverley le asigna al testimonio, especialmente por la presencia en la superficie textual de una primera persona singular, identificada con el autor-testigo, que protagoniza, selecciona y ordena el material narrativo, el texto presenta algunas peculiaridades que ponen de manifiesto que los propósitos que motivan la escritura y las decisiones tomadas por el autor para contar la vivencia se topan frecuentemente con la dificultad que le supone poner en discurso esa experiencia traumática.

Se ha comentado que el propósito de informar y denunciar los acontecimientos está supeditado al compromiso adquirido por el narrador con la “verdad” del relato. Esto lo lleva a depositar en su testimonio la capacidad de ser una herramienta que representa de manera “fidedigna” los acontecimientos, lo cual no puede cumplirse si el narrador no practica un distanciamiento con respecto a los acontecimientos. Por ello, los recursos para la representación están orientados a recuperar el recorrido autobiográfico, pero también a lograr una mayor “objetividad”. Para alcanzar este propósito, el narrador debe poner en marcha estrategias que acaban limitando la estabilidad de la narración autobiográfica, pero que constituyen recursos sumamente atractivos para reflexionar sobre la representación. De este modo, la lectura de *Alambradas...* delata algunos desajustes narrativos que se traducen en estrategias empleadas para elaborar discursivamente la experiencia.

La primera particularidad que se observa es la interpenetración de diversas formas discursivas en el cuerpo del texto. La primera parte, que comienza con el relato de la llegada

de los españoles a Francia y finaliza con la entrada del narrador en Septfonds, es un relato articulado desde la primera persona que concentra gran fuerza testimonial. Sin embargo, en la segunda parte, titulada “Tragicomedia”, se detiene la narración autobiográfica y el texto efectúa un giro hacia el discurso teatral, al incorporar elementos propios del género dramático, tales como el diálogo entre personajes, contenido en tres actos, y algunas acotaciones entre paréntesis. Así también, de manera arbitraria, se detiene el diálogo y se intercalan algunos componentes del discurso epistolar, puesto que se transcriben cartas recibidas y enviadas por un tal Manuel o Manuel García Gerpe. Hacia el final del texto, se suspende el diálogo nuevamente y se añaden fragmentos de la Ley de Responsabilidades Políticas, una nueva intervención de otro tipo de discurso, el jurídico en este caso, que se extiende por varias páginas. En los dos últimos capítulos de la segunda parte se restablece el relato narrativo, cuyo último núcleo temático es la llegada del narrador a Latinoamérica.

Sin aviso previo, el texto migra de una forma discursiva a otra de manera aleatoria y desordenada, como si estuviera en una fase de preparación y no en su versión definitiva. Esta invasión de formas da como resultado una amenaza a la unidad y homogeneidad del discurso, puesto que el relato adolece de cierta fragmentariedad y se convierte en un espacio inestable, flexible y permeable. Este panorama a simple vista caótico en el que conviven diversos géneros dentro del mismo texto invita a extraer algunas conclusiones acerca de la representación. A pesar de la fragmentariedad del texto, las múltiples formas que en él se congregan dan cuenta de un esfuerzo del autor por encontrar vías útiles y efectivas para contar los acontecimientos de la manera más fiel posible. El relato individual, focalizado desde el narrador en primera persona, aporta una subjetividad que provoca sospechas en ese testigo. Por ese motivo, convoca otros modelos que exceden la narración testimonial, ya sea el discurso dramático, el epistolar o el jurídico, que suponen un acercamiento al discurso directo, en un intento de intervenir lo mínimo indispensable como mediador entre los hechos y el lector.

La segunda particularidad está asociada con la primera, pero se trata especialmente de la relación que se teje en el texto con el discurso periodístico. En el segundo capítulo de la primera parte, el narrador comenta que está leyendo el periódico *L'Independent*, y a continuación transcribe la nota que “quiero transcribir en su lengua originaria, para no alterar su jugosa sustancia con un trasiego idiomático” (García Gerpe, 1941: 19). Éste es uno de varios ejemplos en los que el narrador transcribe y luego comenta, explica o desmiente noticias de la época aparecidas en periódicos franceses, tales como *L'Indépendant* o *La Dépêche*, que cubrían la situación de los españoles internados en los campos desde diferentes posiciones ideológicas. Las alusiones a la prensa de la época le permiten al narrador confirmar su propia versión de los hechos y atribuirle a ésta el mismo valor de “verdad” que acusa el discurso periodístico. Este recurso de incluir noticias de los medios

gráficos de la época se puede apreciar en otros testimonios contemporáneos, como por ejemplo, *España comienza en los Pirineos* (1944), de Luis Suárez, en el cual el autor suele transcribir en notas a pie de página fragmentos de noticias que confirman lo relatado en el cuerpo del texto. De este modo, la primera persona singular, con toda su carga de subjetividad y valor individual, retrocede ante la auto-imposición del narrador de construir un relato “real” y “verdadero”. Si de convenciones discursivas se trata, el pacto de lectura que el lector establece con el texto periodístico está atravesado por la noción de “verdad”. La referencia a dicho discurso en el testimonio pretende recuperar dicho pacto y colocarlo en paralelo con el valor del relato en primera persona.

El empleo de elementos y procedimientos propios de otros modelos discursivos se encuentran en la narración al servicio de la “verificabilidad” del texto o, en otras palabras, estos procedimientos pueden entenderse como “efectos de realidad”. Explica Barthes que existen detalles en la narración –ofrece ejemplos extraídos del relato literario y también del histórico– que, aunque son insignificantes e “inútiles” para la comprensión del sentido textual, se convierten en datos concluyentes para la referencialidad de lo narrado (2009: 220). Un objeto cualquiera, mencionado como al pasar –por ejemplo, un barómetro en una escena de *Madame Bovary*, de Flaubert (Barthes, 2009: 211)– puede convertirse en un “efecto de realidad”, puesto que su función textual es colaborar con la impresión de verdad que pretende crear el texto. La efectividad de la penetración de otros géneros discursivos que intervienen en la narración testimonial estriba en la necesidad del narrador de distanciarse o disimularse en el texto y alcanzar esa ilusión de realidad.

La tercera particularidad del texto también se vincula con la dificultad que experimenta el sujeto para construir el relato. Se trata de las alternancias en el uso de los tiempos verbales entre el pasado y el presente. El relato comienza en tiempo presente, a modo de reportaje cinematográfico:

Estamos ascendiendo por los propios Pirineos” (García Gerpe, 1941: 7). No obstante, sin aviso previo, en los siguientes párrafos troca hacia el pasado: “Nuestra División estaba entretenida en la protección de aquel éxodo de centenares de miles de personas... Al siguiente día, bien de madrugada, nos hizo formar la Gendarmería, y nos ordenó avanzar” (García Gerpe, 1941: 7-9)

El tiempo pasado se sostiene hasta que el diálogo entre los personajes empieza a ganar el relato narrativo y, conforme eso ocurre, el texto se vuelca nuevamente hacia el presente, provocando la ilusión de que los acontecimientos ocurren contemporáneamente a la escritura: “Le dije que yo nunca asesiné a nadie, ni robé, ni incendié cosa alguna... Interrumpe nuestra conversación un anciano ‘Monsieur’ que había entrado a comprar unos

'gateaux' (*sic*)" (García Gerpe, 1941: 35-36). Este giro comienza antes de la segunda parte y adelanta lo que en ésta se presenta directamente como una obra teatral, cuyas acotaciones se expresan también en este tiempo verbal.

La alternancia entre el pretérito, tiempo de los hechos concluidos y finalizados, y el presente, cuyo uso da cuenta de actividades no completas y todavía en tránsito, contribuye a describir los inconvenientes que experimenta el sujeto-testigo para articular la vivencia en un relato acabado, completo y uniforme. En las últimas páginas, el relato se ubica ya en el espacio del exilio y el narrador deja constancia de este conflicto: "Aunque físicamente liberado, no me considero libre. Continúo preso de esa pesadilla" (García Gerpe, 1941: 190). Lawrence Langer ha atribuido esta característica de la escritura testimonial a los efectos de la "cotemporalidad", que se convierte en el principio controlador de la escritura, puesto que los testigos luchan con el objetivo imposible de que sus recuerdos sobre el campo, es decir, sobre la experiencia traumática vivida, se fusionen con el resto de sus vidas (1991: 2-3, la traducción es mía). La inestabilidad de los tiempos verbales en el texto delata las dificultades de ese proceso reconstructivo y deja al descubierto las fisuras del ensamblaje de esas dos temporalidades que conviven en el relato.

Algunas conclusiones

Los testimonios sobre los campos de concentración franceses ocupan uno de los objetos de estudio más desafiantes de las investigaciones sobre la literatura del exilio republicano español, puesto que su permanencia en la periferia del *canon* ha retrasado su abordaje sistemático. Sin embargo, la reflexión sobre sus características textuales aporta novedosos matices sobre los caminos de la representación de la experiencia. En este caso nos enfrentamos a un testimonio que fue concebido y publicado en un momento muy próximo a los acontecimientos, cuando todavía los campos estaban abiertos. Por lo tanto, los recursos narrativos analizados se han entendido desde la posibilidad de que estas circunstancias afectaran la escritura. En el prólogo, el autor esbozaba el propósito doble de la escritura: informar los acontecimientos que estaban ocurriendo en simultaneidad con la escritura y denunciar ante la comunidad internacional los oprobios vividos por los republicanos en los campos. Estos objetivos se visibilizan en la escritura y afectan su construcción. Así, se ha observado que, aunque *Alambradas...* presenta algunas de las características usuales y regulares del "testimonio", existen estrategias narrativas que desestabilizan la uniformidad del texto. No obstante, al tiempo que estos procedimientos provocan impresión de fragmentariedad y yuxtaposición, también aportan elementos de alta significación a un proceso de representación que se sumerge en la necesidad de restaurar

una doble identidad dañada: la del individuo, despojado de sus derechos civiles y exiliado; y la de su comunidad de pertenencia, que entonces todavía sufría los perjuicios de un sistema político y social que los excluyó sin aviso previo.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Beverley, John (1987). *Del "Lazarillo" al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures/Prisma Institute.
- Duroux, Rose (2003). "Introduction". Andújar, Manuel. *Saint-Cyprien, plage*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 9-53.
- Fernández Santander, Carlos (2002). *El exilio gallego de la Guerra Civil*. A Coruña: Edición do Castro.
- García Gerpe, Manuel (1941). *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*. Buenos Aires: Celta.
- Langer, Lawrence L (1991). *Holocaust testimonies. The ruins of memory*. New Haven y London: Yale University Press.
- Nos Aldás, Eloísa (2001). *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Tesis doctoral inédita dirigida por Vicente J. Bernet. Castellón: Universitat Jaume I.
- Peschanski, Denis (2002). *La France des camps. L'internement 1938-1946*. Paris: Gallimard.
- Pollak, Michael y Natalie Heinich (1986). "Le témoignage". *Actes de la recherche en Sciences Sociales*. 62/63: 3-29.
- Rafaneau-Boj, Marie Claude (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega.
- Sánchez Zapatero, Javier (2008). "Los relatos de Max Aub en el contexto de la literatura concentracionaria". *El Correo de Euclides*, 3: 163-174.
- (2009). *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*. Salamanca: Universidad de Salamanca (CD ROM).

- (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sicot, Bernard (ed) (2008). *De l'exil et des camps. Écrire et peindre, de Max Aub à Ramón Gaya*. Nanterre: Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- (comp) (2010). *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*. Nanterre: Université Paris Ouest Nanterre La Défense
- Simón, Paula (2011). *Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses: una historia del testimonio*. Universidad Autónoma de Barcelona. En: *Tesis doctorales en red*, <http://www.tdx.cat/handle/10803/37351>
- Suárez, Luis (1944). *España comienza en Los Pirineos*. México: Moncayo.
- Ugarte, Michael (1991). "Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América". Naharro-Calderón, José María (coord). *El exilio de las Españas de 1939: '¿Adónde fue la canción'?* Barcelona: Anthropos, 43- 62.
- Wieviorka, Annette (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

Datos de la autora

Paula Simón (Mendoza, Argentina, 1983) es Doctora en Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona. En esa institución realizó el Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, aprobado en 2011 con la tesis *Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses: una historia del testimonio*, dirigida por los doctores Manuel Aznar Soler y Jaume Peris Blanes. Es integrante del Grupo de Estudios del Exilio Español (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona y del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Su campo de investigación abarca la literatura testimonial concentracionaria y la literatura de exilio. Ha publicado artículos de divulgación científica en revistas especializadas españolas y argentinas, tales como: "Pero de la vida, a veces, hay que dejar testimonio, y yo voy a hacerlo". El debate del Yo en algunos testimonios del exilio español en Francia" (2010); "Problemas de circulación, decisiones autorales y editoriales en torno a los testimonios del exilio español" (2009) y "Palabra y resistencia en el exilio: la voz de Max Aub desde México" (2009), entre otros.

Comunicaciones

Las memorias de María Teresa León en el exilio argentino*

Gisele Aparecida da Costa Silva

Universidade de São Paulo

Resumen

La literatura de María Teresa León está basada en sus recuerdos. En su largo exilio –gran parte en tierras argentinas–, María Teresa escribió para resistir y no olvidar de los compañeros caídos en la guerra civil española. Con la finalidad de recorrer los caminos de esta memoria, analizaremos brevemente estos tres momentos (historias leídas, historias escenificadas e historia vivida) en tres de sus obras: *Doña Jimena Díaz de Vivar – Gran Señora de todos los deberes*, *Juego Limpio* y *Memoria de la Melancolía*, respectivamente. En *Doña Jimena Díaz de Vivar*, María Teresa narra la historia desde la perspectiva de aquel que se queda esperando al exiliado héroe, recordando las lecturas hechas en la casa de los tíos Menéndez Pidal, ya en *Juego Limpio*, las memorias vividas con el grupo de cómicos de las Guerrillas del Teatro durante la guerra civil de España, va a tratar de los esfuerzos en nombre del arte. Concluyendo el ciclo, su magistral obra *Memoria de la Melancolía*, donde están centradas todas las historias desde su punto de vista. María Teresa utiliza sus memorias para contar una historia verdadera desde su perspectiva, pues tenía la conciencia de que la historia no se cuenta de un modo, solamente.

Palabras clave: literatura - memoria - exilio - historia - guerra

“¿Qué importa que no estés en tu patria?
Tu patria es la tierra en que has encontrado bienestar y
la causa del bienestar no radica en el lugar, sino en el corazón del hombre.”

María Teresa León, *Doña Jimena Díaz de Vivar*

□ El título original fue cambiado, lo que antes era *La memoria real en una historia de ficción*, pasó a *Las memorias de María Teresa León en el exilio argentino*, una vez que la propuesta inicial del texto también fue cambiada.

Es cierto que el exiliado se ocupa en gran parte de su reclusión en reflexionar los acontecimientos que le obligaron a esta condición. La necesidad de no olvidarse es un compromiso con la patria y con los compañeros que allí permanecieron. La gratitud con la patria acogedora siempre estará en conflicto con la sensación de traición a la patria madre. El desterrado no se permite hincar raíces, pues a él no le pertenece más la tierra tampoco el tiempo, vive siempre en el pasado y el futuro ya no es más posible, pues le fue interrumpido. A él le cabe no olvidarse y reflexionar su condición y la de los demás para que así pueda comprender lo que fue y quizás lo que será de su historia y para registrar esta historia, la memoria en el siglo XX recibió una nueva función por las manos de los exiliados.

Sin embargo, algunas veces, la memoria de uno puede colectivizarse obteniendo un espacio importante en la construcción de la historia de un pueblo y grandes son los esfuerzos para que los registros de la memoria no se pierdan.

El mundo del exiliado le parece artificial, puesto que cuerpo y mente no ocupan el mismo espacio ni el mismo tiempo. Su pensamiento está en el pasado, en la tierra abandonada y su cuerpo intenta establecerse en la nueva patria acogedora.

Para un exiliado, la memoria está cargada de simbolismos y compromisos con lo que fue dejado, una lucha diaria para que el olvido no borre la historia y la patria. Edward W. Said afirma que vivimos en la era de los refugiados (2003: 54) y apunta como responsables por este gran éxodo del siglo XX el imperialismo y las ambiciones de gobiernos totalitarios y la guerra moderna. Muchos se dedican a escribir o a participar activamente en alguna causa política para justificar o simplemente reflexionar su condición.

Agarrada a esta obligación, María Teresa León, compañera del escritor Rafael Alberti, comprometida con el arte antes y durante la Guerra Civil Española, se vio forzada a seguir su compromiso en el exilio. Mujer de teatro, diseñó su personalidad teatral cuando viajó por Europa estudiando las nuevas tendencias escénicas propuestas principalmente por el teatro alemán y soviético. Durante la Guerra Civil fue secretaria del *Comité de Agitación y Propaganda Interior de la Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura*. Responsable por la sección teatral, también fue nombrada directora del grupo teatral *Guerrillas del Teatro*, cuyo principal objetivo era llevar a las trincheras, los clásicos del teatro español, además de alfabetizar, informar y promover entretenimiento a los soldados. Otra importante acción llevada a cabo por María Teresa y su compañero Alberti, en nombre de la *Alianza de Intelectuales* fue el salvamiento de importantes obras del Museo del Prado, cuando este fue bombardeado por las fuerzas nacionalistas.

El posicionamiento político a favor de la República y de las acciones partidarias demostradas durante la guerra, hizo con que la pareja fuese obligada a dejar España después de la victoria de las fuerzas nacionalistas dirigidas por Francisco Franco. En 1939,

Alberti y María Teresa huyen hacia Francia, siguiendo, a continuación, para América. Llegan a Argentina en 1940, donde permanecerán hasta 1963.

En el exilio empieza el ejercicio de no olvidar lo que se había vivido: la patria, los caídos, los que se quedaron. Se busca en la literatura del exiliado la reflexión de lo que pasó y eso ocurre de modo especial en la literatura de María Teresa producida de modo más intenso en Argentina, en los años 40 y 50 especialmente. Al llegar a tierras americanas, María Teresa se dedica a trabajar en las radios locales, escribir guiones para el cine, dictar ponencias y otras actividades intelectuales.

Con el pasar de los días se le va la esperanza de un regreso rápido a la patria madre y la espera se convierte en condición: el exilio será largo y es imperioso no olvidarlo. Si partimos de ese carácter imperioso, podemos afirmar que María Teresa asume el compromiso de exiliada de no entregarse al derrotismo del olvido (1998: 54) y de convertirse ella misma en testimonio vivo de la historia, puesto que, al escribir, el autor desterrado puede reflexionar acerca de su propia condición.

Una prueba de esa militancia literaria es que en sus libros, María Teresa siempre establece relación entre sus experiencias y las historias humanas. Tales reflexiones pueden ser: acerca de las historias leídas, de la historia escenificada o de la historia vivida. En el rastro de su obra, se puede presentar como ejemplos emblemáticos de esa dinámica las obras *Doña Jimena Díaz de Vivar – Gran Señora de todos los deberes*, *Juego Limpio* y *Memoria de la melancolía*, respectivamente.

En los tres textos la autora reflexiona sobre la condición humana, enfoca en las particularidades de los anónimos, destaca en los textos literarios aquellos que en la Historia ‘oficial’ de los hombres están en segundo plano, es decir, olvidados.

Cuando da voz a los olvidados, María Teresa acaba por privilegiar un grupo históricamente silenciado: lo de las mujeres. Al contar la historia de la esposa que espera a su marido desterrado, la escritora desplaza la perspectiva de su propia condición, poniendo en primer plano aquel que se queda, de esa forma, María Teresa escribe la biografía de Doña Jimena, en el libro publicado en 1960, *Doña Jimena Díaz de Vivar – Señora de todos los deberes*. En sus memorias (1998: 151), la autora cuenta que el primer contacto con las historias del héroe *El Cid* ocurrió en la infancia, en la casa de los tíos Menéndez Pidal:

En aquella casa aprendí los primeros romances españoles. A veces sacábamos un viejo gramófono de cilindro. Allí escuchábamos las canciones recogidas por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, durante su viaje de novios, siguiendo la ruta del Cid hacia su destierro. Por primera vez oí la voz del pueblo. Por primera vez tomé en cuenta a los inteligentes y a los sabios.

Esta biografía se construye de modo particular. El narrador en tercera persona comunica a los lectores los acontecimientos y la trayectoria de los personajes, aunque esta voz narrativa se mezcla con otras voces presentes en el texto, contribuyendo para el cambio de perspectiva. La narrativa en primera persona posibilita la proyección de D. Jimena a través de sus cuestionamientos retóricos.¹

Los rasgos novelísticos combinan y despliegan el personaje histórico de D. Jimena hacia el personaje humano creado por María Teresa. La inseguridad, el miedo y los deseos, sentimientos propios de lo que es humano, son expuestos en los cuestionamientos realizados en primera persona, lo que crea una esfera real alrededor de un personaje mitificado. La voz en tercera persona da al texto un carácter biográfico histórico, mientras que las voces de otros personajes y los propios razonamientos retóricos de D. Jimena imprimen en la obra una perspectiva más próxima de la representación de la realidad. Uno de los recursos más evidentes de esa estrategia retórica son los cuentos atribuidos a la historia, así como la creación de personajes secundarios.

El recorte histórico manejado en esta biografía va a retratar solamente el período de madurez de D. Jimena, específicamente cuando parte Don Rodrigo Díaz de Vivar, marcando el inicio de la espera de la esposa fiel. En la historia de *El Cid*, el desterrado es aquel que va a luchar, es el héroe. La Historia 'de hecho' no cuenta sobre aquella que queda reclusa en un convento con sus hijos. Los anhelos de los que se quedan al margen de la gran Historia se personifican en la figura de D. Jimena.

María Teresa supo magistralmente entrelazar sus memorias a la memoria de lo colectivo de modo que su voz hiciese coro con las voces que no pueden expresarse.

Otro ejemplo de esa dinámica entre lo individual y lo colectivo se presenta en la novela *Juego Limpio*. También producida y publicada en tierras argentinas es un texto ficcional que retrata los tres años de guerra vividos por el grupo *Guerrillas del Teatro*. La inspiración para escribirla le vino a ella después de la visita de la actriz española Juana Cárceres que también formó parte del grupo de cómicos:

¿Dónde está Juanita? Era la única verdadera actriz de nuestro grupo, vivía peligrosamente, era agresiva, fuerte. A ella le debo haber escrito Juego Limpio, después que apareció en Buenos Aires, a pocos años de concluida nuestra guerra, reavivándome la memoria. (1998:115)

¹ En la introducción de la obra *Doña Jimena Díaz de Vivar - Gran Señora de todos los deberes*, Juan Carlos Estébanez Gil escribe acerca de la estructura narrativa del texto y de qué manera esa estructura contribuye para la perspectiva dada al personaje por María Teresa León.

La construcción polifónica de la narrativa y el carácter confesional dado por la estructura de memoria establecida, elevan los relatos cotidianos a condición de relatos literarios. Al articular las acciones del cotidiano a los acontecimientos históricos se relaciona un hecho particular a otro colectivo y se destaca los personajes marginales.

Por detrás de las voces de personajes ficticios, María Teresa cuenta sus experiencias en los tres años de guerra civil compartidos con el grupo de cómicos que se intitulaban *guerrilleros del arte* o *guerrilleros del teatro*. Para Gregorio Torres Nebrera, *Juego Limpio* es una excelente crónica convertida en novela que relata el esfuerzo que la Alianza de Intelectuales Antifascistas trabajó para transformar el trabajo cultural, anti derrotista que el teatro tenía en aquel momento en Madrid y en las trincheras. A través de Camilo, un cura refugiado en un monasterio, de Claudio, líder del grupo de cómicos y entre todos el más politizado, además de Angelines, joven actriz por quien Camilo se enamora viviendo uno de sus grandes dilemas, y otros personajes más, María Teresa recurre a los caminos de su memoria buscando la verdad o tal vez las verdades – artística, literaria, histórica y humana – sobre los temas relacionados con la cultura republicana. Según Luís García Motero, en el prólogo del romance *Juego Limpio*, esa búsqueda por la ‘verdad’ persiste en su producción (León, 2000: 17).

La estructura narrativa se organiza y se apoya en las memorias de Camilo, cuando vuelve al monasterio después de perdida la guerra y de encerrada su experiencia con el grupo Guerrillas del Teatro. Aunque sea utilizada la estructura narrativa de la memoria, observado al principio de la obra: “De muchas cosas he de hablaros. Quiero decirlas a tapadas en estas hojas que nadie leerá” (León, 2000: 21), este texto presenta: diferentes voces narrativas que relatan un mismo hecho a partir de sus perspectivas y experiencias. Esto permite al lector una amplia y diversificada visión de lo que está siendo narrado.

Los esfuerzos realizados durante la guerra y los recuerdos de estos días son la temática de la historia de *Juego Limpio*. En los acontecimientos ficcionales, María Teresa relata las relaciones sociales establecidas en las intrahistorias, así, los personajes anónimos presentes en la narrativa están fusionados a personajes reales que de algún modo participaron de las actividades del grupo de la Alianza. La presencia del poeta republicano, León Felipe, integrante de la *Generación de 27* y los esfuerzos de Rafael Alberti en el momento de la retirada de los cuadros del Museo del Prado, comparten espacio con una niña anónima que acaba de ser atingida por una bomba.

Otro hecho real relatado es la trayectoria y muerte de la compañera de Robert Capa, la fotógrafa Gerda Taro en la batalla de Brunete. Una vez más, María Teresa privilegia la historia femenina a la masculina cuando relata, de modo épico, la muerte de la joven fotógrafa. Por la voz de su personaje más crítico, Claudio, María Teresa cuenta el pasaje de

Gerda por la casa de la *Alianza de los Intelectuales* y describe su compromiso y lucha contra el fascismo.

En *Juego Limpio* el teatro es el lugar de la humanización dentro de un espacio marcado por la barbarie. En muchos pasajes se afirma la magnitud del poder del teatro de transformar el medio y principalmente el hombre. El grupo de actores representa una España multicultural propuesta por los intelectuales que estaban de acuerdo con la Segunda República Española siendo uno de los objetivos el de emancipar el hombre por el arte, un arte clásica.

Pese a no contar con buena estructura, el grupo de cómicos adaptó figurines y escenarios de las piezas clásicas a los frentes y se acogieron al formato del teatro del Siglo de Oro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Don Pedro Calderón de la Barca, cuando el teatro era más popular y esquemático en sus montajes. Según José Monleón, el grupo de las Guerrillas intentaba conciliar la necesidad de contestar las limitaciones materiales de un teatro de frente con la conquista del mayor nivel estético posible.

Con la finalidad de rescatar el clásico teatro español y de devolverlo a las masas, María Teresa y el grupo de las Guerrillas viajaron por España en guerra sembrando una cultura teatral que juzgaban popular, proporcionando a los combatientes republicanos un espacio de divertimento y de humanización.

La vida de María Teresa fue intensa y muchos eran los recuerdos. Sus memorias se mezclan a sus libros ficcionales, así como la historia de España se funde con la de la escritora. Eso se constata en su obra magistral *Memoria de la Melancolía*, publicada en 1970 en Buenos Aires.

Según Nebrera en el libro *Espacios de la memoria*, la memoria y sus espacios y la lucha por no olvidarla con la intención de no sentir el vacío, fue ciertamente un propósito y una finalidad en la literatura de María Teresa. *Memoria de la melancolía* cumple dos principales objetivos: primero testificar la fidelidad de los exiliados respecto al compromiso de que se había asumido y advertir acerca del peligro del olvido; y segundo luchar a favor de la memoria contra el olvido.

Todavía no podemos decir que la obra de María Teresa tiene *status* de obra histórica, pero sí se puede comprender a través de su narrativa los hechos de los días de guerra, analizando la descripción del cotidiano de los personajes ficticios inspirados en las personalidades reales y experiencias personales. Estas experiencias de la guerra observadas por la óptica de los anónimos que las vivieron, se hace imprescindible en la comprensión de los hechos mayores, pues a partir de experimentos aislados del cotidiano, se forman los grandes acontecimientos situados desde diversos ángulos, como un mosaico compuesto por muchas piezas distintas que juntas se convierten en una gran imagen, en el caso de María Teresa, su representación de guerra y de exilio.

En las tres etapas de reflexión acerca del exilio: la de las primeras lecturas, la de la historia escenificada en las trincheras de la guerra y la reflexión de su propia historia, María Teresa siempre privilegió los que no tenían espacio para hablar y contó las pequeñas historias que compusieron los grandes hechos históricos vividos por ella.

En ese breve análisis se puede notar también la importancia de la voz femenina en sus textos. A las mujeres les es dado destaque y por ellas es contada la historia que todavía no hace parte del “discurso oficial”. Doña Jimena, Gerda Taro y también María Teresa vivieron al lado de hombres importantes en sus esferas sociales y a la sombra de los registros históricos contados. Pero en la literatura de María Teresa, la inversión es hecha y podemos de esta manera conocer y completar la otra parte de la historia contada por la voz femenina.

Además de esta elección de personajes marginales, los textos de María Teresa se caracterizan por esta dualidad entre ficción y realidad. Fechas y acontecimientos ocurridos se mezclan a la ficción de sus personajes. La representación de la realidad dio también a la literatura la posibilidad de ser un punto de discusión y de denuncia libre de las censuras de los sistemas opresores.

Bibliografía

- Arias, Salvador (2006). *Homenaje a María Teresa León*. En *Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- León, María Teresa (1998). *Memoria de la Melancolía*. Madrid: Castilla.
- _____. (1999) *Doña Jimena Díaz de Vivar – Gran Señora de todos los deberes*. Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos.
- _____. (2000). *Juego Limpio*. Madrid: Visor Libros.
- Llorens, Vicente. (2006). *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento Biblioteca del Exilio.
- Nebrera, Gregorio Torres (1996). *Los espacios de la memoria – La obra literaria de María Teresa León*. Madrid: Ediciones de La Torre.
- Said, Edward Wadie (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda..
- Salvado, Francisco J Romero (2008). *A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Datos de la autora

Gisele Aparecida da Costa Silva es Graduada por la Faculdade de Comunicação e Filosofia, de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo en 2008. Es colaboradora de autores y editores de libros didácticos de español y profesora en la Escola Técnica Estadual Zona Sul. Es estudiante de maestría en la Universidade de São Paulo, en el Departamento de Línguas Modernas. Título de la investigación en desarrollo: *A função pedagógica e combatente do teatro de Maria Teresa León nos anos da Guerra Civil Espanhola.*

Comunicaciones

Entre “Colometas” y milicianas, la Barcelona de los años treinta

Elisa Maria Amorim Vieira
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumen

En este trabajo se pretende analizar la importancia de los objetos en la configuración de dos personajes femeninos de *La Plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda. Los distintos universos que cercan a las figuras de Natalia y Julieta contribuyen para la percepción de los conflictos por los que pasa la Barcelona de los años treinta y las diferentes imágenes que allí se formaban de la mujer. Teniendo como referencia los aportes teóricos de la antropología de la vida cotidiana, de Nadia Seremetakis, observamos también la interacción existente entre percepción, memoria y espacio en relatos y cartas de activistas extranjeras que estuvieron en Cataluña en el inicio de la guerra civil. De esa forma, estos textos nos permiten comprender las contradicciones relativas al lugar ocupado por las mujeres en aquel contexto y los cambios de la imagen femenina dictados por cuestiones ideológicas o intereses estratégicos.

Palabras clave: Mercè Rodoreda - Barcelona - años treinta - imagen femenina - vida cotidiana

Desde la primera página de *La Plaza del Diamante*, novela de Mercè Rodoreda publicada en 1962, Natalia, el personaje narrador que se expresa por medio de un intenso flujo de conciencia, va sacando de su “caja china” una serie de objetos y sensaciones: cafeteras blancas, cordeles dorados, enaguas almidonadas, vestido blanco, todo mezclado a los dedos que le dolían de tanto apretar los cordeles dorados, la desgana de ir a bailar, la incapacidad de decir que no cuando alguien le pedía algo. El primer recuerdo de Natalia tiene nombre, se llama Julieta, la amiga que la “arrastra” al baile en la Plaza del Diamante, en el cual conocerá a Quimet, chico con quien se casará y tendrá dos hijos. De los pequeños y aparentemente insignificantes gestos, objetos y hábitos, a los grandes acontecimientos sociales y políticos, la novela de Rodoreda nos ofrece una inmersión en la percepción que tiene Natalia de su mundo, en su proceso de madurez y en las transformaciones de la Barcelona de los años 1930. Las dos figuras femeninas, Natalia y Julieta, nos remiten, por su vez, a las distintas imágenes de la mujer construidas durante la

revolución en Cataluña y la Guerra Civil Española. En su libro *Barcelona's vocation of modernity*¹, Joan Ramon Resina afirma que,

indiferent a les imatges totalitzadores de la ciutat, Mercè Rodoreda va aprofundir en la microhistòria i va explorar la intimitat “maternal” del veïnat, de l'espai domèstic i la plaça. Als grans referents històrics que ordenaven l'espai noucentista, va oposar un sentit del lloc lligat a la memòria. (Resina, 2008: 147).²

A pesar de las pocas referencias topográficas que hay en la novela, como observa Resina, la Plaza del Diamante, ubicada en el barrio de Gracia, se constituirá como punto de referencia de los cambios por los que pasa la protagonista. Es ahí donde Quimet, en el momento en que la conoce, le da un nuevo nombre, *Colometa*, que marcará una ruptura con su historia anterior y el inicio de su madurez sexual.

Para Resina, el tema principal de la novela sería la maldición de la discontinuidad. La dificultad de expresión de Natalia, que algunos críticos explican como consecuencia de opresión patriarcal, sería, en su opinión, más bien una reacción derivada de un trauma: la muerte de alguien muy cercano que no se ha digerido. La pérdida de su madre antes de que empiece la novela la habría hundido en un silencio doloroso. A ese trauma individual se sumará, posteriormente, el colectivo e histórico. La guerra civil significará la ruptura del cotidiano y nuevas experiencias de pérdidas, además de la desesperación causada por el hambre.

La memoria fragmentada, discontinua y marcada por silencios se ve rodeada de objetos más elocuentes que la propia Natalia: en el primer capítulo, el vestido blanco y la cinta de goma de las enaguas que le apretaba; en el segundo, “el vestido color de palo de rosa, demasiado ligero para aquel tiempo” (Rodoreda, 2007: 17); y, más adelante, la voz del Quimet que le dice, mirando el escaparate de una tienda de delantales: “cuando estemos casados te haré comprar delantales como éstos” (Rodoreda, 2007: 26). Vemos, así, como los elementos del vestuario se constituyen en la novela de Mercè Rodoreda como importantes signos de las circunstancias y dilemas vividos por Natalia: desde el vestido blanco, que sugiere una ceremonia iniciática y su identificación con las palomas, al vestido “demasiado ligero”, indicación de su vulnerabilidad al tiempo, hasta el delantal como posibilidad de sujeción al espacio doméstico y al marido. Lo que los elementos materiales

¹ Utilizo aquí la traducción para el catalán, de Alexandre Gombau i Arnau, intitulada *La vocación de modernitat de Barcelona: Auge i declini d'una imatge urbana*, publicada por Galàxia Gutenberg, en 2008.

² “indiferente a las imágenes totalizadoras de la ciudad, Mercè Rodoreda profundizó en la microhistoria y explotó la intimidad “maternal” del vecindario, del espacio doméstico y la plaza. A los grandes referentes históricos que ordenaban el espacio decimonónico, opuso un sentido del lugar relacionado con la memoria.” (Traducción nuestra)

sugieren se cumple: Natalia se casa con Quimet y tiene su primer hijo. Luego viene lo inesperado, la república, cuya llegada es sentida más que comprendida por ella:

Y todo iba así, con pequeños quebraderos de cabeza, hasta que vino la república y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde había sacado. Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que no lo he podido sentir nunca más. Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo, un aire que se marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida, porque fue en abril y con flores cerradas cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron quebraderos de cabeza grandes. (Rodoreda, 2007: 103)

Por otro lado, Julieta, la amiga responsable por llevar Natalia a la Plaza del Diamante, había ido al baile vestida “de color de canario, con bordados verdes” (Rodoreda, 2007: 12) y, detalle significativo, se queja de los zapatos que le aprietan. Desaparece de la fiesta y casi de la narrativa para retornar solamente en el capítulo 30, cuando la guerra civil ya se hacía presente por toda España:

Un día, por la mañana temprano, cuando iba a trabajar, oí que me llamaban desde un coche que pasaba. Me volví, el coche se paró, y, vestida de miliciana, saltó de él la Julieta, muy delgada, muy blanca de cara, con los ojos llenos de fiebre y cansados. Me preguntó que cómo estaba y yo le dije que muy bien, con el Quimet en el frente de Aragón. [...] Y me dijo que ella estaba enamorada de un muchacho que también andaba por el frente. Y se fue para el automóvil y yo me fui para mi trabajo. (Rodoreda, 2007: 195-196)

En ese momento aparece de forma explícita uno de los signos más difundidos de la revolución: la muchacha “vestida de miliciana”. La novela de Rodoreda tiene el mérito, entre muchos otros, de representar la cultura sensorial de la Barcelona de los años treinta de acuerdo con lo que Nadia Seremetakis apunta como necesario para la reproducción de ese tipo de manifestación: la interacción dinámica entre la percepción, la memoria y un paisaje de artefactos, orgánicos e inorgánicos (Seremetakis, 1996: 8). Así siendo, Natalia reconstruye su percepción del periodo traumático que vivió, por medio de la evocación de los diversos signos materiales que la cercaban. Antes mismo de identificar quien la llama desde el coche que pasa, observa la forma como la persona iba vestida. Es curioso notar que la vez anterior en que había mencionado a Julieta, ésta llevaba unos zapatos que le

apretaban los pies. Ahora, sin dar más detalles, nos la muestra vestida de miliciana y cuenta lo que le dice en aquel momento: que se había enamorado de un muchacho que también estaba en el frente.

Este episodio se completa un poco más adelante, cuando la amiga visita a Natalia un domingo por la tarde y le cuenta la noche que había pasado con el muchacho de quien se había enamorado. El paisaje del encuentro es una torre requisada, cuyos dueños habían sido muertos, lo que aterrorizaba a Julieta. La pareja anduvo por la casa, hasta que encontraron un armario lleno de trajes de noche y de abrigos de piel. Ella no se pudo contener y se puso uno de los vestidos:

[...] uno negro con tules que volaban como una nube y rosas amarillas en el pecho y en la falda y llevaba los hombros descubiertos y dice que él la miraba sin atreverse ni a hablar y entonces fueron a una galería cubierta llena de sofás y de cojines y se echaron y se abrazaron y escuchaban el viento que arrancaba las hojas y movía las ramas y pasaron la noche así: entre despiertos y dormidos, solos en el mundo, y la guerra y el peligro cerca, y salió la luna y todo lo rayó de blanco por entre las ballestas de las persianas. [...] y ella se llevó aquel vestido porque creía que no era robar si los dueños estaban muertos y lo tenía metido en una caja y cuando se sentía triste se ponía el vestido un rato y cerraba los ojos y volvía a oír el viento de aquel jardín que no era como el viento de otros sitios. (Rodoreda, 2007: 198-199)

Una vez más, el vestuario condensa las sensaciones y conflictos internos de los personajes y su relación con los acontecimientos históricos. La miliciana, que se puede suponer que estaría vestida con el tradicional mono azul, tiene fantasías con el vestido de noche de una burguesa muerta, posiblemente por los propios revolucionarios. El vestido sufre un desplazamiento simbólico, dejando de ser índice de la burguesía opresora para ser recuerdo de una noche de amor. El pasaje citado nos remite a diversas cuestiones debatidas en aquellos momentos, especialmente la imagen de la mujer, su relación con el hombre y con su propio cuerpo. Cuando Natalia le cuenta a la señora Enriqueta, amiga que hacía las veces de madre, lo que Julieta le había dicho, ésta se pone furiosa y afirma que “esas muchachas de la revolución eran todas unas muchachas que no tenían vergüenza”. (Rodoreda, 2007: 200) En el capítulo siguiente, cuando los efectos de la guerra se tornan cada vez más vehementes y dramáticos, y ya no hay ninguna mención a la revolución, Julieta vuelve a visitar a Natalia:

Y la Julieta volvió a venir y me dijo que los viejos eran los que estorbaban, que todos pensaban al revés y que la juventud quería vivir sanamente. Y dijo que vivir sanamente está mal visto por según qué clase de personas y que si quieres vivir sanamente se te echan encima como ratas venenosas, y te cogen y te hacen meter en la cárcel. (Rodoreda, 2007: 206)

A partir de ahí, la figura de la miliciana, con todo lo que representaba, va desapareciendo de la novela, así como se fue desvaneciendo su imagen en la esfera pública española y catalana. La historiadora irlandesa Mary Nash, en su estudio sobre la imagen de la mujer en la revolución y en la guerra civil, analiza como en un primer momento la masiva movilización de la población significó una ruptura del tradicional encierro de la mujer en el ámbito doméstico y le dio visibilidad pública. Estos cambios se dieron de manera más rápida en zonas urbanas, especialmente en Barcelona, Madrid y Valencia. Durante los primeros meses de la guerra, que corresponde al periodo revolucionario, las mujeres fueron una presencia frecuente en el imaginario y en la retórica de la lucha contra el fascismo y por los cambios sociales. De acuerdo con Mary Nash, las mujeres conquistaron nuevas dimensiones en el imaginario social, o sea, una representación simbólica que cambiaba la tradicional forma de ver a la mujer.

En el verano de 1936, dice Mary Nash, la figura de la miliciana se transforma rápidamente en símbolo de la movilización del pueblo español contra el fascismo. (Nash, 1995: 50) “The belligerent image of the woman combatant in her blue overalls was predominant in the war posters and was presented as more protagonistic than the male images. The posters aggressively urged men to enlist in the popular militias”.³ (Nash, 1995: 50-51). Las descripciones que hizo George Orwell de la Barcelona de este periodo, en *Homenaje a Cataluña*, nos dan la dimensión de los cambios en la vida cotidiana de la ciudad y la importancia de los nuevos hábitos y de los elementos prosaicos que se tornaron símbolos de la transformación social. Otros extranjeros también dejaron su testimonio de los acontecimientos vividos en Barcelona en los primeros meses de la revolución. Entre ellos destaco a Mary Stanley Low, inglesa de origen australiano, que tenía 24 años cuando, en el verano de 1936, llegó a Barcelona para juntarse a la lucha antifascista, y la norteamericana Lois Orr, de diecinueve años, que también fue a Cataluña en la misma época y con los mismos propósitos. Ambas muchachas colaboraron en el partido en el que estuvo Orwell, el

³ “La imagen beligerante de la mujer combatiente en su mono azul fue predominante en los carteles de la guerra y se presentó como más protagonista que las imágenes masculinas. Los carteles instaron agresivamente a los hombres a alistarse en las milicias populares”. (Traducción nuestra)

POUM,⁴ y dejaron sus impresiones de la ciudad en cartas (caso de Lois) y crónicas escritas inmediatamente después de haber salido de España (caso de Mary Low).

Uno de los capítulos del libro *Red Spanish Notebook* que Mary Low escribe con su marido, el poeta cubano Juan Breá, está dedicado a la descripción de algunas de las mujeres que integraban las milicias, muchas de ellas extranjeras. Se refiere, por ejemplo, a la creación de un secretariado de la mujer en el partido y la formación de un regimiento de mujeres. Según ella, éste recibió más de 500 adhesiones sólo en la primera semana, pero varias de ellas le confesaron que no podían decirle al marido o al padre a donde iban. Mary Low observa que muchas de aquellas mujeres llegaban con zapatos puntiagudos: “costó mucho que entendieran que debían llevar zapatos planos para el entrenamiento, y que era mejor que dejaran los pendientes en casa” (Low, 2001: 123) En medio de ese escenario, relata la resistencia de los hombres delante de la nueva postura de las mujeres, además de que la mayor parte de ellas seguía teniendo el mismo aspecto que antes de la revolución:

[...] pero las mujeres seguían llevando tacones altos, el pelo muy cuidado y seguían una moda en el vestir que sólo estaba en boga en España. Con todo, había algo que marcaba la diferencia. Las mantillas, y su simbolismo religioso, habían quedado relegadas al pasado, y todo el mundo soportaba tanto el sol como la lluvia con la cabeza descubierta. Los anarquistas habían emprendido una feroz campaña contra los sombreros. (Low, 2001: 135)

Considerando estas observaciones de Mary Low, cabría preguntar hasta qué punto el traje característico de las milicianas era representativo de la nueva situación de las mujeres. Si para los hombres, como afirma Mary Nash, el uso de los monos azules indicaba su identificación política, en el caso de las mujeres significaba, además de eso, un cambio en la tradicional apariencia femenina. El uso del mono minimizaba las diferencias sexuales y podría entenderse como un apelo a la igualdad de estatus. Sin embargo, las mujeres que utilizaban ese tipo de ropa eran pocas. En Barcelona, representaban una minoría. Por otro lado, los cambios en la forma de vestirse, aunque pequeños, significaban nuevas experiencias en la vida externa de esas mujeres. Mercè Rodoreda construye en su novela una sofisticada representación de esos cambios y de la importancia simbólica de la vestimenta en el período de la revolución en Cataluña.

El personaje de Julieta, a quien los zapatos le apretaban en el inicio de la novela, lo que ya indicaría su incomodidad con un orden social que reduce las posibilidades de movimiento de la mujer, reaparece más adelante, vestida de miliciana y con una vivencia del propio cuerpo que mujeres como Natalia, sujetadas al ambiente doméstico, difícilmente

⁴ Partido Obrero de Unificación Marxista.

podrían tener. Pero Julieta va desapareciendo de la novela de Rodoreda, así como, en el universo extra literario, cada vez más se fue dejando de ver imágenes de milicianas en carteles y periódicos. En diciembre de 1936, ya habían desaparecido. En el primer periodo de la guerra civil y de la revolución, la iconografía de la miliciana surgió como una ruptura con los modelos tradicionales que asociaban la mujer a su papel de esposa y madre. Sin embargo, como observó Mary Nash, la mujer miliciana no fue un genuino nuevo prototipo femenino, sino simplemente un símbolo de la guerra y de la revolución. La imagen de la mujer guerrera, dirigida más al público masculino que al femenino, fue utilizada como propaganda para instar a los hombres a alistarse en la lucha antifascista.

En una sociedad con una enorme posibilidad de realizar profundos cambios políticos y sociales, la discusión sobre el lugar ocupado por la mujer fue levantada al principio, pero rápidamente sustituida por lo que se pasó a considerar como más urgente. La consigna que pasa a predominar es “Hombres al frente, mujeres en la retaguardia”, mientras las imágenes de madres y esposas trabajando en fábricas y hospitales para sostener el esfuerzo de guerra sustituyen a las de las jóvenes milicianas. Como observó Caroline Brothers, el coraje, el honor y el auto sacrificio de los hombres que iban al frente fueron constantemente reiterados en las fotografías y propagandas a lo largo de los tres años de guerra civil. Ya la iconografía femenina que pasa a predominar en periódicos y carteles es la de las estoicas sufridoras o víctimas de la guerra, eliminándose de esa manera la ambigua y potencialmente contestadora imagen de la miliciana.

Al final de la novela de Mercè Rodoreda, una Natalia ya mayor vuelve sola a la Plaza del Diamante para expresar, a través de un grito profundo que le viene de las entrañas, la memoria traumática de las innumerables catástrofes cotidianas y de las grandes pérdidas causadas por la guerra civil. A lo largo de su incontenible monólogo interior, Natalia, personaje complejo e imposible de caber en cualquier estereotipo, nos remite a diversos elementos de una cultura material perdida y apunta de forma indirecta nuestra incapacidad de codificar el pasado en el nivel de nuestra existencia sensorial. Tales prácticas de codificación, como sugiere Nadia Seremetakis, nunca serían puramente mentalistas, sino que estarían integradas y sostenidas por los objetos en uso. El vestido blanco, las enaguas almidonadas, el mono azul, el vestido negro concentran los sentidos y las memorias conflictivas de una época de la que poco sabemos ya que muy poco la sentimos.

Bibliografía

Ackelsberg, Martha (2005). *Free women of Spain*. Oakland, Wesr Virginia, Edinburgh: AK Press.

Brothers, Caroline (2005). *War and Photography. A cultural history*. London: New York: Routledge.

- Kaplan, Temma (1992). *Red city, blue period*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Horn, Gerd-Hainer (ed.) (2009). *Letters from Barcelona. An American woman in revolution and civil war*. London: Palgrave Macmillan.
- Low, Mary (2001). *Cuaderno rojo de Barcelona*. Barcelona: Alikornio. Trad.: Núria Pujol i Valls.
- Nash, Mary (1995). *Defying male civilization: women in the Spanish Civil War*. Denver, Colo.: Arden Press.
- Orwell, George (2006). *Lutando na Espanha: Homenagem à Cataluña, Recordando a Guerra Civil Espanhola e outros escritos*. São Paulo: Globo. Trad.: Ana Helena Souza.
- Resina, Joan Ramon (2008). *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declini d'una imatge urbana*. Barcelona: Galàxia Gutenberg. Trad.: Alexandre Gombau i Arnau.
- Rodoreda, Mercè (2007). *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Edhasa. Trad.: Enrique Sordo.
- Seremetakis, Nadia (ed.) (1996). *The senses still. Perception and memory as material culture in modernity*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Datos de la autora

Elisa Maria Amorim Vieira es profesora de Literaturas Hispánicas de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), en Brasil. Doctora en Letras Neolatinas por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), realizó post doctorado en Stanford University. Actúa en el postgrado de la Faculdade de Letras de la UFMG en el área de Teoría de la Literatura y actualmente investiga las relaciones entre memoria e imagen.

Comunicaciones

Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute

Néstor Bórquez

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

La temática de la guerra civil ocupa un lugar de primer orden dentro de la obra narrativa de Ana María Matute. Novelas como *Luciérnagas* (1949, aunque censurada aparece recién en 1993), *Primera memoria* (1959) y *Paraíso inhabitado* (2008) tienen al conflicto bélico como contexto de sus acciones, además de compartir el rasgo común de un permanente cruce de la ficción con la realidad a través de una mirada infantil que se encarga de narrar los acontecimientos. Las protagonistas de las tres novelas son niñas que viven en un mundo de fantasía y transitarán con dolor su pasaje a la adultez. El trabajo analizará esa mirada infantil borrosa que nace del recuerdo de la narradora ya adulta y buscará establecer las diferencias y similitudes entre las obras, sobre todo teniendo en cuenta los contextos de producción de cada una y el diálogo que establecen con otras zonas de la obra de Matute y de la tradición literaria.

Palabras clave: Ana María Matute - infancia - Guerra Civil - memoria

Ana María Matute ha logrado imponer un inconfundible estilo poético dentro de un cerrado mundo narrativo. Si bien su producción abarca diversos géneros y variedad de historias, los espacios que transitan los personajes, la conformación de los mismos y los temas abordados giran en torno a temáticas trabajadas casi obsesivamente por la autora. Se trate de literatura infantil o para adultos, relatos maravillosos medievales o autobiográficos, Matute despliega en cada uno de sus textos alguna o varias características de un universo claramente reconocible. La marcada distinción entre un mundo infantil y uno adulto, el personaje desorientado dentro de un ámbito hostil, la felicidad efímera y acotada a un espacio definido (material o simbólico), la incompreensión humana y el amor como salvación pasajera son alguna de estas particularidades.

Dentro de ese marco inicial, una serie de novelas de Matute tiene como trasfondo histórico el contexto de la Guerra Civil Española pero con una estructura narrativa peculiar. Narradas por niñas o adolescentes, estas novelas describen el proceso doloroso de su

pasaje a la adultez, que el contexto de guerra viene a exacerbar. En un mundo violento y cruel la transición del mundo mágico infantil al descarnado de los adultos se acelera y profundiza, generando en las protagonistas la sensación de tristeza y desamparo. Novelas como *Luciérnagas* (censurada en 1949, aparece recién en 1993), *Primera memoria* (1959) y *Paraíso inhabitado* (2008) comparten este rasgo común pero además plantean los hechos históricos como retazos de memoria, como fragmentos que parten de la mirada extrañada de seres que recuerdan poco y confusamente. Salvo *Luciérnagas*, que presenta aspectos estilísticos y temáticos singulares, la voz narrativa parte del desdoblamiento de un adulto que rememora y trata, con escasas excepciones, de reconstruir casi fielmente ese mundo infantil a punto de desintegrarse, con una injerencia limitada. La temática de la guerra en este punto aparece como una postal borrosa que el narrador adulto no quiere interpretar, o por lo menos explicitar. Así, intencionadamente deja que aflore esa memoria de niña a punto de descubrir que la fantasía no tiene cabida en el mundo de los adultos.

Este trabajo focalizará en la visión que las novelas dan de la guerra tratando de establecer cómo esa mirada presuntamente inocente y desideologizada permite la apertura a una polifonía de personajes que terminan presentando una cosmovisión del conflicto con todas sus complejidades y contradicciones. Luego de establecidos aquellos rasgos coincidentes, veremos cómo la novela *Luciérnagas* presenta un panorama levemente disidente con la estética “matuteana” y más cercana a la literatura de su época. Las protagonistas de las novelas de Matute, generalmente arrastradas por los hechos que no pueden terminar de entender, se encargan de relatar minuciosamente el mundo de los adultos. Así, una variedad de personajes irrumpirán en la vida de Matia, de Sol y de Adriana y serán los encargados de transmitir las sensaciones, pensamientos e historias de vida que darán carnadura a un conflicto lejano e incomprensible para su protagonista. Podría decirse que en cada novela, se opondrán el mundo interno, fantasioso e intimista de la narradora –niña o adolescente– con la realidad sin mediaciones que aportarán los demás personajes, generalmente adultos. En las tres novelas el control del relato lo tendrá la protagonista que utilizará una primera persona reflexiva, ya que dará cuenta de cada pensamiento, duda o certeza ante los hechos que se le presentan y el discurso de los demás personajes que irrumpirán en forma de diálogos, escuchados a escondidas o presenciados azarosamente.

Autobiografía

Al centrar el trabajo al tema de la guerra, es ineludible la referencia biográfica a la vida de Ana María Matute, ya que es uno de los tantos temas desarrollados en infinidad de entrevistas y textos autobiográficos como “La noche de *Primera memoria*” (cuando recibe el

Premio Nadal por esa novela), “En el bosque” (1998), su discurso de ingreso a la Real Academia Española o el más reciente texto de recepción del Premio Cervantes 2010. En cada uno de los textos o entrevistas, la Guerra Civil aparece como un capítulo aparte en el relato de sus memorias, generalmente con alusiones que terminan uniendo, al igual que las novelas analizadas, infancia con guerra, fantasía con crueldad, inocencia con dolor.

Más allá de que en ninguna de las novelas se relate de manera autobiográfica su vida, las “coincidencias” específicas y generales que se pueden rastrear entre los personajes de sus novelas y su propia experiencia son demasiado evidentes y hasta se pueden establecer como una lista temática: el mundo infantil con sus elementos fantásticos (animales fabulosos como unicornios, o referencias a personajes como Peter Pan o Alicia en el País de las Maravillas) y sus juguetes y mascotas (muñecos de trapo, teatros de juguete), las figuras familiares con sus connotaciones siempre inamovibles (la figura autoritaria y cruel de la abuela, el amor por el padre siempre ausente, sea por estar prófugo, muerto o en viaje de negocios, el rechazo y hasta miedo a la figura de la madre, la presencia de los hermanos en una relación siempre cambiante, que en algunos casos termina en un enfrentamiento cainita, la simpatía y convivencia con criados y sirvientes), la referencia a su educación religiosa, opresiva, cruel y retrógrada y los siempre reconocibles espacios físicos y geográficos, dentro de la casa (la cocina, como epicentro de sus momentos más felices), el bosque fuera de ella y como lugar de la acción (Barcelona, Artámila –Mansilla de la Sierra-, Mallorca).

Como ya se ha dicho, estos elementos aparecen desperdigados por sus novelas pero siempre supeditados a un estilo que Matute ha transformado en marca registrada: la versión lírica o poetizada de los hechos que se narran. Los críticos que han analizado el corpus matuteano hacen referencia a este aspecto, en un primer momento como un dato negativo marcado por la crítica de las décadas del 50 y 60 que sostenía que sus novelas poseían un “exceso de liricismo”. Con los años, los estudiosos de su obra han subrayado ese aspecto como una marca de estilo. Gullón utiliza la frase “realidad novelada emotiva” al hablar del trabajo de Matute ya que –afirma– la acción “depende menos de la visión intelectual que de la experiencia” (1996: VII). Este autor destaca la facilidad de la autora para “poetizar cualquier situación” como el rasgo primordial de estas novelas en las que “lo testimonial se mezcla con la ensoñación” (Gullón, 1996: XXVII). De la misma manera, Redondo Goicochea plantea que sus obras incorporan al mismo tiempo los temas sociales y los “murmillos familiares” y en ese sentido logra reunir lo histórico con lo poético (1997: X). Esta autora además, es la que propone el término de “autobiografía interior” para definir su estilo, “ya que la autora escribe con todo su ser a la vez y no sólo con la historia literaria, con la razón o con la imaginación o con los sentidos o los sentimientos y el sexo, sino con todo

mezclado y, a la vez, fundido, con su propia experiencia. Escribe con naturalidad mezclando vida y literatura. (2009: 153)

El mundo de los niños

Este mundo infantil inventado por Matute y con reminiscencias tan notorias con su propia experiencia, mantiene también una férrea coherencia rastreable en cada cuento o novela. El niño o adolescente protagonista revelará un mundo interno frágil y susceptible y su contacto con el mundo de los adultos estará marcado por las relaciones carentes de afecto con sus familiares directos. Lo que narrará cada novela, más allá del cronotopo elegido, es el proceso doloroso o el rito de pasaje de ese protagonista de su mundo al de los adultos. Las oposiciones binarias entre un espacio y el otro mantienen una estructura básica en cada novela, que siempre arribará a las mismas conclusiones: el paso inevitable de un mundo al otro, la felicidad sólo posible en el ámbito infantil, la hipocresía y crueldad del mundo adulto. La contraposición de estos ámbitos da como resultado un protagonista dislocado, refugiado en su interioridad y arrastrado por los hechos que no entiende.

Una de las manifestaciones más evidentes de esta orfandad que Matute denuncia es el estudio de los títulos de estas novelas, que subrayan esta idea de manera recurrente. El recuerdo de esa “primera memoria” que plantea la novela hecha de recuerdos del cambio, del pasaje, de la traición; la simbología del paraíso asociado al habitáculo de la niñez que indefectiblemente termina expulsándolos y quedando inhabitado. Y la otra metáfora, la de esos niños una vez afuera de ese mundo de fantasía, que viven como luciérnagas y que tan bien grafica su narradora, Sol al referirse a ella misma y a Cristian:

[éramos] Dos animales anónimos, sin méritos ni heroicidad alguna, dos criaturas, esas que ella vio en el campo al borde de los caminos. Unos, arrastrándose sobre la tierra, otros intentando volar, golpeándose contra las paredes, con la cabeza encendida. Luciérnagas, barcos errantes en la noche. Apenas le conozco, pero cuánto sé ya de nosotros dos, no de él, de nosotros dos. Las copas de cristal, entre sus dedos, retenían aún el temblor brillante. Parecía —pensó— contener entre las manos una galaxia distinta.

El Saffar (1981: 223) se encarga de analizar esta imagen del Edén que prevalece en el universo imaginativo de Matute, y del “divorcio” de estos mundos. “Los más de los niños –afirma– o mueren o pierden por completo su inocencia y capacidad de fantasía al despedirse de la niñez”, agregando que es constante la imagen de los niños “arrancados del

paraíso, prematuramente, brutalmente” (1981: 229-230). Además, utiliza la presencia del “niño divino” o “divine child”, concepto que El Saffar toma de Jung y que se refiere al arquetipo del niño como salvador, una presencia divina en el mundo cruel de los adultos. En ese “paraíso” habitado efímeramente por los niños, la naturaleza y sobre todo al bosque, aparece como un lugar incontaminado que sirve de refugio y protección. En ese contexto, el amor puro es solo patrimonio de la niñez y como tal, aparece brevemente y no logra subsistir.

El mundo de los adultos

Las tres novelas analizadas poseen también una estructura similar, una temática análoga y se podría decir, un mismo mensaje. Lo que se presenta como una diferencia sustancial en este caso corresponde a los aspectos formales de *Luciérnagas*, que se acerca a un estilo menos poético y más realista, o por lo menos más cercano a la estética de la novela de posguerra. Por eso, luego de establecer las coincidencias básicas entre las tres obras el trabajo analizará brevemente esta novela y sus características.

Como aspectos coincidentes, además de la referencia a la guerra como telón de fondo, las obras –como han marcado críticos como Gullón (1996) o Ródenas-Gracia (2010) – tienen como protagonista a una familia claramente acomodada o con un buen pasar económico e ideología anti republicana. Sea en Mallorca, Barcelona o Madrid, los adultos que retrata la protagonista niña o adolescente celebran el triunfo de las tropas de Franco o aluden a los desmanes republicanos. El mejor ejemplo es la abuela de Matia en *Primera memoria*, que establece casi como un rito la recepción radial de las noticias de último momento que la familia escucha alrededor del aparato luego de la cena, mediante la cual se van enterando del derrotero de las tropas nacionales, así como la lectura de diarios y hasta la organización de te deums en honor de los soldados caídos. En menor medida también aparecen referencias en su última novela *Paraíso inhabitado*, sobre todo del personal de la casa, que se encarga de ir contando entre susurros las noticias del día, sobre todo las muertes a manos de republicanos y los incendios de iglesias. Y mucho más evidente es la versión que aparece en *Luciérnagas*, en las que aparece la expropiación de la empresa de su padre, la muerte de éste a manos de los obreros y la utilización de la casa familiar como hospedaje para gente necesitada.

Pero en las tres obras aparecen dos aspectos que claramente rompen o podría decirse superan el maniqueísmo en el cual la novela podría caer. El central es la figura de la protagonista, que más allá de los hechos que presencia –su mirada oscila entre la inocencia, el no querer saber y un manifiesto antibelicismo– centra toda la tensión y el conflicto en su

interioridad, que está transformándose, pasando de una edad a otra a pasos vertiginosos (acelerados por estos hechos de violencia). Y el segundo aspecto tiene que ver con el recurso del amor como una solución posible, como un camino nuevo que se puede transitar, establecido siempre como una vía de escape, una isla de felicidad dentro de un contexto de crueldad y violencia. Pero en todos los casos el resultado es el mismo: la muerte real y simbólica de esa posibilidad. En *Primera memoria* no es exactamente una muerte de Manuel, el muchacho del que se enamora Matia, sino su encarcelamiento, producto de la envidia y los celos de Borja, su primo. Pero en las otras dos, la muerte clausura el mundo de la fantasía y el amor y es además la apertura a la resignación y la tristeza. En *Luciérnagas* Sol se enamora de Cristian, un joven de las “filas enemigas”, los nuevos actores sociales que aparecen en su vida de manera traumática. Y teniendo como contexto histórico los días previos a la caída de Barcelona a manos de las tropas franquistas, una bala termina con su vida y acarrea irremediamente la de Sol. Y en *Paraíso inhabitado* Adri, una niña casi adolescente sufre la pérdida de Gavrila, su primer e inocente amor y desde ese momento su pasaje a la adolescencia está completo.

Todas sufren un estado de desorientación que se manifiesta en el desdoblamiento que sufre la voz narrativa. Quizás esa característica que aparece en las tres novelas se vea con mayor claridad en *Primera memoria*, al ser la primera novela de una trilogía que se completa con *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*. Y los recuerdos de la Matia adolescente de la primera llegan a la versión adulta que siempre, en realidad, fue la narradora principal. Y ese recuerdo del desencanto inicial de la primera entrega termina, se confirma con los hechos de la última, con la presencia de un adulto descreído y derrotado; inclusive en franca oposición con su versión infantil. Esa anticipación de su final, ya aparecía en las primeras páginas de *Primera memoria*, cuando la narradora sostenía que,

Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquella? Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno? (20)

Es decir, que la división maniquea de la historia deja paso al conflicto que subyace detrás de éste, el de los odios y rencores propios de los seres humanos. Es la visión que remarca Gullón al analizar *Primera memoria* pero que puede ser aplicable a cualquiera de las novelas analizadas, esa “predisposición natural del ser humano a hacer daño al prójimo, a explotarlo” (1996: XXI). Zahareas también sostenía que en las novelas de Matute hay algo de “mito universal” que puede aplicarse a cualquier época y cultura. (Rico, 1999: 473) –se refería a *Olvidado rey Gudú*-. La guerra es un factor extraordinario que viene a acelerar o a

profundizar rencores u odios sociales. La novela *Luciérnagas*, con todas sus diferencias de estilo es la que mejor muestra estas relaciones.

Historia y sinopsis del texto

Esta novela, escrita en 1949, es censurada y aparece recortada en 1955 con el nombre *En esta tierra*. Recién en el año 1993 se conoce la versión original con su primer nombre, *Luciérnagas*. La novela tiene a Sol como la protagonista, una joven que vive en Barcelona con su familia y al igual que las demás, narra el proceso íntimo y doloroso del pasaje a la adultez. De las tres novelas ésta manifiesta explícitamente la temporalidad de los hechos que narra, que van desde junio de 1936 hasta enero de 1939. Existe una frase muy citada de Matute cuando recuerda la entrega del premio Nadal por *Primera memoria*, que podría servir de sinopsis de lo que ocurre en *Luciérnagas*:

Luego vino una Barcelona tremenda, la Barcelona de la guerra. Pero, durante aquel tiempo los niños que habíamos sido privilegiados y vivíamos en un mundo burgués, abrigado, confortable, descubrimos que la vida no era como nos la habían contado. Entonces Barcelona fue diferente y fue terrible. Pero yo aprendí mucho. Aprendí lo que eran las colas y que el pan se pagaba. Quiero decir que aprendí que el pan no se regalaba y que había que aguardar para obtenerlo. Aprendimos que había gente cruel y bombardeos y que el mundo no era hermoso. (Matute, 1998a: 160)

La novela muestra esa “Barcelona tremenda”, pero sobre todo ese pasaje de su mundo confortable y holgado a uno de necesidades y dolor, el del hambre y la desolación. Luego de la muerte de su padre, de la apropiación de sus bienes, sufren la “invasión” de su casa por gente necesitada que es reagrupada por los bandos republicanos. Sol deberá trabajar para mejorar la situación de la familia y logrará entrar a las escuelas populares para alfabetizar a obreros. Siguiendo a su hermano, que se esconde con una pandilla de amigos en las afueras de la ciudad, conocerá a Cristian, con quien vivirá días de felicidad y amor que los lleva a plantear el comienzo de una nueva vida alejada de la violencia. Apresados y acusados de traidores (sobre todo él, que era miembro de las tropas republicanas), son enviados a la cárcel. A ella la liberan días antes de la entrada de las tropas nacionales y él escapa cuando estaban llevándose para fusilar. Cuando se vuelven a encontrar piensan en la concreción de sus anteriores planes de una vida juntos hasta el final. Y como ya se ha

aclarado, todo termina con la muerte de Cristian, que acarreará –como el resto de las novelas analizadas– la desilusión de la protagonista.

La diferencia sustancial con las otras dos novelas refiere sobre todo al estilo, más cercano al realismo estético preponderante en la novela de posguerra y que ya se puede vislumbrar en las primeras páginas, cuando Sol, intrigada por lo que ocurre detrás de los muros de la escuela de monjas en la que estudia, se trepa y observa a dos hombres:

En la tierra polvorienta del solar vecino, entre la hierba amarilla y rapada, alguien había encendido una fogata. Junto a las llamas, dos hombres desastrados, sucios, despellejaban un gato muerto. Algo se decían, algo turbio y confuso, que les hacía reír a carcajadas. Luego, uno de aquellos hombres sacó una navaja de las profundidades de su chaqueta, destripó al gato, lo ensartó en un palo y empezaron a tostar su carne, rojiazul. (4)

Todo el texto mantendrá este registro descriptivo y no escatimará detalles al momento de relevar el dramatismo de las escenas y las referencias por el nuevo escenario que presenta la ciudad, que la saca irremediamente de su doble mundo de protección, el de la clase acomodada a la que pertenece y la del mundo de los cuentos de hadas.

Ahora, esas gentes que no debían mirarse, prohibidas, cuya existencia se les mantenía oculta y de las que era obligado olvidarse, invadían de nuevo la ciudad. De pronto no cabían en la calle y venían a inundar con su realidad ineludible el pequeño mundo, suave, de caperucitas rojas y lobos de cartón, acrecidos, apelotonados, en número mucho mayor del que podía suponerse, y hacía ostensible su presencia. Como en aquellos carnavales pretéritos, creía escuchar Sol el eco de una alegría furiosa. Asomada a la ventana, veía cruzar los coches pintarrajeados, atiborrados de hombres y mujeres armados. (30)

Como se dijo anteriormente, la mirada de la niña, esta vez en tercera persona, plantea una postura antibelicista y extrañada, ya que no comparte ni entiende la violencia que observa. Uno de los fragmentos lo manifiesta claramente

Algunas noches, Sol no conseguía dormirse. Se levantaba, iba hacia la ventana y miraba a la noche, con las manos abiertas sobre el cristal. Llegó un invierno mojado, brillando aún en la calle, que nadie tenía tiempo de limpiar. Continuamente, rechinaban las ruedas de los camiones, llevándose hombres a la guerra. Sol no sabía qué pretendían defender aquellos hombres. Sentía una honda indignación por

lo que era su propia vida, su juventud. No había derecho —pensaba— a ser engañado año tras año y, un buen día, ser arrojado de frente contra aquella verdad. No había derecho a que la verdad fuese el miedo, la resignación. No se podían tener dieciocho años para ir escondiéndose, escapando a esas balas perdidas en las esquinas, alistándose a la humillación de una cola para poder comer. El temor, siempre el temor. Amanecían unos aviones o unos barcos y dejaban el suelo empapado de muerte. El suelo que aún no se conocía, que aún no se tuvo tiempo de pisar. (30)

Lo que se presenta como un dato diferente es la pluralidad de las voces de personajes que se encargan de contar sus historias. Son momentos en que se pierde de vista la protagonista y sus acciones, sus pensamientos. Aspecto que en ninguna otra novela de estas características aparecía, ya que siempre la historia aparecía tamizada por sus ojos y sus sentimientos. En *Luciérnagas* aparecen las historias del profesor que contrata para dar clases al hermano de Sol, los amigos de éste, las personas que son enviadas a alojarse a su casa, la historia de Cristian y sus dos hermanos, del padre de éste y más. Este recurso coral otorga a la novela una profundidad ideológica que aporta el conocimiento de vidas contrapuestas que se enfrentan coyunturalmente, ofrece un panorama de puntos de vista que también —en sintonía con las otras obras— intenta superar el maniqueísmo básico que la mayoría de los personajes le imprimen.

Consideraciones finales

Las tres obras analizadas, más allá de las diferencias marcadas, son versiones poetizadas e intimistas de la infancia, soslayando de manera más notoria las referencias contextuales en las que se desarrollan. Son dos mundos con reglas propias y consecuencias irreversibles para sus protagonistas. En este sentido, la guerra sólo viene a acentuar una serie de sentimientos y conflictos inherentes al ser humano: el rencor, el odio, la venganza, la envidia. Las protagonistas de estas historias, centradas en sus propios conflictos internos, se encargan de reflejar este mundo al que aborrecen, mostrando su ridiculez y sin tomar parte de ese debate ideológico. Esa mirada intimista entonces deja lugar a la voz de los adultos, todos, sin distinciones y sin pretensión de resolver el dilema, ya que como se repitió varias veces, lo que queda explícitamente establecido es el lado irremisiblemente oscuro y terrible del mundo de los adultos.

Bibliografía

- El Saffar, Ruth (1981). "En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de AMM.", *Revista Iberoamericana* 47, pp. 223-231.
- Gullón, Germán (1996). "La singularidad de la narrativa de Ana María Matute", en Matute, Ana María. *Primera Memoria*. Barcelona: Editorial Destino
- Hervás Fernández, Gloria (2010). "La chusma. Ana María Matute", en: *La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Volumen II: Siglo XX*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 725-740
- Matute, Ana María (1994). *Primera memoria*. Barcelona: Editorial Destino
- (1998). "La noche de *Primera Memoria*", en *Dietario de posguerra*. Barcelona: Anagrama
- (1998b). "En el bosque". Discurso leído en su recepción pública a la Real Academia Española.
- (2008). *Paraíso Inhabitado*. Barcelona: Editorial Destino.
- Redondo Goicoechea, Alicia (2009). "Capítulo V: Ana María Matute", en: *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI, pp. 141 - 201
- "La narrativa de Ana María Matute", en: Villalba Álvarez, Marina (2000). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, pp. 51 – 64
- "Introducción" (1997). En: Matute, Ana María. *Historias de la Artámila*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Ródenas, Domingo y Jordi Gracia (2010). "Entre las ruinas". *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Madrid: Editorial Crítica, pp.380-385
- Zahareas, Anthony y Moix, Ana María (1999). "Ana María Matute", en: Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8. Época contemporánea: 1939-1975*. Barcelona: Crítica, pp. 469-474

Datos del autor

Néstor Bórquez es Licenciado en Comunicación Social y Profesor de Letras. Actualmente se desempeña como asistente de las cátedras de Literatura Española I y II de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA) con sede en Río Gallegos, provincia de Santa Cruz. Ha participado en equipos de investigación sobre temáticas referidas a la literatura española contemporánea, específicamente en los cruces con otros soportes como el cine. Además de haber publicado en revistas especializadas del país y el extranjero, formó parte del libro conjunto de Raquel Macchiuci y María Teresa Pochat, *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual* (2010).

Volver al índice

Comunicaciones

“No debería uno contar nunca nada”

Consideraciones sobre el acto narrativo en *Tu rostro mañana*, de Javier Marías

María Ester Mayor

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Tu rostro mañana, de Javier Marías, está integrada por tres volúmenes: *Fiebre y lanza*; *Baile y sueño*; *Veneno, sombra y adiós*. Un texto cuyo tema medular reside en aquellos aspectos que hacen al acto narrativo. El autor se detiene específicamente en el análisis de las diferentes modalidades que la narración conlleva. Hay una interrogación permanentemente acerca del sentido de ciertas expresiones, del significado y la etimología de algunas palabras, del resultado de una expresión en inglés y en español,... Encara, sobre todo, la esencia del hecho de saber y contar lo sabido en distintas circunstancias. Explora, además, la tergiversación y manipulación que sufren los acontecimientos cuando son narrados después de mucho tiempo, y su analogía con esa misma manipulación que se opera con cualquier otra información en el presente.

La clave del discurso consiste en la conveniencia o no de narrar, hablar, confesar, exponer y, a la inversa, la de callar y ocultar, y los peligros que conllevan ambas conductas. Por otra parte, hay un planteamiento permanente en la novela sobre la posibilidad y diferencias del acto narrativo certero en el discurso ficcional y en otro tipo de discurso, además del vínculo que existe entre el poder y el que cuenta con información.

Palabras clave: hablar - callar - narrar - peligro - exposición - poder

“No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni portar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido o pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en tuerto e inseguro olvido”. Con estas palabras comienza *Fiebre y lanza* (2002), el primero de los tres volúmenes de *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, obra integrada, además, por *Baile y sueño* (2008a) y *Veneno y sombra y adiós* (2008b). A la negación del inicio le sigue el gran acto paradójico de este texto: un relato de casi 1.600 páginas. Lo que nos sitúa ya en un espíritu de contradicción y de ambigüedad que va a permanecer en toda la obra, al menos, en lo que hace al hecho de contar.

Calificada como prosa ensayística, *Tu rostro mañana* se instala en una zona de transtextualidad neta: su protagonista, alter ego del autor, Jacobo, Jaime o Jacques Deza, es un personaje proveniente de otro texto de Marías, *Todas las almas* (2000). Es el mismo profesor que años antes había ejercido como profesor de literatura española en la Universidad de Oxford. Ahora, vuelve a Londres para formar parte del Servicio Secreto Británico, continuador del M16 durante la Segunda Guerra Mundial, y al que lo ha introducido su ex profesor y alma tutelar: Peter Wheeler. Su misión allí consiste en interpretar la vida futura de los demás, predecir su comportamiento, diagnosticar la conducta de un individuo a través de sus gestos, tonos de voz, movimientos involuntarios. Ser capaz de predecir si alguien puede llegar a traicionar, delatar, matar... Una suerte de espía de almas. Acción que justifica el acertijo del título.

El eje central del discurso es sin duda el valor de la palabra y el significado que comporta el silencio. Hablar o callar. Contar u omitir información. Una dicotomía que permanece a lo largo del relato; un paralelismo acerca del cual el narrador hiperreflexivo no deja de preguntarse, de aseverar, de buscar causas y efectos, de tratar de encontrar respuestas y de hacer múltiples interrogaciones. Una problemática alrededor de la que teoriza en cada uno de los tres volúmenes incesantemente. Pero muy a pesar de la frase inicial, todo lo que hace es “contar”, “confesar”, “hablar”, “informar”, “anoticiar” y, al mismo tiempo, “hacer hablar”, “escuchar”, “recibir información”.

Y en ese permanente juego dialógico entre el ocultamiento y la decisión de hablar y de conocer la verdad, que abarca medularmente toda la novela, se pone de manifiesto, sobre todo, que el que habla, el que cuenta se expone, genera miedo, recelo y amenaza, en uno mismo y en los demás; provoca sospechas y reacciones diferentes (buenas y malas) en los otros, suscita agresión en el emisor y en el receptor. Al mismo tiempo, callar encierra incertidumbre, duda, vacilación, preguntas, zonas oscuras, escenas incompletas. Y así, en esta gran paradoja del decir y de lo no dicho, del contar y de lo no contado se estructura esta monumental obra de Marías.

El mismo autor, en su discurso de entrada a la Real Academia: “Sobre la dificultad de contar” (2008c), sigue replanteándose el tema y realiza una distinción entre la imposibilidad de relatar hechos ciertos y hechos ficcionalizados. En los primeros, cosas de verdad sucedidas, sucesos reales, apunta que la palabra no reproduce jamás lo acontecido. Y coincidimos en que, más allá de la opinión de Marías, el narrador siempre incorpora elementos o conceptos subjetivos a lo narrado y, a la vez, suele eliminar otros, según los requerimientos de su realidad circunstancial. Se trata de un reduccionismo, a veces, o de una hiperficcionalidad, otras. Lo trasladado a un texto ya es sesgado, comenta Marías en el discurso mencionado, se lo tergiversa, deforma y fragmenta porque se lo transmite a través

de la palabra, que es un instrumento metafórico y sustitutivo. Hay siempre una imprecisión. No ocurre lo mismo en el autor de ficción. El novelista es el “[...] único facultado para contar cabalmente porque cuenta lo que no ha tenido lugar ni existido, lo que ha sido inventado [...] (Marías, 2008c: 37)”, advierte en aquel discurso. Y esta opinión la mantiene en la obra analizada con absoluta firmeza cuando el narrador asevera: “La vida no es contable, lo había dicho asimismo Wheeler, y resulta extraordinario que los hombres lleven todos los siglos de que tenemos conocimiento dedicados a ello. Es una empresa fallida” (Marías, 2008a: 114). Y podríamos añadir a esto, las palabras del poeta Rainer María Rilke quien también abordó esta problemática al expresar que “Las cosas no son nunca tan aprehensibles ni concebibles como se nos querría hacer creer casi siempre; la mayor parte de los acontecimientos son indecibles, se producen en el seno de un espacio en el que jamás ha penetrado la mínima palabra” (Derrida, Sussana y Nouss, 2006: 18). Notable vínculo de la meditación de Rilke con el tema central del texto. La incompatibilidad de la palabra, del vocablo, de la convención por excelencia con el hecho en sí.

Ahora bien, de este tema fundante de *Tu rostro...*, se desprende otro: la narración como veneno. Concepto que ya aparecía en una obra anterior de Marías: *Mañana en la batalla piensa en mí* (1996). La peligrosidad que implica contar es omnipresente, poseer información siempre implica un riesgo.

Qué malo es que le cuenten a uno, de todas formas, qué malo es que nos metan ideas en la cabeza, aunque sean insólitas y descabelladas y aunque no se sostengan y resulten inverosímiles [...], cualquier dato que registra la mente se queda en ella hasta que lo alcanza el olvido y el olvido siempre es tuerto, cualquier relato e información y también hasta la posibilidad más remota se graba, y por mucho que uno limpie y restriegue y borre, ese cerco es de los que no salen jamás. (Marías, 2008b: 139)

Deza es envenenado con las dos anécdotas atroces que su padre le cuenta sobre la Guerra Civil, y es envenenado con la historia de delación de Valeria, la esposa de Peter Wheeler, confesión que este le hace para revelar finalmente el porqué del suicidio de ella. Y Deza es envenenado por el video que lo obliga a presenciar su jefe, Bertram Tupra, en el Servicio al que sirve, y en el que tapándose apenas la cara observa todo tipo de vejaciones y torturas. Un compendio de información monstruosa que efectivamente termina transmutándolo hasta el punto de ser partícipe con su palabra, con lo por él dicho, de una muerte de cuya culpa no se recupera jamás. Lo que hace que abandone Londres y sus servicios en ese misterioso trabajo en una institución sin nombre en un edificio sin nombre.

Jacobo vuelve a Madrid siendo otro, ha habido una modificación sustancial en él; se ha mimetizado con el clima de violencia que ha vivido, al punto de no escatimar esa misma violencia en el amante de su exmujer, el odiado Custardoy. Se opera una mutación impensada, no vislumbrada hasta por él mismo; pese a ese don por el que había ingresado al Servicio Secreto, no llega a percibir su propio rostro mañana. No se vio atacando cruelmente a su archienemigo, como efectivamente lo hizo. Su función ha sido contar lo que sospecha, lo que percibe que sucederá en el tiempo y él, que no tiene la frialdad ni el cinismo de su jefe Tupra, ni ha pasado por dos guerras como Wheeler, ingenuamente habla. Y comprueba así la tremenda peligrosidad que conlleva lo dicho. De ahí que el crítico Agustín Celis Sánchez (2009) afirma que los personajes de *Tu rostro...* se plantean ante todo, de una forma u otra, y sin intervalos, la conveniencia de saber y contar lo sabido. Así lo confirma Marías (2008b: 265):

Basta con que la gente hable para que cuente de más enseguida, aunque no cuente nada; la gente proporciona datos nada más abrir la boca, sin caer en la cuenta de que lo son y sin que se le pidan, y así delatan a cualquiera. Sin proponérselo, o se traiciona a sí misma [...].

Y este riesgo del habla se apoya concretamente en la mención insistente de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española que el narrador hace en sus conversaciones con Peter Wheeler y con su padre, Juan Deza. Pero además, el contar como acto peligroso tiene su correlato en la evocación de los afiches que se exponían entonces y donde se advertía de un modo aterrador sobre las consecuencias que tenía el hecho de hablar. Las imágenes de esos afiches se transcriben en las páginas de la novela. La síntesis de todos ellos era: “Una conversación imprudente puede llevar a la muerte”. Y sus textos señalan, por ejemplo: “Porque alguien habló”. “Él te está vigilando”. “Hablar mata”. “Hasta las paredes [...]”. “No habléis de movimientos de barcos o tropas”. “Mantén la boca cerrada”. A estas palabras acompañaban imágenes de un marino muerto, otra de una mano peluda con una condecoración y anillo nazis y la leyenda: “Premio a las conversaciones imprudentes”.

A propósito de esta intercalación de imágenes en la novela y de su relevancia, que no se hace sólo con los afiches sino con las fotos de personajes reales, como con la del tío de Javier Marías, entre otros, muerto en la Guerra Civil a los 17 años, la crítica Elide Pittarello (2009: 96) puntualiza:

La escritura deja de ser el instrumento autónomo y lineal de la palabra, el cuerpo artificial y estilizado de una voz que no se oye, admitiendo en la fluidez de la letra impresa imágenes que se perciben físicamente. Es una interferencia que mina el género literario de la novela con un mestizaje escandaloso. Las fotos han estado en contacto con lo real. Son sus jirones.

Con respecto al lugar que ocupan las guerras –la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española– en la novela, y su contacto con lo narrado, es importante considerar cómo durante la dictadura de Franco se reitera el motivo base de este texto: decir sin decir, contar a través de alusiones, símbolos, parábolas, abstracciones. Cómo hacerse entender en forma camuflada, velada. Emitir un mensaje que, al mismo tiempo, fuera captado y quedara oculto. Un malabarismo comunicativo que también se relaciona con el acto narrativo de *Tu rostro...* Pero además, hay en este texto una contundente afirmación sobre la manipulación de los relatos de guerra, los que, transcurrido el tiempo, pasan a ser casi ficcionales. La muerte de su tío, las dos anécdotas aberrantes que el padre del narrador le cuenta, la delación y encarcelamiento de Juan Deza por parte de un amigo, son episodios que, como muchos, se han tergiversado y adquirido diferentes versiones, se ha inventado, ha intervenido lo ilusorio en ellos. Son hechos que han perdido fuerza y que, según Deza, nunca van a ser relatados tal cual sucedieron. Los años les quitaron realidad, se han puerilizado y distorsionado. Y en este punto, hace referencia a los discursos históricos de hoy, a la arbitrariedad con que se que intervienen los relatos actuales -a más de 70 años-, tanto como puede intervenir a su antojo un autor su texto literario.

Al respecto, Oswald Ducrot (2001: 135) destaca que “tenemos que distinguir del enunciado y la oración, la enunciación. Es el acontecimiento histórico que constituye por sí misma, la aparición de un enunciado”. Pensemos entonces la brecha que puede existir entre esa enunciación (hecho histórico) del enunciado y la oración que leemos o escuchamos.

Pero además, Marías ha dejado claro que “[...] es más fácil que uno se prohíba la evocación de una imagen insoportable que la de una narración de unos hechos por aborrecibles que sean, justamente porque toda narración aparenta ser más tolerable” (Marías, 2008a: 278).

Y es notable cómo tanto Peter Wheeler como Juan Deza, que se mantienen herméticos durante el transcurrir de la novela, se deciden a hablar cuando comprueban que sus vidas terminan. Aquellos acontecimientos que su padre y su exprofesor se negaban a aclarar se iluminan ahora. Y el mismo Wheeler lo explica: “Así es, Jacobo, uno no debería contar nunca nada... hasta que uno mismo es pasado, hasta su final” (Marías, 2008b: 562). Tal es su preceptiva sobre el acto de contar.

Tu rostro... es una novela en la que, como en tantas otras de hoy, los límites de género están diluidos y lo que prima es la hibridez. Hay demasiados hechos autobiográficos y entre estos y los ficticios se produce un *feedback* difícil a veces de discriminar para un lector conocedor de la obra de Marías. Una serie de desdoblamientos sostiene desde el comienzo la diégesis: Peter Rylands es Peter Wheeler; Julián Marías es Juan Deza; Javier Marías es Jacobo Deza. Y no hay mucha preocupación de parte del narrador por tratar de travestir los personajes y alejarlos de los seres reales que conocemos. Son vidas prestadas para ser vidas contadas. Cuando pensamos que lo que leemos es autobiográfico, no nos resignamos a ignorar algún hecho ficticio; cuando creemos que lo suyo es ficción pura, sentimos que esa situación pudo haber sido vivida por Marías. Asimismo, el manipuleo que realiza con el narrador escapa claramente a los códigos convencionales de la narrativa. Es un narrador lábil, que se nos desliza y pocas veces resulta fácil despegarlo del autor. Hay hechos históricos transitados por este que vuelve a contar en este texto como lo hizo en otros, y que no nos queda más remedio que instalarlos en una supuesta autoficción. Sin embargo, si seguimos las palabras de Jacques Derrida al respecto, estas preocupaciones, que tanto pesan en las novelas de Marías, quedarían anuladas sin más, ya que el pensador francés ha escrito al respecto (en Ferro, 2009: 19):

Lo que yo llamo texto involucra todas las estructuras llamadas “reales”, “económicas”, “históricas”, “socio-culturales”, es en suma: todas las referencias posibles. Otro modo de recordar que no hay nada fuera del texto. Esto no quiere decir que todos los referentes queden suspendidos, negados, encerrados en un libro, como algunas personas han dicho o han sido bastante ingenuas para acusarme de que yo lo creo así.

Interesante cita como para pensar *Tu rostro...* y otras obras de este autor.

Como venimos manifestando, las palabras traicionan, las paradojas, también. De modo que la traslación de hechos reales a la ficción o a la representación literaria de un acontecimiento histórico terminan dándole la razón a la primera frase de esta obra en la que abundan la incertidumbre y la falta de certezas, y una escritura plena de ambigüedades, dualidades, conjeturas, juegos con el tiempo, rupturas abruptas del relato. Un tembladeral tan propio de Marías que nunca pretende dejar a ningún lector con el libro cerrado y dedicado a hacer otra cosa después de haberlo leído. El autor no se priva de ninguna vuelta atrás en su relato, aun hasta el más mínimo detalle que, para él, precise ser desmenuzado. Un discurso especulativo, pleno de disquisiciones interminables y de digresiones. Y allí, cuando creemos que un tema ha finalizado en la novela, lo retoma páginas más adelante

para seguir buscando nuevos significados, nuevas respuestas. Como si nunca se llegara a conclusión alguna. Como se estuviera escuchando las palabras de su padre, quien, cuando hablaban o investigaban sobre determinado tema, en la infancia y en la adolescencia, les decía a él y a sus hermanos que continuaran con su búsqueda y su reflexión. Los instaba a no abandonar diciéndoles (Marías, 2008b: 297):

“Y qué más” cuando dábamos por concluidos una argumentación o un razonamiento, el que nos impelía a seguir mirando las cosas y a las personas más allá de lo necesario, cuando uno tiene la sensación de que ya no hay nada más que mirar y que continuar es perder el tiempo. “Allí donde uno diría que ya no puede haber nada”, eran sus palabras.

Hay un trabajo sutil que se realiza con el tiempo. Desde el título, el futuro es una probabilidad, una elipsis, algo que falta y que incluye un don, gracias al cual, el narrador ha sido seleccionado para su trabajo. En cuanto al pasado, existen agujeros negros con respecto a líneas argumentales que se esbozan (relacionadas con temas que tienen que ver con la vida de su propio padre y con su mentor) y que deja sin resolver hasta pasadas unas 1.000 páginas, casi al final (mancha de sangre en la casa de Wheeler, suicidio de Valeria, delación del amigo de su padre). Pero lo importante del pasado aquí es que depende siempre del relato de los otros. Lo que le da identidad es lo que los demás cuentan. Y con respecto al presente del narrador, es errático, él no sabe qué hace ni por qué trabaja en ese lugar de Londres, y lo manifiesta con bastante frecuencia.

Se ha hablado de *Tu rostro...* como *À la recherche du temps perdu* española, tal es la recreación intensa del pasado que se hace en esta obra, además de su extensión, por supuesto. Pero, para esos mismos críticos, así como Marcel Proust recupera el tiempo perdido, página tras página, sin ninguna aparente paradoja ni confusa perplejidad, Marías va corroborando que todo se ha aniquilado. Marías va más lejos, ahonda en lo que se oculta o quiere ocultarse y en lo que más tarde se revela y quiere revelarse. Y demuestra así que aquella irracionalidad y violencia que le han narrado sobre la guerra se actualiza hoy. Lo corrobora en el video que le muestra Tupra, en la relación sexual que tiene con la joven Pérez Nuix o en la desproporcionada paliza que recibe el diplomático De la Garza en la discoteca. Lejos estamos así de la placidez proustiana, bien detenida en el pasado. Nuestro autor hace un muestreo de la crueldad de la condición humana atemporal, por eso la exhibe pretéritamente y hace una analogía con la actualidad

Hemos dicho que en esta obra ha existido un interés en el qué hacer con lo que

sabemos, así lo precisa el crítico Edmundo Paz Soldán (2009: 55) al consignar:

[...] qué hacer con lo que sabemos, lo que escuchamos, lo que hemos visto. Ese saber parecía circunscripto a la esfera privada. Con *Veneno y sombra y adiós*, volumen que cierra la ambiciosa novela *Tu rostro mañana*, Marías ha profundizado su indagación y se ha interesado por el nexo entre conocimiento y poder. La intuición (presciencia) y la tecnología se ponen en marcha para revelar el rostro de las personas, son saberes complementarios; sin embargo, a veces las cámaras pueden llegar más lejos que la presciencia.

El que cuenta con información cuenta con poder. Y lo que hacen ciertos individuos con su vida privada es un conocimiento valiosísimo para el aparato estatal que usa y abusa de esa información. Y *Tu rostro...* ilustra en algunas escenas que no hay ningún tipo de limitaciones cuando de obtener dicha información se trata. Perverso procedimiento atemporal del que la historia de muchos países dio y da cuenta. Una vez más: el hablar, el contar, tiene un tremendo valor para el personaje sin escrúpulos que lo exige, y el silenciar, la peor de las consecuencias para quien lo ejerce.

En lo que hace al insólito trabajo de Deza en Londres y a esa confianza total que se le otorga a su intuición, a ese don que los otros intuyen en él y que, en efecto, sus aciertos lo convalidan, Edmundo Paz Soldán (2009: 56), descrea de ellos a través de los ejemplos que la vida cotidiana ofrece: “Nuestra presciencia se equivoca repetidas veces: es muy posible que una cámara sorprenda a aquella persona que queremos tanto, en quien confiamos tanto, traicionándonos con nuestro mejor amigo”. En suma, pese a nuestros esfuerzos (y a los de Deza) por interpretar y tratar de conocer a los otros, los más cercanos son desconocidos para nosotros, incluso nosotros somos desconocidos para nosotros mismos.

Tu rostro... es un profundo tratado sobre narrativa en clave ficcional. Es tan rico y profundo el recorrido que hace el autor sobre este acto que, por momentos, extensos tramos de la novela pueden leerse en un registro teórico. Tal es la rigurosidad con que encara el tema de la palabra, de la traducción, de la expresión en dos lenguas, del universo en el que se inscribe cualquier tipo de relato y de todas las posibilidades y hechos resultantes de él. Fiel a las mencionadas palabras de su padre, Marías nunca se resigna a abandonar cualquier tópico que trate y siempre le encuentra una arista más, una nueva, diferente, por eso, el lector termina esta novela con la impresión de no le quedó nada más por decir.

Bibliografía

- Celis Sánchez, Agustín (2009). "Palabras como espadas: licencias legales en *Tu rostro mañana*", en: Alexis Grohamnn y Maarten Steeinmejer (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Derrida, Jacques, Gad Sussana y Alexis Nouss (2006). *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Madrid: Arena.
- Ducrot, Oswald (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Ferro, Roberto (2009). *Derrida, una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Marías, Javier (1996). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara.
- (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- (2000). *Todas las almas*. Madrid: Alfaguara.
- (2002). *Fiebre y lanza*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2008a). *Baile y sueño*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2008b). *Veneno y sombra y adiós*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2008c). "Sobre la dificultad de contar". Disponible en [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/\(voanexos\)/arch92A4F5C5435A49D2C1257436002ADCD1/\\$FILE/Discurso_Javier_Mar%C3%ADas.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/(voanexos)/arch92A4F5C5435A49D2C1257436002ADCD1/$FILE/Discurso_Javier_Mar%C3%ADas.pdf) (última visita, octubre de 2011).
- Paz Soldán, Edmundo (2009). "Javier Marías: literatura en cámara lenta", en: Alexis Grohamnn y Maarten Steeinmejer (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Pittarello, Elide (2009). "Sobre las fotos", en: Alexis Grohamnn y Maarten Steeinmejer (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*. Amsterdam-New York: Rodopi.

Datos de la autora

María Ester Mayor nació en Buenos Aires. Es profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. El Centro Cultural de España le asignó una beca para cursar un posgrado en Madrid, donde obtuvo el título de Profesora de Lengua y Literatura Españolas y, como premio por la defensa de su tesina, una nueva beca para asistir en Málaga al Curso Superior de Investigaciones Científicas. En la Universidad de París realizó el seminario "Literatura y melancolía", dictado por la doctora Julia Kristeva. Desde 1978 se dedica a la investigación de narrativa española contemporánea, trabajos que expone anualmente en congresos sobre la materia realizados en diferentes universidades del país. Es miembro de la Asociación Argentina de Hispanistas. Ha participado en diferentes seminarios de doctorado y colaborado con notas periodísticas y literarias en medios de esta Capital. Uno de sus

Volver al índice

relatos fue finalista en el Concurso Honorarte/Letras de Oro 2003, en cuya antología aparece publicado. Otros figuran en antologías de distintas editoriales. Desde 1993, se desempeña como directora editorial de la revista "Ser Padres Hoy", de la Editorial Televisa.

Comunicaciones

Entre el recuerdo y el duelo: La función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*

Nélida Rovetta y Cecilia Delbene

Instituto de Profesores Artigas (I.P.A., Montevideo, Uruguay)

Resumen

El presente estudio se propone trabajar con la función de preservar historias y de construir realidades, propia de la literatura, y más concretamente, de la escritura. Entre la preservación del yo y su circunstancia –personajes narrando cierta parte acuciante de sus vidas– y el propósito social de lograr el duelo –propósito que no puede tener otro sino el autor inserto en su contexto social– la literatura se presenta como el instrumento apropiado. A partir de las teorías que plantean que la realidad es un constructo, creemos que la obra de Méndez responde a la misma función. No se trata, sin embargo, del invento ficcional; Méndez no inventa una situación de guerra, pero pone su mirada en ella, invitándonos así a que nosotros también lo hagamos, como único modo de patentizar el vacío para llegar al duelo. Éste no implica una anagnórisis, una epifanía, sino un lento proceso de elaboración, en el que todos los actores, no importa a qué bando hayan pertenecido, están involucrados. De la ceguera al duelo. Esa es la necesidad del escritor: la reconstrucción de la derrota a través del relato, derrota que va más allá de la filiación política. Como la muerte, ésta es presentada como la gran igualadora, como la única consecuencia de esta guerra fratricida.

Palabras clave: *Girasoles ciegos* - derrota - escritura - transcripción

1. Vivir la derrota

La novela de Alberto Méndez *Los girasoles ciegos*, nos enfrenta a cuatro derrotas. El lector ingenuo supone de antemano que, dado el desenlace de la Guerra Civil española, los protagonistas serán aquellos que perdieron la guerra. El primer relato, sin embargo, contradice esta suposición estableciendo un concepto de derrota mucho más amplio y que no funciona como sinónimo de vencido. Si bien se intuye en el texto la inclinación izquierdista del autor, la mirada no se posiciona desde un bando determinado. La derrota se configura desde el comienzo, como un elemento igualador: vencidos y vencedores son

igualmente derrotados. Todos los personajes –¿y todos los españoles?– comparten esta característica.

El orden de los relatos no responde solamente a un criterio cronológico, a pesar de las fechas 1939, 40, 41, 42, en todos los casos, además, se establece una determinada derrota. En el primer relato, pues, se define este concepto y se lo separa del de vencido.

“Primero se rindió, luego se entregó al enemigo” (Méndez, 2004: 13). Con esta acción comienza la narración. Carlos Alegría, capitán del ejército insurrecto cruzó el campo de batalla con las manos en alto un par de noches antes de la rendición de Casado que pondría fin a la Guerra Civil. El protagonista del primer relato eligió no ser parte del bando vencedor y sin embargo, *“Su decisión no fue la de unirse al enemigo sino rendirse, entregarse prisionero. Un desertor es un enemigo que ha dejado de serlo; un rendido es un enemigo derrotado...”* (Méndez, 2004: 15). Así, Alegría se coloca en un lugar que, sin eliminar las divisiones, las trasciende. Es pues esta decisión –la de asumirse como derrotado– la que hace patente un nuevo espacio: el de la guerra en sí misma, común a todos y cuya única consecuencia es la derrota.

El último punto de la resistencia ha caído, vencidos y vencedores se ocupan de las consecuencias inmediatas de la resolución del conflicto. Sólo Alegría, por ahora, ha conseguido ver más allá y es esta conciencia la que lo separa del resto, lo aísla y lo condena. Ya no pertenece al bando vencedor pero tampoco será aceptado por los vencidos. Unos y otros lo ven como un traidor, ninguno lo quiere entre los suyos. De aquí en más, *“ignorando lo que separa”* (Méndez, 2004: 34), al personaje le corresponderá un espacio indeterminado, en el medio: en ambos lados y en ninguno. En este rol de equilibrista, el capitán rendido se salvará de un fusilamiento, descubriéndose vivo en una fosa común:

Hay una oscuridad para los vivos y otra oscuridad para los muertos y Alegría las confundió porque no trató de abrir los ojos, pero al oír su propio llanto supo que aquél no era el silencio de los muertos. Estaba vivo. (Méndez, 2004: 31)

Habiendo trascendido todo los límites: los de la guerra y los de la vida, al capitán sólo le queda vagar sin rumbo.

“Es gris el color de la huída y triste el rumor de la derrota” (Méndez, 2004: 41) escribe el joven de la segunda historia. La derrota, vislumbrada por Alegría en el primer relato, adquiere en ésta su más terrible y real magnitud. Recordemos. Los personajes: una pareja de jóvenes que ha huido a la montaña; él es poeta y ella estaba embarazada de ocho meses. Elena ha muerto en el parto y su hijo, a quien *“la vida se le impone a toda costa”* (Méndez, 2004: 44), yace junto al cadáver de su madre. Escondidos en una cueva, afuera

hiela y el alimento es escaso, por lo que no pasará mucho antes de que padre e hijo mueran también. Aunque *“morir no es contagioso”* escribe el poeta:

La derrota sí. Y me siento transmisor de esa epidemia. Allá adonde yo vaya olerá a derrota. Y de derrota ha muerto Elena y de derrota morirá mi hijo al que todavía no he podido poner nombre. Yo he perdido una guerra y Elena, a la que nadie jamás hubiera pensado en considerar un enemigo, ha muerto derrotada. Mi hijo, nuestro hijo, que ni siquiera sabe que fue concebido en el fulgor del miedo, morirá enfermo de derrota. (Méndez, 2004: 45-46)

El concepto de derrota queda así, cabalmente definido: es una epidemia y como tal se expande sin distinciones y se transmite de generación en generación. Todos aquellos que participaron de esta guerra están infectados e infectarán a los suyos, nadie se salva y he aquí lo terrible. Recordemos lo que Alegría escribió antes de su *“segunda muerte”*, la *“real”*:

¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, y se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos. Se amalgamarán con quienes han sido derrotados, de los que sólo se diferenciarán por el estigma de sus rencores contrapuestos. Terminarán temiendo, como el vencido, al vencedor real, que venció al ejército enemigo y al propio. Sólo algunos muertos serán considerados protagonistas de la guerra. (Méndez, 2004: 36)

Los personajes de los dos primeros relatos no sólo viven la derrota sino que reflexionan acerca de ella, pueden verla y la describen. Ahora que el lector también la conoce, podrá reconocerla en cada uno de los personajes que participan de esta novela: Juan Senra, Eugenio Paz, el coronel Eymar y su mujer; Lorenzo, Elena, Ricardo, Salvador. Todos la padecen, no importa a qué bando hayan pertenecido.

2. Escribir la derrota

Además de la derrota, otro de los elementos que da unicidad al periplo de los personajes es la escritura. En efecto, es ésta un elemento en común en todos ellos. Cada

relato escrito por cada personaje permite dar cuenta de una realidad que supera la capacidad de entendimiento, donde lo único vivo es la muerte:

“La violencia y el dolor, la rabia y la debilidad, se amalgaman con el tiempo en una religión de supervivencias, en un ritual de esperas donde entonan la misma salmodia el que mata y el que muere, la víctima y su verdugo; ya sólo se habla la lengua de la espada o el idioma de la herida.” (Méndez, 2004: 14)

Dirá el capitán Alegría en una carta a su profesor.

La escritura patentiza el presente e intenta dar cierre a una vida que se sabe definitivamente perdida. Porque la guerra ha cerrado toda posibilidad a los sueños:

“No tuve tiempo para hacer planes porque otros horrores suspendieron mi futuro, pero ten por seguro que, de haberlos hecho, tú hubieras sido la columna vertebral de mi proyecto” (Méndez, 2004: 29)

Le escribe el mismo personaje a Inés, su novia.

Dando testimonio de lo vivido, la escritura también preserva la historia porque la mirada –a la vez que se autoafirma– confirma el padecimiento de los otros. De este modo se crea un entramado de historias con pretensión de totalidad y que tiene el explícito objetivo de preservar la memoria aunque toda tiranía intente acallarla.

“Le he escrito no para implorar su perdón, ni mostrarme arrepentido, sino para decirle que lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado.” (Méndez, 2004: 29)

Dice Carlos Alegría a Inés, refiriéndose a su última carta, dirigida nada menos que al Generalísimo Franco.

Hasta ahora los ejemplos han correspondido a las cartas enviadas por el capitán Alegría en el primero de los relatos.

El segundo relato se sustenta todo él en un manuscrito

...encontrado en 1940 en una braña de los altos de Somiedo (...) El narrador agrega: En 1952, buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil, encontré un sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido). Dentro había un cuaderno con pastas de hule, de pocas páginas y cuadrado, cuyo contenido transcribo.

En cualquier caso recojo estos comentarios en sus páginas correspondientes. El cuaderno fue descubierto por un pastor

No había más señal de vida, pero el informe sí recoge –y eso es lo que me indujo a leer el manuscrito– que, en la pared, había una frase que rezaba: “Infame turba de nocturnas aves” (Méndez, 2004: 39)

Extraemos, a los efectos de este análisis, los siguientes pasajes:

Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él también es culpable, a no ser que sea otra víctima. (Méndez, 2004: 41)

Además yo sólo sé escribir y contar cuentos. Nadie me enseñó a hablar estando solo ni nadie me enseñó a proteger la vida de la muerte. Escribo porque no quiero recordar cómo se reza ni cómo se maldice. (Méndez, 2004: 41)

En este caso la función de la escritura se complejiza aún más porque quien escribe es un poeta y, por lo tanto, sabe que su escritura es lo único que va a prevalecer. Él mismo lleva en su memoria los versos de otros poetas a quienes cita en variadas oportunidades, como después veremos. Hay impotencia en sus palabras. Pero éstas ubican quizás las cosas en su verdadera dimensión: ni el rezo ni la maldición; ni dioses ni insultos permiten superar esto. La escritura –en cambio– permite hacer conciencia, dejar registro. Dejar rastro...

No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí. (Méndez, 2004: 46)

Escribe notas en su cuaderno pero el personaje se siente vacío de su capacidad creadora. Porque sin el otro que lo confirme, no hay para qué. “*Soy un poeta sin versos*” (Méndez, 2004: 47), dirá. Poeta sin palabras para nombrar esa realidad nueva, desoladora, cerrada a todo posible futuro. Porque no lo hay, es que no puede dar nombre a su hijo. Sólo puede dejar constancia de su existencia ya pasada. Por eso es que recién después de muerto puede llamarlo Rafael, como su padre.

El tercer personaje, Juan, quien escribe a su hermano Luis, encuentra en la escritura el roce de afecto que no tiene: “...y *encontró de repente cierto parecido entre la escritura y*

las caricias, entre las palabras y el afecto, entre la memoria y la complicidad." (Méndez, 2004: 78)

Sus cartas, a diferencia de los otros casos, le sirven para recuperar el espacio del pasado: "...se había limitado a enumerar recuerdos compartidos como si la complicidad estuviera sólo en la memoria." (Méndez, 2004. 67, 68)

Como en un leit motiv, todas las cartas comenzaban por la misma afirmación:

"... Sigo vivo."

"... Sigo vivo. El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amortecía cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. Llamen quezbel a todo lo que tañe y lobisidio al ulular del viento. Dicen fragonantía para hablar del ruido del agua en los arroyos. Me gusta hablar en ese idioma." (Méndez, 2004: 94)

En este caso, es interesante notar la necesidad de un idioma nuevo. La tragedia, sin embargo, es que no se trata de un lenguaje fundante sino agónico. No da cuenta, a modo adánico, de un universo vivo a nombrar sino que es el testimonio más patente de la derrota.

"He descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos." (Méndez, 2004: 98)

La escritura no cumple acá, pues, su función comunicadora. Patentiza sí la agonía de este preso que ve en ella el tránsito hacia la muerte, lugar donde todas las fronteras son borradas, incluso las del lenguaje.

En el cuarto relato el diácono escribe con el propósito de buscar su redención. Cuenta su historia a otro pero la escritura no le sirve para "ver" sino para justificarse.

3. Leer y transcribir la derrota

Entre la historia y el relato de la misma media el acto de la enunciación. Es en esta instancia donde el autor da forma a la materia narrativa. La Guerra Civil Española existió. No es invento de Méndez. El modo de acercarse a ella lo encuentra el autor a través del recurso de la transcripción.

El primer relato está a cargo de un narrador-investigador externo, no omnisciente que posee datos recopilados: cartas y apuntes encontrados en el bolsillo del capitán Alegría.

También dice haber interrogado a varios testigos. En este caso, la marca textual está dada a través del uso de verbos en la primera persona del plural, obvio uso mayestático de la misma. “Sabemos...” “Nos consta”. Sin embargo, hay huecos en la reconstrucción y el narrador no tiene empacho en rellenarlos a partir de suposiciones: “Suponemos...” “Imaginamos...”.

Respecto de esto, dice Tacca en *Las voces de la novela*:

El recurso (de la transcripción) responde desde los comienzos, a un doble afán de objetividad y de verosimilitud. (...) El primer concepto apunta a la imparcialidad del autor. El segundo, a la credibilidad de lo narrado (1985: 39)

Veamos pues, algunos ejemplos del capítulo I:

Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió [Alegría] son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad. (Méndez, 2004: 24,25)

Éste es el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido, la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando. (Méndez, 2004: 26)

A partir de este documento, todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar. Hemos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos. (Méndez, 2004: 28)

No se trata, como vemos, de la mera transcripción con el objetivo de dotar al relato de una mayor verosimilitud. Si bien los testimonios escritos encontrados sustentan la reconstrucción de los acontecimientos y le confieren cierta objetividad a la historia, Méndez cuestiona el concepto de verdad. No se privilegia el documento escrito. No por estar escrito es necesariamente cierto. La verdad también está más allá: en los sueños, en los susurros, en los recuerdos... Tal vez, en dar cabida a esa parte de la historia que la cultura oficial dominante acalla. Por eso, los documentos escritos no son la única prueba.

Volvamos a Tacca:

El relato asumido por un personaje entraña la limitación del punto de vista y una subsecuente restricción del campo. La posibilidad de una composición de libertad prácticamente ilimitada nace desde el momento mismo en que puede verse toda la materia narrativa distribuida en piezas sueltas y unitarias (las cartas). La sola suspensión de alguna de ellas deja vislumbrar un juego de silencios o misterios, de “agujeros” a los que ha sido tan afecta la novela contemporánea. (1985: 42)

En esta misma línea, la novela se nos presenta como cuatro relatos, “fotografías” de una realidad inaprensible en su totalidad, pero que, aun como sinécdoque de la misma, permite vislumbrar el todo.

En *Rayuela*, Cortázar plantea lo mismo, y esto vale como una teoría de la novela:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instante fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (...) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. (...) Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica. El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces

las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. (2004: 599, 600).

La cita es larga, pero vale la pena.

Así pues, cuatro fotos de cuatro vidas, cuatro muertes, en realidad, como ejemplos válidos de todas las muertes. Y es tarea del lector unir las, “leerlas”, convertirlas tal vez en cine.

En el segundo relato nos encontramos también con un narrador-investigador –¿el mismo? – que dice en la introducción haber encontrado el cuaderno del difunto desconocido. Transcribe textualmente el diario y sólo interviene para indicar detalles del cuaderno, de la caligrafía, describir algún dibujo, etc. Dichas intervenciones aparecen en itálica y entre paréntesis, a modo de acotaciones.

Al final, se define como Editor. Dice haber investigado y encontrado los supuestos datos –reales– del autor del cuaderno.

Dice Tacca al respecto:

En el otro extremo de la coordenada encontraríamos aquellos relatos en que el artificio del autor-transcriptor resulta más patente. El editor reclama simplemente el mérito (o la disculpa) de haber encontrado o dado a la imprenta unos papeles... (1985: 45)

En el tercer relato tenemos un narrador externo, omnisciente que rompe con la pretensión realista-historicista de los relatos anteriores. En la misma línea, el cuarto relato presenta tres voces diferenciadas, a primera vista, por la utilización de diferentes tipografías. Primero: la transcripción en itálica, de la carta del cura Salvador. Segundo: en negrita, la narración en primera persona. Lorenzo adulto, recuerda lo acontecido: se conjugan –y se reflexiona sobre ellos– los puntos de vista del niño y del adulto. Tercero: narrador externo, omnisciente y anónimo que hilvana ambos testimonios.

Como vemos, el recurso adquiere toda su consistencia en los dos primeros relatos. En los dos últimos, el transcriptor desaparece dejando paso a un narrador omnisciente que posibilita el encuentro, a solas, del lector con cada una de las historias.

Cabe destacar además, la importancia que en esta obra se da a la literatura. Así como el autor mediatiza –convierte en literatura– estas historias para que lleguen a nosotros, también los personajes se valen de ella para sustentar sus propias vidas. La vida es breve y el arte largo, y la literatura da consistencia a lo contingente, permite la supervivencia, trasciende el olvido.

El autor transcribe y los personajes lo hacen también. Es que, como plantea M. Bajtin:

Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros. (Bajtín, 1989)

Así, pues, : "*el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo*". (Méndez, 2004)

En el primero de los casos, son pocas las alusiones pero aun así aparecen referencias literarias en dos momentos claves, la primera es de Quevedo, de San Juan de la Cruz, la segunda. En la carta que escribiera a su novia Inés:

...habla críticamente de la soledad que le está convirtiendo en un despojo y (...) tiene que recurrir a frases de otros para hablar de sí mismo, como si no se atreviera a utilizar sus sentimientos: "Soy un fue y un será y un es cansado". (Méndez, 2004: 29)

En la última carta, dirá que "*lo que [él] ha visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado*" (Méndez, 2004: 29). La cita es de *La noche oscura del alma* y su elección, en este contexto, es bastante clara. La letra escrita sobrevive al olvido. Alegría recuerda a San Juan y lo trae al presente, de nuevo a la vida. Lo mismo hará Méndez con las cartas del capitán y con la historia de este y de todos los personajes.

En el segundo, la proliferación de citas se explica porque el personaje es un poeta. Se trata, en todos los casos, de poetas españoles: Góngora, Garcilaso, Lorca y, aunque no lo cita textualmente, Miguel Hernández. La elección no es azarosa y pareciera constituir un homenaje. Primero los clásicos y luego dos poetas de la Generación del 27 que, como nuestro protagonista, vivieron, escribieron y fueron derrotados por esta guerra.

No se trata aquí de realizar un análisis extenso de las referencias literarias, pero creemos importante detenernos en, al menos, una de ellas. El "editor" dice en la introducción al segundo relato, que en la montaña donde se encontró el cuaderno estaba escrito en la piedra: "*Infame turba de nocturnas aves*" (Méndez, 2004:40) y que fue, justamente esto, lo que lo indujo a leer el manuscrito. La cita es de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, más específicamente, de la quinta estrofa, en la que se describe la caverna de Polifemo. Huelga decir quién es Polifemo, pero, como veremos más adelante, la elección de este pasaje nos llevará al título de la obra. Por ahora digamos que ese verso deviene una

crítica feroz y amarga de este adolescente lúcido, y que esa turba infame no es otra que la de aquellos que hacen la guerra y provocan el desastre que se expande –se contagia– a todos los hombres. Incluso a aquellos que, como Elena, no han hecho ningún mal a nadie.

En el cuarto relato las citas corresponden casi todas a la Biblia y se encuentran en la carta escrita por el cura Salvador.

Finalmente, en el relato de Lorenzo aparecen otros escritores, dando cuenta de la mayor amplitud de horizontes, entre otras cosas porque en la casa de ese niño su padre era profesor de Literatura y había libros. La omnipresencia es la de Lewis Carroll ya que Lorenzo siente vivir en un universo partido en dos: más acá y más allá del espejo.

Antes de pasar al siguiente punto, queremos detenernos en la consideración de la estructura de la obra. Si bien a simple vista podrían parecer cuatro historias aisladas –cuatro cuentos– ya que cada relato se sustenta en sí mismo y posee un título propio, se trata sin dudas, de una novela compuesta de cuatro partes. La secuencia ordinal que titula cada capítulo, la ubicación espacial y temporal: España de la posguerra, los personajes que se repiten –Alegría en el primero y el tercero, los adolescentes del segundo en el cuarto– y, sobre todo, la omnipresencia de la derrota que funciona como un personaje más, quizás la gran protagonista; dan a la obra la unicidad propia de la novela.

4. Asumir y trascender la derrota

Reverendo padre, estoy desorientado como los girasoles ciegos (Méndez, 2004: 105)

Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos.
(Méndez, 2004: 155)

¿Por qué el título de la novela está mencionado por el personaje del cura?

La ceguera de los hombres nos ha llegado desde la doble vertiente griega y judeo-cristiana. Es imposible no recordar al vate Homero, al rey Edipo, al adivino Tiresias, así como también a Tobías, a Sansón, a los ciegos a quienes Jesús cura... Perdiéndola o recuperándola, la ceguera es un puente que une a los hombres con los dioses.

Hay una ceguera voluntaria y torpe, que tiene que ver con el no poder asumir la responsabilidad de los hechos. Dice Chevalier:

Si dos ojos para la humanidad corresponden al estado normal y tres a una clarividencia sobrehumana, uno solo revela un estado bastante primitivo y sumario de las capacidades de comprender. El ojo único, en medio de la frente, descubre una recesión de la inteligencia, o su comienzo, o la pérdida del sentido de ciertas dimensiones y ciertas relaciones. (2007: 280)

Es en este sentido que el verso transcrito "*infame turba de nocturnas aves*" se nos revela como la gran conclusión de la novela. Esa turba infame es la que provoca la desgracia entre los hombres. El no poder ver bien, la pérdida de la inteligencia. Como lo es el hacer la guerra o, incluso después de terminada, seguir sin ver la magnitud de la culpa. Como el cura del último cuento que pretende ser absuelto y elige una vida "cristiana" para sí pero que no comprende el alcance de sus propias acciones. "*Entre los celtas la ceguera constituye normalmente una descalificación para el sacerdocio o la adivinación.*", dice Chevalier (Méndez, 2004: 281). Por otra parte, el heliotropo o girasol,

...es una «ontofanía de la luz» La propiedad de esta planta de tener movimiento giratorio para seguir la evolución del sol, simboliza la actitud del amante, del alma, que vuelve continuamente su mirada y su pensamiento hacia el ser amado, y la perfección que siempre tiende hacia una presencia contemplativa y unitiva. La flor que siempre gira hacia el Sol, como alrededor del amante perdido, simboliza la incapacidad de sobreponerse a su pasión... (Méndez, 2004: 556)

Pero este girasol, estos girasoles, están ciegos, y, por tanto, no vuelven su mirada a una vida contemplativa y unitiva.

Las acciones del cura Salvador –en el último de los relatos– están testimoniadas a través del personaje del niño. Niño cuya mirada, cuya lúcida mirada ve y padece la división en dos de su mundo, tal como se atestigua a lo largo de todo su relato. (No podemos menos que recordar en este momento a ese otro niño –Moncho, de *La lengua de las mariposas*– víctima él también de la división entre los hombres). "*Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo*", (Méndez, 2004: 111) dirá Lorenzo. Y entonces, esa ceguera sólo puede ser superada por él. Esa es la apuesta de la novela. Porque Lorenzo, a diferencia de los otros personajes, que tuvieron que dejar testimonio escrito de su derrota, Lorenzo, como todos los niños que padecieron esa tragedia, no escribe. Lorenzo narra. Y lo hace desde el presente. Igual que el narrador.

Entre el vacío que queda de las vidas destrozadas de los que participaron en la gran derrota social que implica una guerra civil, hasta la asunción de la responsabilidad histórica de esa tragedia, lo que queda, parece querer decirnos el autor, es la palabra, la voz.

No pasar página o echar en el olvido [...] la labor del duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico, y, sobre todo, de que es irreparable [...] El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío. (Méndez, 2004: 9)

Como figura en el epígrafe.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Baquero Goyanes, Mariano (2001). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2007) [1969]. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cortázar, Julio (2004) [1963]. *Rayuela*, Buenos Aires: Punto de lectura.

Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.

Tacca, Óscar (1985) [1973]. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

Datos de las autoras

Nélida Rovetta es Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores "Artigas" en 1991. Profesora de Didáctica de la Literatura y de Literatura Española en Centro de Profesores de Florida. Ejerció la docencia como profesora Adscriptora, con Practicantes a su cargo desde temprano en su carrera. Ha participado como ponente en congresos promovidos por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU), la Asociación Uruguaya De Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP) y la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República de Uruguay (FHCE). Es estudiante de Tecnicatura de Corrección de Estilo en dicha Facultad y cursa la Maestría en Docencia en la Educación Media en el CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana).

Cecilia Delbene es Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores "Artigas" (IPA). Diplomada en Edición Editorial por el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH). Es

Volver al índice

estudiante de la Licenciatura en Letras y de la Tecnicatura en Corrección de Estilo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdeLAR). Ejerce como profesora de Literatura en enseñanza media.

Comunicaciones

Algunos apuntes para una “estética de lo cotidiano” en *Los libros arden mal* de Manuel Rivas

Daniela Fumis

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En las últimas décadas, es posible constatar un creciente interés por parte de la narrativa española en la indagación del pasado de la Guerra Civil y sus consecuencias. Al mismo tiempo, los procedimientos de búsqueda y exploración en las posibilidades constructivas de la narración se han consolidado como la marca de los relatos españoles actuales, definiendo un cierto perfil para la novela, como el terreno de lo heterogéneo. Nos interesa, en esta línea, indagar en algunas particularidades que adquiere la construcción del pasado en *Los libros arden mal* (2006) del autor gallego Manuel Rivas, a través de una propuesta de búsqueda narrativa que se instala en lo que tentativamente hemos de llamar “estética de lo cotidiano”. La postulación de la belleza con relación al trabajo de los hombres y mujeres del pueblo, habilita una dimensión estética en la configuración de la memoria. De este modo, el texto coloca en posición de tensión la precariedad del artificio que constituiría la palabra narrativa frente a la potencia de lo espontáneo en el acercamiento a lo bello.

Palabras clave: memoria – Guerra Civil española– estética de lo cotidiano

Para comenzar con este trabajo, nos interesa recuperar una cita de Manuel Rivas, correspondiente al Prólogo de su texto *El secreto de la tierra*: “Pocas certezas, más bien al contrario, se derivan del acto de escribir. Se envidian los dedos del viento, que al menos mueven un tendal” (1999:13).

Y más adelante el autor afirma:

Existe una ecología del lenguaje y es en ese cultivo donde reconocemos la literatura. Se recupera el sentido, el valor de las palabras. De ahí que uno de los peores enemigos de la literatura sea lo *literario*, ese despilfarro, ese residuo

tóxico, tan similar pero menos inocente que el juego musical del karaoke. Por eso, el efecto de la mejor literatura nos evoca la función clorofílica en las plantas, una combustión de luz y savia. (1999:13)

Proponemos comenzar la reflexión sobre la base de esta cita, en tanto nos permite vislumbrar un posible concepto de literatura sobre el cual la obra de Manuel Rivas trabajaría: la escritura constituye un acto precario, amenazado siempre por “lo literario” como simulación, como máscara; pero al mismo tiempo, el lenguaje, supone un vasto terreno de cultivo, un espacio para explorar.

Parte de la obra de Manuel Rivas, permitiría incluirlo dentro del amplio grupo de autores que en las últimas décadas recuperan el episodio de la guerra civil en sus relatos, y que se permiten, de diversas maneras y desde opciones dispares a la hora de la representación del pasado, indagar en las posibilidades estéticas de la narración del episodio de la guerra.

En *Los libros arden mal*¹ (2006), monumental novela de más de seiscientos diez páginas, la historia es de algún modo, la historia contemporánea de A Coruña, encarnada en una gran cantidad de personajes que van creciendo y evolucionando a medida que avanza el texto. El episodio central de la novela es la quema de libros producida a manos del ejército franquista, en agosto de 1936 en el puerto de Coruña. La narración de este evento podría leerse como una metáfora de la destrucción de la ciudad por la guerra, pero a su vez, como el episodio que genera la resistencia desde la vida cotidiana de los ciudadanos más comunes, los “simples”.

A diferencia de lo que se plantea en la última novela del autor “La boca no es para hablar. Es para callar” (2010: 9), la premisa en esta novela pareciera ser la inversa: si al *decir* se pone la vida en juego, será inevitable hablar para situar la palabra en sobrevivencia. Esto significa, dentro del texto, devolverla al reducto del círculo íntimo de lo familiar y de la amistad, volver a hacerla circular en microespacios desde donde pueda seguir trabajando en función de contrarrestar el silencio.

En este sentido, es posible entender a la memoria discursiva como procedimiento constructivo del relato.

En el devenir de la novela, los personajes van transformándose en voces. Al relatar una historia en primera persona –sus historias personales–, estos personajes convierten el espacio infinito del lenguaje en el terreno en el que las historias se multiplican, se siembran para cultivar siempre nuevas historias, que pierden su origen, se convierten en el decir

¹ La novela apareció originalmente publicada en gallego. Nosotros trabajamos sobre la versión española: Rivas, M. *Los libros arden mal*. Madrid, Alaguara, 2006. Traducción: Dolores Vilavedra. Nos referiremos a este texto de ahora en más con la sigla LAM

colectivo del pueblo, en la memoria que se entrama y se dispersa en el sucesivo transcurrir de las generaciones.

En principio, podemos identificar el *fragmentarismo* como procedimiento clave de este texto. Cuando decimos *fragmentarismo*, nos referimos al modo en que la historia se dispone a lo largo del relato, puntualmente la configuración textual fragmentaria que toma la novela. En principio porque las historias son producto del recuerdo y por tanto tienen una organización a veces caótica. La disposición fragmentaria rompe con la sucesión temporal y problematiza el tiempo, focalizando en el presente como el momento en el que el pasado se construye y se discute a la vez. En definitiva, el fragmento señala una parte que remite a un todo nunca completo y es esa la forma en que la memoria dispone recuerdo y olvido narrativamente.

Scarano se refiere al “afán de contar historias (...) que penetra todos los géneros” dentro de la literatura de nuestra época y recupera la idea de “relatos de vida”, entendiéndolos como

Fábulas poéticas [que] no aspiran a una representatividad absoluta, sino fragmentaria; no proponen una totalidad sino que admiten la incompletud; sugieren sentidos que siempre exceden su contexto y las identidades de esos personajes se construyen en la misma trama de sus relatos (2004: 208)

En este sentido, desde lo formal, la historia convertida en fragmento, repercute en el género. Cada uno de los fragmentos tiene conclusividad y por tanto también podría pensarse como una unidad en sí.

Al inicio de cada capítulo, se dispara una incógnita. La situación narrada no se plantea a través de una presentación explícita de los escenarios o los personajes involucrados, sino que estos son construidos en el devenir del relato. En el acto de recordar, lugares y voces toman una entidad, se erigen como presente.

En principio podríamos preguntarnos sobre el porqué del fragmento. En la novela se explica en varias oportunidades que existe “un hablar y un callar de las cosas”. Cuando las cosas hablan las palabras estallan, se materializan, toman una forma, se hacen cuerpo. Cuando las cosas callan el silencio puede dar lugar a la reflexión, a la meditación productiva, pero también en el silencio de las cosas puede reconocerse el miedo, la destrucción de la palabra por el castañear de dientes.

La disposición del fragmento, conjuntamente a la tematización de la palabra en tanto materialidad palpable, trabajan en función de explicitar una estética, una manera de mirar el mundo donde la belleza se propone como una incógnita a develar. Más que un concepto, se

convierte en un terreno de exploración en el que la palabra busca la forma y se entrama con lo visual para problematizar el lugar en donde ambos constituyen dominios separados.

Cuando la palabra fluye en esta novela, las historias dejan al descubierto el entramado secreto que resiste a la imposición de la maquinaria fascista. De esta manera, las historias de los pescadores, la del fontanero boxeador, la de un tren especial cuyo destino es una verbena, recomponen un imaginario de lo cotidiano con las marcas de lo local, que podría leerse desde lo que Albert ha denominado como una “poética de la oralidad” (Albert, 2006). La palabra oral y la escritura se colocan frente a frente en función de dejar al descubierto la encrucijada de la literatura entre el habla y el artificio.

En principio, no es un dato menor que una fotografía de la quema de los libros aparezca como paratexto al inicio del relato. La foto que abre la novela pone en escena el trabajo de documentación de base que urde una escritura que se propone la representación del pasado. Sin embargo, es asimismo importante en la medida en que en este texto lo visual y la palabra se proponen en tensión. Por ese motivo, es que decidimos comenzar a pensar de modo más amplio, más que en una poética, en una *estética* de lo cotidiano.

¿Quién es el que crea y quién el espectador dentro de la novela? ¿Qué es aquí el objeto artístico? ¿Está en ese objeto la función estética o, por el contrario, es posible ubicarla en otro lado? ¿Cuál es el material sobre el que se trabaja? Son todas preguntas, que habilitan desde el relato la reflexión sobre este problema.

Hablábamos al principio sobre el modo en que la palabra se convertía, al circular dentro de la intimidad del grupo, en el instrumento de resistencia a los esquemas de percepción social vigentes durante la dictadura. Sabemos que la función estética depende de un momento y un contexto determinados. En este texto, la maquinaria fascista compone una estética de lo grandilocuente, la construcción de lo monumental, el encastrado perfecto de las partes. El objeto de arte transforma así a los hombres en “vencedores pintados con pintura vencedora” (Rivas, 2006: 184). Desde este lugar, la función estética se deposita en el objeto de arte como artificio, como construcción que es convención presuntuosa, pero al mismo tiempo, como instrumento de posesión, como pertenencia. Puede incluso convertirse en obsesión porque en definitiva lo que importa es la dificultad de la búsqueda que valoriza el objeto en la medida en que es inaccesible, es el mecanismo del coleccionista y el libro o la pintura se vacían así de sentido, en la medida en que se vuelven simples objetos de cambio. Por eso también un poema puede ser pasible de una apropiación forzosa y, la cuestión de la autoría y la interpretación, transmutarse en una proyección hacia sentidos que se proponen como unívocos, porque se prioriza en la dimensión de su calidad objetual.

Por todo lo anterior, pensar en una estética de lo cotidiano en la novela de Rivas tiene su fundamento, en principio, en el modo en que la palabra oral que conforma las historias de los seres sencillos, *toma cuerpo* para convertirse en imagen. Sin embargo, en

este proceso de transmutación, se manifiesta como un rudimento en la medida en que la historia (oral) no viene a completarla. Se trata de un juego de ida-y-vuelta. El trabajo de lo visual y lo verbal en conjunción, pone de manifiesto el modo en que funciona semióticamente el signo que el texto literario construye como rudimento desde donde hace circular el sentido.

En el primer capítulo “Las marcas del agua”, el fluir de conciencia de la voz de Ó, la lavandera, narra acerca de sus encuentros en el agua del río, con figuras que se le aparecen o que ella misma crea, durante el desarrollo de su tarea. Las figuras, según Ó, pueden aparecer por iniciativa propia, pero a veces es ella misma la que “insistiendo, con sentimiento [va] componiendo su figura en el agua” (Rivas, 2006:11) Estas imágenes son fugaces, espontáneas, tienen el matiz de lo efímero, se pierden y se recuperan, interpelan y se dejan interpelar. Incluso Ó ve en el río la figura de su madre y se figura un eje que pasa por los vientres de todas las lavanderas “y la forma de la piedra [de lavar] es lo que une el cielo, la tierra y el mar.” (Rivas, 2006: 12) La percepción de la figura creada compone un todo con la naturaleza que circunda y que participa de la creación estética como parte fundamental.

Por otra parte, a lo largo del texto, encontramos varios personajes pintores, perseguidos o forzados por el régimen. Cada uno de ellos construye su obra como un lugar fronterizo, a donde se puede huir cuando la opresión no deja otra opción que la locura.

Lo estético, entonces, es devuelto a la cotidianidad, aún desde la manifestación pictórica más tradicional, cuando se trastoca y se desubica de sus lugares convencionales. Así la pintura aparece no dentro de un marco, o en una tela, sino en la mano de un niño que teme hablar.

Cuando me tardaba el habla, cuando se atascaba una palabra y ella notaba que aquella pelea con el lenguaje me estaba reduciendo a un espanto helado, de un ser interior al que le castañean los dientes con el frío, pero unos dientes y un frío por dentro, por detrás de los ojos, por detrás de la lengua, ella decía: Ven. Y me pintaba en la mano un souvenir. (2006: 211)

Así, la manifestación artística espontánea construye una experiencia estética, que compromete el cuerpo, que se palpa y se siente en la garganta.

En la novela, en cada imagen que se propone hay un enigma, como ocurre por ejemplo con la serie de *mujeres que llevan cosas en la cabeza*, obra del personaje de Chelo Vidal. Y por cada obstáculo en la imagen, la palabra viene a su rescate. La mediación simbólica opera sobre la imagen pero también sobre la palabra misma vuelta imagen de sí.

Existe una relación dialéctica que en algún punto pareciera impugnarse cuando ambos terrenos se convierten en una única dimensión bifronte.

[...] Y me pareció que su nuez era un péndulo que le movía los labios y que el aroma de sus palabras le pronunciaba los ojos, que eran al tiempo sus ojos y sus recuerdos, en donde se veía lo que él contaba. (Rivas, 2006: 603)

Esa tensión interna que se entrama entre la palabra y la imagen, toma como eje el transcurrir de la vivencia, la tarea cotidiana de los hombres y las mujeres del pueblo. El pescador nombra los peces que va devolviendo al mar y de ese modo parece que los inventa (Rivas, 2006: 225), la lavandera le devuelve en el río, los colores a las cosas y no sólo a la ropa, sino “al paisaje, a las cosas, a la mirada de la gente” (Rivas, 2006: 213)

La tematización de la mirada es un procedimiento que atraviesa todo el texto. Los ojos y el acto de mirar son una constante. En este sentido, la función estética aparece en la medida en que la mirada transforma lo que se mira en arte.

A Ó le gustaba la teoría de lo invisible, pero no las ratas. Ella no acababa de verlas como un modelo de belleza saludable. Siempre procuraba tener algún guijarro a mano por si se asomaban en el ribazo. Pero un día una rata la miró de frente desde la otra orilla, la primera vez que les veía los ojos, y Ó acabó pensando lo mismo que Polca. Le pareció guapa. De una belleza inquietante, como todos los animales que había alrededor del río y que intentaban no ser vistos, como la mantis religiosa, confundida con la hierba, o los zapateros, que vivían posados sobre el agua sin mojarse nunca, zurciendo las marcas del río con los trazos de sus patas finísimas. Para Polca, los seres más interesantes también formaban parte de lo que no se ve a primera vista. De lo invisible. (Rivas, 2006: 256-257)

En el juego de lo visible y lo invisible, la belleza pareciera estar ahí, y sólo resulta necesario para acceder a ella, ser permeable a una experiencia sensorial que emerge y anida en la palabra *extrañada*.

Pero asimismo hay algo del orden de lo verbal y lo visual que pareciera tener una entidad propia, que necesita del sujeto para volverse parte de la realidad. Operar estéticamente dentro del relato es “(...) meter lo visto dentro de los ojos (...) meter lo que se habla dentro de las palabras” (Rivas, 2006: 260). La experiencia estética consiste aquí en hacer domesticable la inmensidad de lo que rodea a la voz que percibe, que es la naturaleza

pero que es también el sentimiento del amor y del miedo y es incluso la propia voz mirada, externalizada.

Desde este lugar, la explicación de la palabra desde lo institucional se vuelve vacua, inútil, la palabra se explica a sí misma, porque toma materialidad.

De este modo el trabajo de la palabra literaria pone de manifiesto que el decir-hacer de estas historias, convierte la idea de belleza en matriz de lo corriente, por lo cual deja de ser una abstracción para transformarse en el resultado de la vivencia diaria de la palabra. Desde este lugar es que puede convertirse el bagaje de lo popular en poesía. La ruptura del automatismo de la percepción es el efecto que se provoca en la lectura, en la medida en que la construcción literaria demuestra la precariedad del artificio que constituiría la palabra narrativa frente a la potencia de lo espontáneo en el acercamiento a lo bello.

Finalmente, en la línea de lo que Oleza (1996) ha denominado el realismo postmoderno en literatura, la recuperación de la vida para la literatura en este relato, desde “la pasión fabuladora” (Oleza, 1996) nos propone re-considerar y cuestionar el límite de los conceptos y categorías que recuperamos para entender tanto la realidad como la literatura, imponiendo lo heterogéneo y la mixtura como mecanismos de exploración de una sobre la otra.

De esta manera, en *Los libros arden mal*, la memoria que involucra a la vez una dimensión ética y estética conjuntamente, nos invita también a volver a reflexionar sobre las posibilidades de exploración poética en la relación entre conocimiento e imaginación a la hora de representar el pasado, en función de que la literatura aspire siempre, y una vez más, a convertirse, en palabras de Manuel Rivas, en “los dedos del viento que mueven el tendal”.

Bibliografía

- Albert, Mechtild (2006). “Oralidad y memoria en la novela memorialística”. En Ulrich Winter (ed). *Lugares de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 21-38.
- Oleza, Joan (1996). “Un realismo posmoderno”. *Insula* 589-590. *El Espejo Fragmentario*: 39-42.
Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF>. Fecha de consulta: 01/09/2011
- Rivas, Manuel (1999). *El secreto de la tierra*, Madrid: Alfaguara.
- (2006). *Los libros arden mal*, Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). *Todo es silencio*, Madrid: Alfaguara.
- Scarano, Laura (2004). “Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo”. *Anales de Literatura Española* 17: 201-212. Disponible en:

http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7267/1/ALE_17_11.pdf. Fecha de consulta:
08/01/2011

Datos de la autora

Daniela Fumis. Profesora de Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Fue adscripta en docencia en la cátedra Literatura Española II y lo es actualmente, en el Seminario de Literatura Española, en la carrera de Letras de dicha Facultad. En el año 2008, obtuvo una Beca de Iniciación a la Investigación para Estudiantes de Carreras de Grado (Cientibeca) otorgada por la UNL, que fue destinada a la profundización en el estudio de la obra de Manuel Rivas. Actualmente, forma parte del Proyecto CAI+D 2009: *Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género* dirigido por el Dr. Germán Prósperi.

Comunicaciones

Una vida en *siete palabras*. Suso de Toro y la memoria que (se) resiste

Mariela Sánchez

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

(Universidad Nacional de La Plata/CONICET)

Resumen

La propuesta consiste en analizar *Sete palabras*, de Suso de Toro (2009), a partir de la forma en que allí se cristalizan aspectos de transmisión oral para una configuración de la memoria del pasado traumático español que se venían perfilando en otros textos del autor, especialmente en *Land Rover* y en *Home sen nome*. Se procurará advertir en qué medida *Sete palabras* resulta esclarecedor al reflexionar sobre la indagación en fuentes vivas para literaturizar el pasado. El texto, de compleja inscripción genérica –cuestión que merece un especial detenimiento para indagar las dosis de autoficción con las que se novela un pasado familiar– deviene un recurso funcional para explorar el acercamiento de las generaciones ajenas vivencialmente al conflicto bélico a la memoria oral de los testigos. Se tomará en consideración la forma en que la búsqueda se va ‘desprofesionalizando’, en virtud de una ‘memoria comunicativa’ –en términos de Assman– que incluye el acercamiento a América.

Palabras clave: Guerra Civil - emigración - autoficción - oralidad - testimonio

En *Sete palabras*, del escritor gallego Suso de Toro, se cristalizan aspectos de transmisión oral de la memoria del pasado bélico español que ya se venían haciendo presentes en textos del autor que he analizado en otras ocasiones, como *Land Rover*, de 1986,¹ y *Home sen nome*, de 2006 (Sánchez, 2009). Lo que resulta particularmente esclarecedor en *Sete palabras*, de 2009, es la problematización y la permanente reflexión sobre cómo se indaga en fuentes vivas para transponer literariamente el pasado. El texto literario deviene un recurso funcional a la exploración del problema de cómo penetran las

¹ Análisis presentado en abril de 2010 en el IX Congreso Argentino de Hispanistas bajo el título “La guerra que no(s) han contado. Memoria oral novelada en *Land Rover*, de Suso de Toro” y enviado para su publicación en actas.

generaciones ajenas vivencialmente a los años de la Guerra Civil en la memoria oral de los testigos.

Estamos ante una novela en la que el asomo al ámbito de la autoficción es más que recurrente. Miguel, el narrador-protagonista de una búsqueda en la que se pretende reconstruir la figura de un abuelo que emigró a América, es claramente vinculable al autor, cuyo verdadero nombre es Jesús de Toro Santos. A Miguel, el personaje, lo llaman por ese nombre que, según se aclara, es su segundo nombre. No es un detalle menor que ese sea también el segundo nombre de Suso de Toro. El protagonista de *Sete palabras* ha sufrido una temporaria parálisis muscular en la cara, cosa que también le ha ocurrido al autor; el apellido que se está rastreando es 'de Toro'; y por último –entre múltiples detalles extra en los que no entraremos– el narrador es escritor y tematiza la gestación de un libro que es, según todo lo indica, el que llega a nuestras manos. El recurso de esta estructuración es semejante al que se nos presenta en *Las esquinas del aire*, de Juan Manuel de Prada, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, ya que en todos se da la puesta en abismo de que el libro que leemos tematiza y representa la gestación de ese mismo libro, puesta en abismo conducida por un narrador en primera persona que lleva adelante la pesquisa a medida que le da cabida a su proyecto creador. Pero las particularidades de esta novela de de Toro y el escaso tratamiento que se hace de este autor en nuestro país nos llevan a que nos dediquemos en este caso casi con especificidad a este texto.

Las tranquilizadoras *siete palabras* que dan título al libro son: “e el que era tan boa persoa”.² Esta frase es proferida acerca del abuelo cuyo rastro se aspira a reconstruir por una de las personas que entrevista Miguel en su tarea de obtener alguna certeza sobre ese abuelo emigrante a América que presuntamente murió en altamar devorado por los tiburones, pero sobre el que también pesa la sospecha de que ha abandonado a su familia. La familia del abuelo estaba constituida por la abuela de Miguel y sus dos hijos: uno de ellos es el padre de Miguel y el otro, que también ha emigrado luego a América, un tío llamado como el narrador, que aparentemente no ha vuelto a España por motivos políticos.

² Frase cuya impronta de sencillez y cercanía provoca un desvío con respecto a la alusión que en un primer momento dispara el título, que invita al establecimiento de una relación con las últimas palabras de Jesús. En este sentido, el procedimiento es coherente con el tratamiento general que se hace de la memoria a lo largo de todo el texto, ya que se focaliza la necesidad de conocer el pasado para acceder también a esa parte de uno mismo que no había sido explorada. La tranquilidad radica en el hecho de que alguien haya refutado los rumores de abandono con una alusión a la calidad de persona que era el abuelo del narrador. No se trata de frases definitorias recogidas para la posteridad –recuérdese que las últimas siete palabras atribuidas a Jesús son en realidad siete frases recogidas complementariamente en el *Nuevo testamento* por Marcos, Lucas, Mateo y Juan–, no se trata tampoco de frases que se entronizarán para ninguna doctrina, sino de una apreciación casi prosaica pero que justifica los trabajos que ha implicado la búsqueda.

En una investigación que oscila entre la colaboración de personal especializado que tiene a su cargo el cuidado y la administración de material de archivo, y la ayuda brindada por testigos ya muy mayores que conocieron (muy poco) a su abuelo, el narrador encara una pesquisa que, cuando se ampara en fuentes muy profesionalizadas, parece salirse de su cauce. Por ejemplo esto ocurre luego de un acopio de material fidedigno, brindado por un profesor especializado en emigraciones de la zona de la pudo haber salido el abuelo. Miguel observa que el resultado es un material en bruto que excede el objeto de su búsqueda:

Sobes ao teu cuarto coa bolsa de plástico chea de libros; é un material que te confunde, non sabes ben que facer con el. Non entra nos plans que tiñas para o teu libro, non pensabas facer un estudo sobre a emigración, só queres datos moi concretos sobre o teu avó, o que che poidan contar, os documentos que atopas. Queres escribir unha historia persoal, un relato, algo moi particular, a historia dun home descoñecido (*Sete palabras*, 71).³

La búsqueda se irá “desprofesionalizando”, pasando por instancias de genuina colaboración, pero también por esperas agotadoras debido al grado de burocracia que involucran (tal el caso del rastreo de archivo en Cuba). Se llega a una mayor satisfacción ante respuestas tentativas y escasas de testigos ocasionales –parientes y vecinos que profieren datos fragmentarios– que ante el alivio provisorio dado por los datos fehacientes que aportan la letra o la firma plasmada en algún documento escrito y registrado institucionalmente.

Además de acceder a configurar la memoria sobre la base de fuentes orales no necesariamente fiables y poco exhaustivas en las respuestas que el narrador pretende, hay otra presumible ausencia de rigurosidad en el sentido de que desde un primer momento se deja en claro lo que se pretende hacer con la porción de historia a la que se tenga llegada: convertirla en literatura. Esto se hará tanto con el material más documentado como con la palabra de la que no consta ningún medio que garantice su reproducción. Cuando Miguel se dirige a consultar al director de un archivo en busca de datos de su abuelo, un niño que fue abandonado y que creció entre el espacio del orfanato y el carácter provisorio de casas de crianza de mujeres a las que se le pagaba por alimentarlo, se dirige a sí mismo usando la segunda persona –como a lo largo de todo el texto, pero aquí con una mayor marcación y un énfasis que también involucra a los lectores– y señala el objetivo literario, que recubre y parece sobreponerse al objetivo personal:

³ De ahora en más, para la localización de las citas del texto literario, se indicará *SP* y el número de páginas correspondientes a la edición citada en la bibliografía. Se citará el texto en lengua gallega. Hay traducción castellana en Alianza.

Aquí ti es alguén recoñebíbel, un que vén coa súa pregunta, a pregunta máis persoal, 'de quen veño ser eu?, quen son eu?' Mais ti, sempre tan importante, un home de mundo ao cabo, interrompes a explicación e aclaras [...] que, realmente, a busca forma parte do proxecto dun libro que pretendes escribir. Atentos aquí. Non, ti non pode ser que veñas aquí como os demais a procurar por un orfo: ti vas escribir un libro. E que queres falar co director do arquivo, Jesús Sandín [...]. E o home entón ve que efectivamente ti es un tipo que está ao tanto, e que escribe libros e sabe do que fala e indícache o despacho alía o fondo, onde un home maior ca el [...] está rodeado de andéis, papeis, libros e máis libros. Alí sentado tras a súa mesa ateigada de papelaxe agarda o oráculo, non hai solemnidade ninguna nesta oficina tan tranquila, mais xa te encargarás ti de meterle literatura ao asunto, que dunha palla fas un palleiro. (SP, 78)

La sarcástica autorreferencia a su proceder, proclive a literaturizarlo todo, es también una declaración de principios y una decisión de sentar las bases acerca de cómo se procederá en esta búsqueda. La puesta al desnudo de los procedimientos mediante los cuales se avanza en la (re)construcción de la historia familiar y el alarde de ficcionalización puede verse también como la mostración del límite y de las posibilidades con las que se estará jugando. La recurrencia a cerrar la idea con un refrán popular parece abonar también el terreno para que vayan ganando espacios las voces de personas no pertenecientes a ningún ámbito institucional apto para documentarse sobre un pasado poco certero, las voces de la Galicia interior, tan poco frecuentada en otras obras de Suso de Toro, obras más volcadas a conflictos de la ciudad, pero que aquí adquieren un protagonismo decisivo en tanto brindan datos para completar algunos de los baches de memoria de quien desea conocer. Unos y otros funcionan en *Sete palabras* como “guardadores de historias”:

[C]ompareces ante verdadeiros donos de historias, narradores de historias que só eles coñecen. Notarios das miserias das familias e dos segredos máis íntimos. Debes de levar contigo un virus pois veste rodeado de literatura, aquí está este home sentado no seu despacho a recordar casos, a lembrar como unha muller maior, ben asentada socialmente, veu saber do fillo que dera en adopción: “Era eu tan nova...”, dixo ela. E así unha historia e outra, ninguna completa, omite nomes e detalles dos protagonistas, nais e fillos, fillas. Como aquela muller que deixou ao teu avó no torno do hospicio. Historias suxeridas de dores afogadas, sepultadas tantos anos, toda unha vida. Vidas marcadas por algo oculto, como tumbas sen nome. (SP, 79-80)

En un punto se les atribuye al director de un archivo y a quienes trabajan allí el rol de notario de esos secretos. Pero puede extenderse esta denominación a todos aquellos que están al alcance de un procedimiento de posmemoria⁴ desde el cual acceder a esa materia por vía oral. En diferentes obras en que se lleva a cabo una transmisión signada por un salto temporal significativo, aparece esta función notarial que contribuye a restituir en parte las zonas vedadas al conocimiento directo. La transformación de las versiones, documentos o testimonios procedentes de estas fuentes son necesariamente literaturizadas,⁵ en caso de haber existido tal cual supuestamente se las transcribe; de no haber existido, se nos dice –mediante una vehemente mostración de los pasos en ese proceder– que por más que se tenga acceso a fuentes, documentos y testimonios, desde la literatura habrá una apropiación y una transformación de la materia. Se alterará, agregamos nosotros, no solamente el detalle que será explotado sobre la base de recursos literarios, sino esencialmente el soporte. El objeto libro implica una transformación radical, más allá de que ningún aspecto quede del todo intacto. Incluso si la materia pareciera no tener suficiente mérito como para devenir literatura, se deja en claro que se apelará a medios para intentarlo.

O que vés buscar é unha nimiedade comparado con esoutras historias de nais e fillos; a túa procura ten menos valor humano, menos valor literario. Pois sempre pensaches que o valor literario dunha historia vai na cantidade de dor humana que leva dentro, a túa unidade de medida literaria vén ser a dor. Non sei se iso reflectirá ben a vida, tal como é. Paréceme que literaturizas de máis. En fin, es ti así. (SP, 80)

⁴ Marianne Hirsch presenta un concepto, 'posmemoria', que ha resultado pertinente para considerar algunos aspectos de la transmisión oral entre generaciones tal como ha sido empleada en varias novelas de la narrativa española reciente sobre la memoria de la Guerra Civil. "Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right. Focusing on the remembrance of the Holocaust, this essay elucidates the generation of postmemory and its reliance on photography as a primary medium of transgenerational transmission of trauma. Identifying tropes that most potently mobilize the work of postmemory, it examines the role of the family as a space of transmission and the function of gender as an idiom of remembrance." (Hirsch, 2008: 103). El concepto de 'posmemoria' al que nos referimos en este apartado debe, de todas maneras, considerarse con todos los cuidados que supone importar un elemento teórico planteado para unas condiciones específicas y en relación con un campo diferente al de la literatura. Se tiene aquí en cuenta esta limitación inicial y la importancia de considerar lo que hay de transposición en el empleo de esta herramienta teórica. No nos detendremos en esta oportunidad en la crítica que realizó Beatriz Sarlo en relación con este concepto (cfr. Sarlo, 2005).

⁵ En otra parte de *Sete palabras*, a mitad de camino entre un reproche y la exhibición de un procedimiento, se dice: "Literatura, sempre literatura, ese modo teu de estetizar a vida, de interpretarla, de darlle unha intensidade dramática e lírica. Fas que a vida sexa literatura, un conto." (SP, 131)

Esta “plusvalía de literaturización” (el hecho de “literaturizar de más”) está clara también en *Home sen nome*, la novela de Suso de Toro publicada en 2006. Allí hay otro tipo de superposición de géneros (la obra de teatro, protagonizada inconscientemente por Nano y el viejo de la cama 1, y la novela que la alberga). Además, la polarización entre el bien y el mal –y los extremos dolorosos a los que ha estado expuesto el viejo de la cama 1 siendo niño y a los que someterá a otras personas siendo adulto– parece cumplir con creces esa medida literaria basada en la cantidad de dolor humano que lleva dentro una historia para ser considerada digna de ser materia literaria.

Por otra parte, junto con el reconocimiento de una tendencia acaso excesiva a literaturizarlo todo puede verse también un ejercicio de *captatio benevolentiae*. Se justifica la ausencia de un apego puntilloso a las fuentes en las que la voz que conduce *Sete palabras* se documenta mediante una defensa a ultranza de la puesta en literatura: “Conclúes que só a literatura é capaz de achegarse a contar a vida. Sentes máis orgullo de ser escritor que nunca.” (SP, 92). De hecho, mientras quienes tienen en sus manos las fuentes documentales prosiguen brindando material, ya está puesto en marcha el proceso que lo tornará maleable:

Jesús e Andrés seguen a contar casos e ti escoitas esas historias da sala escura traducíndoo xa a literatura.

Non controlas o proceso que está en curso nesa oficina; mentres cismas nun plano paralelo dándolle voltas ás túas cousas, Jesús e Andrés seguen o seu camino, que vai a saltos como sae a auga dunha fonte cando rompe, pasan de evocar un caso a cavilar onde pode haber algún outro rastro escrito do meniño Faustino, que agora xa se fixo mozo e apareceu como criado nunha vila, Pereruela. (SP, 93)

La necesidad de la búsqueda es una justificación que se reitera. Como en *Home sen nome*, cuando se la interpela a Celia por su interés por indagar, incluso con el riesgo de pagar un precio demasiado alto, en *Sete palabras* surgen dudas, interpuestas por otros, por ejemplo por una mujer que le presenta a Miguel el archivero Andrés, la cual cuestiona, cuando le dicen que Miguel está buscando el rastro de su abuelo: “e está vostede certo de que el quere ser buscado?” (SP, 96). Ante esto, solamente se esboza un reconocimiento de la pertinencia de la pregunta, que no es simple curiosidad sino un profundo cuestionamiento: “É unha boa pregunta, non tes contestación, aínda así contestas ‘ben, eu sinto a necesidade de buscalo. Hace de ver’”. (SP, *ibídem*). Nótese que se deja en claro que, para la pregunta que tiene la facultad de socavar el proyecto del narrador, no hay respuesta. Aun no

habiendo respuesta, hay una tentativa de solución, para no violar una máxima de cortesía y dejar una pregunta abierta, que consiste en una justificación que pasa eminentemente por satisfacer la necesidad de quien emprende la búsqueda. Bajo esta acertada puesta al desnudo que lleva a cabo Suso de Toro parece estar subyaciendo la reciente tradición de estudios fundamentados en la crítica del testimonio, teorizada con detenimiento de este lado del océano (véase Vallina, 2008). Lejos de una pretenciosa intención de “dar voz a los que no tienen voz”, lejos de todo intento paternalista de ir al rescate del personaje ignoto para entronizarlo, en *Sete palabras* se expone, con una justificación casi vergonzante, emitida con la convicción de que no se trata de una respuesta que se sostenga, la verdad consistente en que la apelación a fuentes orales para dar cabida a historias que han permanecido solapadas tiene que ver con una necesidad *propia* de cubrir un vacío *propio*. También, para responder una pregunta *propia* que, hay que admitir, probablemente viene articulándose desde que se gestó el misterio –en este caso, desde la desaparición del abuelo, y del tío; en el caso de *Home se nome*, desde que los hijos abandonados por el viejo de la cama 1 supieron que no estaban siendo criados por su padre biológico– pero que es formulada desde el enclave sentimental de una estética de posmemoria, con la ajenidad de la carga de procedimiento foráneo que eso conlleva. El grado de apropiación que implica la cadena de transmisión a través de la cual se reactiva algo voluntariamente silenciado encuentra en la literatura un medio ideal, pues en él puede colocarse en blanco sobre negro la mostración de estos procedimientos con una maleabilidad que en el plano de la historia oral es más limitada. La historia oral entra entonces en la literatura en un desvelamiento constante de las contradicciones que implica acceder a aquello que se nos resiste.⁶

La mayor resistencia que aparece en *Sete palabras* tiene el tono de la amenaza. El misterio que guarda una advertencia por la cual se le insiste al narrador para que deje en paz el pasado, no se devela del todo y está encerrando otra novela, ya que queda un significativo episodio sin resolver.⁷ En un sobre sin remitente que alguien le dejó en un hospedaje donde se encuentra el narrador instalado para proseguir con su búsqueda,

⁶ Para establecer una comparación y un contraste con el manejo que se hace de las voces que se resisten en otro tipo de textualidad, viene a cuento aludir a *Muerte en El Valle*, de Christina M. Hardt (1996). El documental de Hardt, que puede analizarse a partir de diversas teorías acerca del testimonio, especialmente puesto en discusión en las dos últimas décadas, reúne una serie de procedimientos que dan cuenta de la apropiación de la palabra ajena y muestra algunos extremos a los que se accede a través del amparo en la urgencia que genera el límite vital de los informantes (Sánchez, 2011: 109 y ss.). Esto es funcional para advertir una exploración diferente de archivos y de voces respecto de la búsqueda que trabaja el autor gallego que analizamos aquí. La novela (o mejor, las novelas) de Suso de Toro, desde ciertos parámetros de ficcionalización, ofrecen una alternativa más que válida en el arduo ejercicio de iniciarse en un pasado familiar que perdura pero que se resiste.

⁷ El narrador consigue testimonios para concluir que su abuelo no abandonó a su familia, pero no para cerciorarse acerca de si su muerte en altamar fue un accidente o un asesinato.

alguien le ha escrito: “Non busque máis. Déixeos en paz.” (SP, 113). Más adelante, una advertencia similar llegará mediante un llamado telefónico anónimo. Finalmente, el narrador dará con el hijo de un hombre que emigró a América junto con su abuelo, quien seguramente presenció (¿y llevó a cabo?) la muerte del mismo. Esa duda que queda sin resolver, ese testimonio heredado, testimonio posmemorial que no se hace explícito, es respetado. El texto, que se fundamenta en los testimonios proferidos, también se aprovecha con éxito de los silencios; acaso sean, de hecho, más funcionales los silencios o la parquedad de los testimonios que lo que resulta demasiado claro. Efectivamente, como sugerí antes, de las dos zonas de documentación, la de los documentos escritos y la de los testimonios orales, la que más claramente deviene material dócil para la ficcionalización es la segunda; es a la vez la zona de la que provienen datos más significativos para el narrador.

Al igual que en *Home sen nome*, se presenta la figura del profanador de tumbas en aquel que intenta desenterrar un pasado oculto apelando a los últimos que pueden dar fe de lo que conocieron de primera mano. La acusación que el viejo de la cama 1 depositaba sobre la joven Celia en su afán de conocer se la confiere en *Sete palabras* el narrador a sí mismo:

É a hora da verdade, agora si que é o camino á fonte, deixas os arquivos e vas escavar nos restos sepultados, se é que quedan restos. Asaltatumbas, es ti un bo salteador de tumbas. Non teñas vergoña, home, digamos logo que es un arqueólogo. (SP, 114)

La matización mediante la cual se pasa de “asaltatumbas” a “arqueólogo” entraña un sesgo de ironía. Sin duda, el “digamos” da cuenta de que la nueva denominación propuesta es tan sólo un eufemismo, un parche similar a la respuesta/justificación a la que aludíamos más arriba, aquella que se profiere ante un cuestionamiento que justamente no ofrece la posibilidad de una respuesta lógica viable.

La memoria heredada, la memoria que es en realidad posmemoria, queda explicitada en *Sete palabras* al advertirse la línea directa de legados vía rama paterna. En *Home sen nome*, la ligazón era más compleja –o distorsionada– porque no todos los eslabones estaban vinculados por vía sanguínea, y los que lo estaban, o bien no lo sabían (tal es el caso de Nano) o bien no lo daban a conocer abiertamente (tal el caso del médico que es hijo del viejo de la cama 1). En *Sete palabras*, el narrador emplea los recuerdos de su padre –que posee una patología que le impide recordar–⁸ para forjar su propia memoria de lo que

⁸ “Porque esa é outra, a doenza do teu pai, que segue presente en corpo mais sen ver e sen poder gobernar a súa memoria. Como se non estivese, estando sen estar. E sen poder ollar atrás. [...] Agora xa chegas tarde a

le interesa conocer: “lembras as lembranzas do teu pai, interpretadas por ti” (SP, 114-115). Ese procedimiento del “asaltatumbas”, del que deja los archivos, la letra muerta, para extraer todo lo que pueda conseguir de la palabra viva, se expone de la siguiente manera: “E comeza ese proceso a que vas someter en adiante á xente, a debullar a memoria, a facer memoria de nomes, xentes.” (SP, 117). Nótese el uso de tres infinitivos muy fuertes para este contexto. El más notorio es el primero, “someter”. Por más que se lo esté empleando metafóricamente, hay una vez más una exhibición de la trama. La ficción puede “hacer gala” de estas falencias. Luego “dibujar”; al dibujar la memoria se le dará (se le impondrá) un contorno, definido o no, pero se establecerán algunos parámetros que no están allí de por sí, que serán construidos. Precisamente esta idea de construcción es la que se refuerza con el tercer infinitivo de esta programática y definitoria frase que perfila todo un procedimiento: “hacer”. Se hará memoria de nombres y de gente. No se irá a la búsqueda de algo que está allí esperando ser descubierto, sino que se lo configurará.

En este punto es menester dejar en claro que toda cuestión de apropiación, como la que se desprende del desglose de la fórmula anterior, en la que queda clara la manipulación que implica el hacer memoria, lejos está de juzgar negativamente dicha “confesión procedimental”. El acierto de Suso de Toro es justamente asumir todo lo que implica el hecho de pretender estar trasponiendo algo que se presume articulado mediante el código fónico en una codificación gráfica, más precisamente, en la codificación gráfica de un novelista. Previa a esa transposición del contenido narrado, Suso de Toro exhibe también el accionar que esto implica sobre los testigos:

Si que tomas conta do teu papel en todo isto, fas que a xente conte, que teza os fíos soltos para armar unha historia, *precipitas* unha narración. Andas a *perverter* á xente, *transformándoa* en narradora. E eles poden contalo porque foron testemuñas, como o coro na traxedia; nunha vila todo o mundo é testemuña da

moitas portas, agardaches que teu pai perdese a memoria para que ti te obrigases a procurala.” (SP, 134). Ese sentido de la obligación –una obligación, por cierto, autoimpuesta– es retomado en distintos puntos de *Sete palabras*. Aquí ya no solamente se resalta el derecho al conocimiento mediante la indagación en la memoria de otros (por cierto se limita bastante el alcance de ese derecho), sino que se destaca la impronta de obligatoriedad de hacerse cargo de datos dispersos capaces de restituir, aunque más no sea parcialmente, el pasado bélico y dictatorial: “Daquela vai ser que, ademais do teu pai, tamén cargas en ti co teu tío desaparecido. Non sei eu se Eneas poderá con tanta xente ás costas” (SP, 177)

A medida que se descubre que probablemente haya prevalecido durante décadas una memoria muy parcial y mermada, tanto sobre la figura del abuelo como sobre la figura del tío señalado como “de izquierdas”, es más marcado el desplazamiento que se produce de la zona del derecho (más cercano al reclamo del personaje de la escritora en *Home sen nome*) a la de la obligación para retomar una posta memorialista que no solamente sirva para satisfacer una curiosidad personal.

vida dos demais. E ninguén quere ser chamado a declarar como testemuña.
(*SP*, 148, énfasis nuestro)

Al declararse la “perversión”, se declaran las reglas con las que se está jugando. Se asume que hay un acercamiento hasta un punto foráneo a un saber conservado en comunidades de informantes diferentes en pos de la reconstitución de la memoria familiar:

Para ti trata da túa historia íntima, aclarar sombras de infancia, e para eles é unha historia da súa vila, da súa comunidade, da súa vida. Un territorio seu ao que ti non tes dereito e onde non podes entrar. Esta aldea de anciáns son os restos dunha comunidade que viviu, que padeceu traballos, penas, os golpes do sangue dos novos, desgrazas, ausencias. A vida que tiveron aquí o teu pai, o teu tío, a túa avoa e o teu avó é unha historia máis do feixe de historias que compoñen a memoria desta xente, deste lugar. Un fío solto. Ese feixe de historias está na memoria íntima destas persoas. Cada vida, cada protagonista da súa historia, afecta a cada membro da vila. E por que che han falar das súas incertezas, dos seus medos, dos seus arrepentimentos! *Esa historia do lugar é só deles e non túa.* (*SP*, 148, énfasis nuestro)

Este texto de Suso de Toro se corresponde con la crítica del testimonio proveniente de teorizaciones como las del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. Algo que ya se perfilaba en 2006 en textos en los que más abiertamente se novela el pasado traumático, como *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas, y el varias veces mencionado *Home sen nome*, de Suso de Toro, alcanza en 2009 un alto grado de reflexión desde una obra que no ha trascendido demasiado, pero que plantea las diferentes precauciones que requiere el tratamiento de la palabra capaz de testimoniar sobre el pasado traumático. Estos señalamientos van desde la problematización de circunscribir el objeto acerca del cual se está investigando⁹ a la cuestión de hasta qué punto es lícito proceder mediante preguntas guiadas para obtener un detalle que implicaría en principio solamente beneficios para quien interroga.¹⁰ Es por eso que se hace manifiesta la pelea contra la transformación del procedimiento que permitirá literaturizar el testimonio en un interrogatorio. Esto ocurre, por

⁹ Nótese que en *Sete palabras*, a pesar de que el objetivo de máxima parece ser desde un comienzo conocer el destino final del abuelo, se va recortando, contra un trasfondo de distintas voces que se acercan a él, la figura del tío Miguel. El detalle de que el tío desaparecido –de quien se presume un pasado de izquierdas (“Miguel, comunista ou socialista, era das esquadras”, afirma Eloy, uno de los “informantes” del narrador. *SP*, 166) que tornó imposible su regreso a la España de Franco– se llame igual que el narrador aporta un argumento más para observar el factor autorreferencial que moviliza y guía todo ejercicio de posmemoria.

¹⁰ Como queda explicitado en la última cita transcripta.

ejemplo, cuando el narrador se autocensura y se cuestiona el progreso de su entrevista con un vecino de la aldea, Isaías, quien le aporta datos sobre el tío Miguel:

“O seu irmán Miguel non era así, Miguel era distinto”, lembra ela. “Tiña cousas. Na escola levantáballes as saias ás rapazas e ría. Dicíaslle “Miguel”, e el ría. “Era moi diferente de Antonio” [el padre del narrador]. Non acabas de saber ben que é o que hai con Miguel, mais non podes ser descortés, isto non é un interrogatorio, non insistas.

Ti traes a túa historia e metes a man nese cesto da memoria da xente e remexes e remexes e entón a conversa vai indo para un lado e para outro, continúa polos fíos doutras historias. (SP, 155)

En este punto, *Sete palabras*, un texto literario pese a –o precisamente por la exhibición de– los coqueteos con las coincidencias referenciales con el autor y las declaraciones procedimentales acerca del tratamiento de las fuentes orales, deviene prácticamente un manual de historia oral al reconocer los diferentes excesos y abusos susceptibles de producirse.

Al arribarse a resultados poco concluyentes, sobreviene una vez más un reproche semejante al que llevaba a cabo el viejo de *Home sen nome* a propósito de la curiosidad de la generación de los nietos de la Guerra Civil.

Caprichos da alma desa xente nova que ten soidades do mundo dos seus avós, un mundo que non coñeceron e no que non aturarían vivir. No fondo de ti levas esa sabedoría dos vellos: a verdade da vida está nas privacións. (SP, 162)

La diferencia con relación a *Home sen nome* consiste en que aquí sí se da una transferencia positiva entre la generación de nietos y los informantes a los que el nieto en cuestión, Miguel, recurre. Sin embargo, también en *Sete palabras* el ejercicio de memoria es trabajoso y acarrea un marcado malestar, especialmente cuando un disparador en el presente actualiza el pasado. Cuando el narrador se encuentra en Cuba, durante los días en que comienza a hacerse público el deterioro de la salud de Fidel Castro, y se entera por un medio internacional de los rumores de renuncia, surge la memoria de los días previos a la muerte de Franco. Especialmente se produce una asociación debido al celo en el manejo de la información y al temor que percibe en los habitantes de la isla de manifestar cualquier opinión política:

Un vómito do pasado. Lembranza non, vómito que te avolve e te envolve. O vómito daquela madalena do Proust. É que che volve o sabor dun momento noxento que xa viviches, a morte de Franco. Sen tanto amargor, iso si, aquí o sabor está máis diluído. (*SP*, 225)

El aparente ensimismamiento de la búsqueda personal se abre a la observación de momentos históricos que exceden el rastreo de episodios oscuros en el árbol genealógico del narrador. Así como *Home sen nome* permitía advertir el entramado subyacente entre la España de la Guerra Civil y la Alemania nazi, Suso de Toro ofrece también en *Sete palabras* un trabajo de memoria de amplio espectro, una memoria transatlántica que funciona no solamente a los efectos de reconstruir un episodio histórico concreto, sino también para atribuir alguna interpretación tentativa al presente que se acerca o se resiste a ese pasado, y que al exponer algunas grietas del trabajo con la memoria, no lo anula sino que lo complejiza mediante una reflexión crítica.

Bibliografía

- Assmann, Jan (2008) [2000]. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires, Lilmod. Trad.: Marcelo G. Burello y Karen Saban.
- Corredera González, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- de Toro, Suso (2006). *Home sen nome*. Vigo: Xerais.
- de Toro, Suso (2009). *Sete palabras*, Vigo: Xerais.
- Fraser, Ronald (2007) [1979]. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*, Barcelona, Crítica.
- Halbwachs, Maurice (2004) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos. Trad.: Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.
- Hardt, Christina (directora) (1996). *Muerte en El Valle*, USA, CM Pictures para Channel Four Television.
- Hirsch, Marianne (2002) [1997]. "Past lives", en *Family frames: Photography, narrative and posmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- , Marianne (2008). "The Generation of Postmemory". En *Poetics today*. 29: 1. Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Sánchez, Mariela (2009). "Hombre sin nombre, memoria sin identidad: Transmisión oral de la experiencia bélica en la novela de Suso de Toro". En VII Congreso Internacional Orbis Tertius

“Estados de la cuestión”. Universidad Nacional de La Plata. ISSN 1851-7811.
<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Sanchez.pdf>

---- (2011). “La fuerza del testimonio o el testimonio forzado. Construcción de la memoria de la Guerra Civil española en *Muerte en El Valle*, de Christina Hardt”. En *Olivar Revista de Literatura y Cultura Españolas*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Número 15. ISSN 1515-1115, pp. 109-128.

Sarlo, Beatriz (2007) [2005]. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Vallina, Cecilia (editora) (2008). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Vilavedra, Dolores (2000). *Sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo, Galaxia.

----, Dolores (2006). “A Guerra Civil na narrativa galega, Un ámbito moral”. En *Grial. Revista galega de cultura*, tomo XLIV, nº170, abril-maio-xuño de 2006. Editorial Galaxia.

Datos de la autora

Mariela Sánchez es profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria de doctorado inicial de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y se encuentra finalizando su doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata como becaria del CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Es docente en la UNLP. Algunas de sus últimas publicaciones son “El desdibujamiento del héroe republicano. De Da Barca a Miralles: trayectoria de una desacralización”, en *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea* (Santiago de Compostela, Andavira, 2009), “Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos”, en *Entre la memoria propia y la ajena* (La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010) y “La escena educativa para la configuración de la memoria de la Guerra Civil española. El problema de la transmisión en las películas *La lengua de las mariposas* y *Soldados de Salamina*, con breve alto en *El sueño de la maestra*”, en *abehache. Revista da Associação Brasileira de Hispanistas* (2011).

Comunicaciones

La revolución minera asturiana de 1934 en *Melania Jacoby*, de Susana Pérez Alonso: Un conflicto individual de proyecciones universales¹

Marcela Crespo Buiturón

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

Ha venido surgiendo en la literatura española de las últimas décadas una serie de relatos que intentan, con mayor o menor afán revisionista, la reinterpretación de los hechos históricos recientes, en especial, los referidos a la Guerra Civil, la crisis de Posguerra y el Exilio. En este marco, la escritora asturiana Susana Pérez Alonso inscribe su última novela, *Melania Jacoby* (2010). La novela está articulada en base a dos ejes centrales: la historia de una mujer adelantada a su época, que cuestiona radicalmente el orden impuesto por el poder masculino, y la irrupción del conflicto minero de 1934, que dibujará desde sus márgenes un mapa de recorridos por la situación social, política y económica de la Asturias previa a la Guerra Civil. En comunión con las fuerzas naturales y a partir de su lucha junto a los mineros, Melania Jacoby intenta no sólo detener el proceso de deshumanización al que parecen estar condenados, sino que también, respondiendo al deseo ancestral de restitución de la Unidad perdida entre el Hombre y la Naturaleza, cifra en el poder del amor, la más visceral de las punciones humanas, la única vía de escape de aquéllos ante el horror inminente al que su país se precipita.

Palabras claves: Susana Pérez Alonso – *Melania Jacoby* – Guerra Civil Española – Revolución minera de 1934

*Entre los sonidos, uno se escuchó con más fuerza:
Lejaim...*

*El día que comenzaba una guerra, ella hizo del amor un
arma con la que cauterizar heridas.*

¹ La ponencia ampliada ha sido incluida en el volumen *Ideólogos, ilustrados, literatos y revolucionarios asturianos (siglos XIX-XXI): Ensayos selectos sobre política, sociedad y cultura en la Asturias de la edad moderna*, editado por el Dr. Jorge Abril Sánchez del Department of Romance Languages, Wake Forest University, Winston Salem, de próxima aparición.

La pena agudiza los sentidos y las caricias los devuelven a su estado natural.

Curó heridas, las recibidas y las que estaban por llegar.

Susana Pérez Alonso, *Melania Jacoby*

Introducción

Ha venido surgiendo en la literatura española de las últimas décadas una serie de relatos que intentan, con mayor o menor afán revisionista, la reinterpretación de los hechos históricos recientes, en especial, los referidos a la Guerra Civil, la crisis de Posguerra y el Exilio. Así lo atestiguan novelas como *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002), *La Desbandá* de Luis Melero (2005), *El corazón helado* de Almudena Grandes (2007), *Los años del miedo* de Juan Eslava Galán (2008), entre otras tantas.

En este marco, la escritora asturiana Susana Pérez Alonso inscribe su última novela, *Melania Jacoby* (2010), comienzo de una trilogía que abarcará la revolución minera asturiana de 1934, la guerra civil española y el exilio asturiano.

La novela está articulada en base a dos ejes centrales: la historia de una mujer adelantada a su época, que cuestiona radicalmente el orden impuesto por el poder masculino, y la irrupción del conflicto minero de 1934, que dibujará desde sus márgenes un mapa de recorridos por la situación social, política y económica de la Asturias previa a la Guerra Civil. Progresivamente ese primer eje irá integrándose en el segundo y adquirirá un relieve peculiar.

Pérez Alonso concede a la cuestión minera una relevancia ambigua: la de indagar en el ser asturiano, su grito de rebeldía social y la huella ostensible que ha impreso en la historia de su país, al mismo tiempo que la de erigirse como una metáfora universal de dos fuerzas en pugna: la indómita Naturaleza (representada tanto por el mar y las praderías, como por la mina) y el afán del hombre de imponerse sobre ella, intentando doblegarla a su servicio (en las figuras de la burguesía asturiana y el incipiente poder franquista).

Es el propósito de este ensayo analizar cómo la figura de Melania Jacoby, la mujer transgresora del orden hegemónico, tanto de clase como de género, se constituye en un punto de articulación y de diálogo entre las citadas fuerzas antagónicas y configura un espacio intersticial, un borde, donde resisten los marginales (las mujeres, los perseguidos, por pobres).

En comunión con las fuerzas naturales y a partir de su lucha junto a los mineros, trabajadores de la Tierra, intenta no sólo detener el proceso de deshumanización al que parecen estar condenados, sino que también, respondiendo al deseo ancestral de

restitución de la Unidad perdida entre el Hombre y la Naturaleza, cifra en el poder del amor, la más visceral de las punciones humanas, la única vía de escape de aquéllos ante el horror inminente al que su país se precipita.

Melania Jacoby sintetiza en su figura un conflicto individual de proyecciones universales.

Susana Pérez Alonso: preliminares bio-bibliográficos

Susana Pérez-Alonso y García-Scheredre nace en Santullano de Mieres, Principado de Asturias. Fuertemente comprometida con la realidad política y social de su tierra natal, gran parte de su vida transcurre entre tribunales –como graduada social y procuradora– y colaboraciones habituales en medios de comunicación, tales como *La Nueva España*, *La Voz de Asturias*, a nivel local y *Onda Cero*, *Cadena Ser*, entre otras a nivel nacional. Su prosa es difícilmente clasificable según ningún canon. Oscila permanentemente entre un despojado realismo de denuncia social y un reelaborado realismo mágico, con pinceladas del mundo feérico.

Su primera incursión en la literatura fue un volumen titulado *Cuentos de hombres*, publicado en 1999. Al año siguiente, fue finalista del premio “La Sonrisa Vertical” con su novela *Mandarina*. Luego fueron apareciendo *Nada te turbe* (2002), *Nunca miras mis manos* (2003), *De la ternura, la impostura y el sexo* (2004), *La vida es corta, pero ancha* (2005), *En mi soledad estoy* (2005) y *La fuerza de tu abrazo* (2006). Su última novela, *Melania Jacoby* (2010), inicia una etapa en su obra signada por la preocupación por la historia asturiana. Cuidadosamente documentada, la novela pone en situación de diálogo la vida privada de una mujer miembro de una familia de la alta burguesía con la problemática minera previa a la Guerra Civil Española. Como en una suerte de gradación que alcanzará una intensidad insostenible, el destino de Melania Jacoby irá entretejiéndose con el de los trabajadores de la mina hasta desbarrancar en tragedia. La Naturaleza, desde esa orilla asturiana, no sólo se plantea como marco espacial de la novela, sino como clara figura especular de la protagonista. No es un mero testigo, sino la fuerza oculta –y por ello, de alguna manera marginal– de una mujer que pelea contra los dictámenes masculinos de su época y contra la injusticia social, económica y política de una dictadura naciente, acogida por una alta burguesía asturiana que especula con la vida y la miseria de los trabajadores.

Melania nace en el seno de una familia judía por vía paterna y católica, por materna. Bajo la apariencia de consolidados intereses financieros, los Jacoby emprenden una nueva cruzada: salvar a los judíos perseguidos de Europa. Para ello, son necesarias las alianzas económicas y maritales con la élite católica. Así se decide el casamiento de Melania con

Juan de Lena, quien la somete a permanentes vejaciones. Por la misión que le ha sido encomendada, por sus hijos, por la reputación de su familia, silencia su drama, pero cuando entiende que la vida de Benjamín, su hijo mayor –tullido y aparentemente retrasado– puede estar en peligro en manos de un padre que lo desprecia, decide romper con su pasividad y “desear”. Entonces, en la pradería del Norte, frente a los acantilados Melania desea la muerte de Juan de Lena. El ensordecedor estruendo de un bufón y el feroz rugido del mar bajo un cielo encapotado son testigos de la caída de su esposo, devorado por la Tierra. Viuda ya, Melania toma el control de los negocios familiares. Entabla amistad con el socialista Manuel Llana, sindicalista minero. Promete ocuparse de la situación miserable en la que se encuentran los trabajadores y sus familias, mientras intenta guardar nuevamente una apariencia de mujer débil e inexperta frente a los demás empresarios que no ven con buenos ojos la política social y económica que la Jacoby intenta imponer en las minas. Los sones de guerra van abriéndose paso en la España de la década del '30. Los falangistas adquieren progresivamente más poder y la misión de su familia se vuelve más peligrosa y difícil. Tras el asesinato de José Calvo Sotelo y de Castillo Sáenz de Tejada, personajes destacados de ambos bandos, la problemática política se instala con mayor vigor, abriendo brechas insalvables entre los Jacoby y los de Lena. La violencia se desata en las calles asturianas y las revueltas mineras en la Cuenca del Caudal y del Turón cobran la vida de varios miembros de la familia Jacoby, quienes son salvajemente asesinados. Sumida en la muerte y la devastación, Melania venga a sus muertos y se entrega, como único medio de salvación posible, a los brazos de su cuñado, Alejandro de Lena, quien la ama profundamente desde la crueldad de una insipiente dictadura, evocando para ella otro cuerpo y otro amor, más libre, pero no menos cruel por su ausencia: el de Mijail Abramski, el judío que conoce durante su viaje por Europa tras la muerte de su marido y que ahora reemprende la cruzada que ha dejado inconclusa el padre de Melania.

Melania Jacoby: la lucha desde los márgenes

El preanuncio de la crisis desatada en la revolución de 1934 se gesta, para Melania Jacoby, en las entrañas mismas de la tierra.

Ese margen norte en Asturias, entre las praderías y acantilados, se presenta en la obra de Pérez Alonso como un espacio ciertamente significativo, que abre una brecha hacia el interior de la Tierra. Es el espacio del deseo y de las utopías. Cuando Juan de Lena envía a su esposa a Llanes, a Peñapobre, su casa de campo, piensa que la confina al destierro, que la exilia de ese centro generador de sentidos que es para él y para toda la alta burguesía, Oviedo. Para Melania, en cambio, esa orilla abre ante ella una visión más clara

del mundo. El mar, las praderías y el carbón se constituirán en su nuevo hogar y la pondrán en contacto con fuerzas mucho más poderosas que las del hombre: “Juan de Lena pensaba que aquello era un destierro y bien se cuidaba ella de que continuase pensándolo. No había mundo más feliz ni sociedad más perfecta que la que ella estaba comenzando a tejer al margen del mundo al que pertenecía” (Pérez Alonso 32). Frente a un destino que la obligaba a “ser otra”, la protagonista, en su supuesto destierro, no hace más que emprender un viaje iniciático, una incursión hacia el interior no sólo de Asturias, sino de sí misma, un re-encuentro con lo más íntimo. Ese viaje opera en el mundo novelesco una traslación: Oviedo deja de ser el centro portador e irradiador de significados, el cual se traslada a una periferia que paradójicamente no se entiende como tal, sino como el espacio donde es posible tender los lazos más profundos hacia el otro centro, el de la Tierra, donde habitan los marginales.

Estos marginales, en *Melania Jacoby*, son las mujeres y los mineros. Vejados, abandonados a su miseria, explotados, silenciados, tanto unas como otros cifran sus esperanzas en la Tierra. El mar, los prados o las minas se constituyen más que en tablas de salvación frente a la ambición desmedida del hombre que pretende poseerlos y avasallarlos, en oscuras y secretas armas que catapultan a los marginales hacia el dominio de sus propias vidas. Restituyen la voz de los silenciados.

Melania se libera de su condición de mujer humillada por un marido déspota y perverso: “Si supieses el placer que me das, Melania, si pudieses entender el placer que siento al verte así: casi rota, humillada” (34), a través de las fuerzas de la Naturaleza que la protegen y vengán:

Juan de Lena sintió una fuerza en el pecho que no lo dejaba avanzar. Bajo sus pies, un temblor. Se agrietó la hierba y un chorro de agua salió de la tierra. El agujero se hizo mayor y Juan notó con pánico cómo una fuerza lo levantaba, y cuando se retiró la columna de agua salobre, él la acompañó hacia el interior de la sima. [...]

-Vamos, padre. Hay que avisar a los hombres de que el señor de Lena ha tenido un accidente. Que comiencen la búsqueda de inmediato.

... La pradería era una enorme caja de resonancia. Repetía un sonido similar a un corazón acelerado, a un corazón bombeando sangre sin control alguno. Al paso de Melania, retronaba la calma y los que asemejaban latidos bruscos, desordenados, fueron descendiendo hasta desaparecer. Lo mismo hicieron las nubes. (38)

De esa fuerza de la Naturaleza nace la voluntad de Melania. Tras la muerte de su marido, no sólo toma el control de sus negocios, sino de su vida. La relación intertextual entre el epígrafe del primer capítulo de la novela (“Deutsches Requiem”, de Borges²) y la conclusión a la que arriba la protagonista, cifra, en su condición de puesta en abismo, el planteo subyacente que sostiene todo el universo novelesco. En la cita de Borges, reza:

En el primer volumen de Parerga und paralipomena releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad. (15)

Por su parte, frente a la actitud de su padre, que comienza a orar en hebreo pidiendo protección ante hechos supuestamente demoníacos que habrían arrebatado la vida a su yerno, Melania grita:

-¡No, padre! No hables de eso, deja la Kabala a un lado [...] Nadie ha cometido hecho malvado alguno, nadie. El alma se dirige siempre hacia donde su atracción la impulsa y la de Juan estaba destinada al abismo. Él mismo ha buscado su muerte.[...] Yo, esta tarde, me he erguido. Quien se yergue es porque ha sido doblegado. Simplemente se ha cumplido la voluntad, en este caso la mía. [...] Me he puesto la justicia como coraza y mi túnica ha sido la venganza, padre. Así de simple es todo. Las escrituras no son más que relatos novelados. (41)

El planteo de Melania es bastante complejo. Hay una voluntad, decididamente humana –en ocasiones hermanada con las fuerzas de la Naturaleza– que decide el destino de los hombres. Sin embargo, aunque borradas, las palabras de Borges se erigen como un fantasma: “No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas”. Porque, en el fondo, lo que Melania intenta borrar es la conciencia ancestral que le impone un Dios cruel, que la aleja del amor y la arroja hacia un mundo de odios y muerte. Ante él, ninguna voluntad humana podría cambiar el rumbo de los acontecimientos. Es a ese mismo Dios a quien increpa al final de la novela, cuando recibe la carta de Mijail Abramski

² Relato incluido en *El Aleph* (1949).

explicándole que emprenderá esa cruzada para salvar a los judíos perseguidos, lo cual lo alejará de ella tal vez para siempre:

... se levantó con dificultad y miró al cielo. Bajó la vista al mar y a la hierba, tambaleándose junto al precipicio, sacó la carta del pecho, la rompió sin cuidado alguno y la arrojó al bufón. Un estruendo acompañó a cada trozo de papel en su vuelo [...] La voz de Melania Jacoby fue más fuerte aquella noche que la de cualquier trueno.

-Abreq ad habrá! ¡Envía tu rayo hasta la muerte! ¡Déjame entrar en su alma! ¡Tráeme al menos la suya o déjame morir! ¡Dame la paz que ansío! (495)

Desde el rechazo, desde el cuestionamiento, Melania se convierte paradójicamente en la judía más creyente. El suyo es precisamente el grito del creyente que, frente a las atrocidades a las que llega el hombre en su ambición desmedida, pide a Dios que ponga coto a la misma. La trama novelesca se desarrolla así como una suerte de duelo entre la voluntad divina que la ha convertido en la “elegida” y le ha impuesto una misión que, por momentos, siente que la supera, y su propia voluntad que, ignorándolo al comienzo, pero volviéndose consciente a medida que se desarrollan los acontecimientos, buscará cumplir la utopía que le ha sido asignada:

-Me comportaré como lo que no soy: una buena judía. Me sometía a un destino casi bíblico. No he dejado que me convirtiese en lo que él [se refiere a su esposo] deseaba, intentó expulsarme de lo que él creía era una vida ideal en Oviedo, pensando que esta tierra en la costa era un destierro cruel, y al final iba a hacerme desaparecer a Benjamín y a mí. Toda una lección de historia, padre. Toda una tradición de siglos concentrada en estos pocos años de vida con él. En el fondo, organizaba un *pogromo* familiar. (43)

Melania no entiende aún –lo hará más adelante– que precisamente por no haber dejado que su marido la transformase en lo que él quería, por haberse rebelado, se convierte en lo que cree no ser: una buena judía que, como los elegidos, los marginales, los desclasados, lucha desde el silencio, provista de una fuerza ajena a la humana. Como los Druidas, que “cuanto más cerca estaban de la naturaleza, cuanto más se apartaban de los suyos, mayor era su poder” (66), Melania deberá emprender ese viaje que la alejará de su mundo conocido y la pondrá en contacto con las fuerzas de la Tierra Adentro. Deberá desgajar su identidad de la del grupo al que pertenece, para que aflore su “yo”. El concepto de identidad, en este sentido, implica necesariamente fenómenos de inclusión y exclusión

de un “yo” con respecto a un “otro”. El “yo” es tal en cuanto pertenece a un grupo, pero también en cuanto posee una originalidad particular e irremplazable (Morín 271).

El desvío del pueblo español en aras de un supuesto progreso, que se traduce penosamente en el desarrollo económico y que atenta contra esa unidad primigenia del hombre consigo mismo y con un orden superior (llámese Dios o Naturaleza), es lo que lo ha impulsado hacia el abismo. La misión de Melania, en definitiva, es buscar el camino de regreso hacia esa unidad perdida. La Naturaleza se convierte, entonces, en el sendero que conduce a ello, pero reproduce en sí misma los peligros que acechan al hombre.

Así, dos figuras emergen del entramado ficcional que propone Pérez Alonso: la gruta y la mina. Desde las profundidades de la Tierra, una se constituye en refugio, la otra, en abismo. La primera es un lugar de tránsito entre la tierra y el mar. Es el lugar donde descansan y recuperan fuerzas los marginales. Melania busca respuestas y dibuja las líneas de su deseo en una escondida gruta en la que las figuras de sus ancestros fueron improntas en las paredes:

La arena terminaba en una laguna de agua salada: en un extremo, un pequeño rastro de espuma señalaba el lugar por donde el mar horadaba la tierra y entraba formando una playa subterránea. La luz del día se adivinaba en lo alto de la caverna, las raíces de algún árbol colgaban entre la tierra y el agua. [...]

Melania se arrodilló bajo las figuras pintadas en la roca y las miró. [...]

Ellos estaban allí y nadie los había dibujado. Eso decía su padre. Si el poder era desear algo con fuerza, ella lo estaba haciendo. (60-61)

Es un lugar de encuentro entre el mar y la tierra, entre el yo (Melania) y el nosotros (los ancestros), es decir, entre el hombre y sus raíces.

La mina, en cambio, es el mirador de la muerte. Cuando Melania toma el control de los negocios familiares, su primera decisión es bajar a un pozo. Necesita, más que ver, experimentar lo que allí acontece. Sentir en su propio cuerpo el frío de lo siniestro. Porque la mina, en *Melania Jacoby*, es su representación más acabada. Lo siniestro, lo que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado (Schelling 75), sólo aflora cuando el hombre parece estar desorientado, perdido³ (Freud 27). Ésta es la condición de los personajes de Pérez Alonso: son seres incapaces de ver la profundidad del problema que los aqueja. Es por ello que solamente tras la oscuridad de ese abismo, se le hace patente a Melania la cara oculta de la situación que vive su país:

³ Esta noción fue propuesta por Ernst Jentsch en 1906, en un artículo titulado *On the Psychology of the Uncanny*, que Freud cita en su texto.

Avanzaron por la galería y Melania miraba todo con admiración, la entraña de la tierra estaba ante ella. [...] Aprendió lo que era un *costeru*, un *derrabe* y aprendió que la vida en las entrañas de la tierra a merced del grisú o de una quiebra valía poco [...] La oscuridad era indefinible y el silencio, cuando se alejaron de los tajos en los que trabajaban los hombres, provocó en ella más pavor que el estruendo de una galería (103-104)

Un país sumido en la oscuridad, a merced de cualquier derrumbe. La desesperanza le llega, entonces, a Melania, cuando percibe que vive en una aporía, en una España que, enajenada en una realidad europea que no la contiene, se une a ella atentando contra sus propios intereses sin comprender que se precipita hacia el abismo. Ésta es la visión que intenta comunicar a Manuel Llaneza en su último encuentro:

-Mein Kampf, don Manuel: Mi lucha. Es la primera parte, espero con impaciencia la segunda. Este enano con bigote odia de igual manera a comunistas y judíos. Los socialistas supongo que no se librarán de su odio. Voy a cumplir veintiocho años y no sé qué es un día de paz. [...] No se preocupe por lo que digan los empresarios hulleros, a la hora de mi muerte el problema estará resuelto, entre otras cosas porque pienso deshacerme de las minas en cuanto pueda, tardaré aún en poder hacerlo, pero no quedará nada por lo que pelear cuando yo me marche de este mundo. (285)

Las minas representan el afán del hombre por dominar una fuerza que no comprende ni respeta. No son el camino de regreso –por abrirse a la entraña misma de la tierra– hacia esa unidad primigenia que el hombre ha perdido: Son la denuncia más acabada de su desvío. No son espacios creados naturalmente –como la gruta–, que comunican las distintas vías por las que se ve la realidad facetada del mundo. Son, en cambio, una herida abierta por la que se desangra España.

La revolución minera de 1934 en *Melania Jacoby*

Si bien el mayor énfasis está orientado a la situación de miseria y degradación humana que viven los mineros asturianos, la cuestión política no es desatendida, aunque siempre planteada en estrecha relación con los intereses económicos, especialmente de la

alta burguesía, cuya cara visible se exhibe en la ciudad de Oviedo, pero cuyas entrañas y zonas de poder se extienden por las regiones mineras.

La primera transgresión ideológica de Melania encuentra su cauce en la figura de Manuel Llaneza. Como se sabe, Llaneza había nacido en Asturias. Trabajó en sus minas y fue miembro del Partido Socialista Obrero Español. En 1906 participó de una huelga por la que fue despedido, emigrando al norte de Francia, donde siguió desempeñándose como minero. Allí trabaría relación con Émile Basly, director del sindicato reformista de orientación tradeunionista, lo cual le serviría de inspiración y antecedente para fundar, de regreso a su tierra natal, el primer sindicato de industria de España. En 1910 fundó el Sindicato de Obreros Mineros de Asturias (SOMA). En 1923 fue elegido diputado de las Cortes de Asturias, aunque sólo llegó a ocupar el escaño unos meses, debido al golpe militar de Primo de Rivera. Durante la dictadura de este último, se desempeñó como interlocutor entre la patronal –en ocasiones, también el gobierno– y los trabajadores mineros. Así, consiguió fondos para construir un orfanato minero y varias Casas del Pueblo (Costoya, 2004). En este momento de su historia y accionar sindicalista lo inscribe Pérez Alonso como personaje de su novela:

... Ponte en contacto con Manuel Llaneza, hazle saber que la viuda de Juan de Lena estaría agradecida con su presencia en el funeral. Envía la misma misiva a Pablo Iglesias, padre. Él no vendrá, pero hazle saber que yo le estaría agradecida si acudiese. Los ojos se me están cerrando. ¿Lo recordarás todo?
-Sí, Melania. No veo con buenos ojos tu invitación a Manuel Llaneza. Juan lo odiaba y él sentía lo mismo por Juan.
-Yo odiaba a Juan de Lena, le he dado tres hijos y asistiré a su funeral, padre. Haz lo que te he dicho, por favor. (69)

La alianza entre Melania y Llaneza se sostiene por una doble razón: la preocupación por la situación de los mineros y el odio hacia los terratenientes abusivos, representados, en este caso, por Juan de Lena. En el caso de la esposa de éste, es la mujer, entendida como tal y a la vez que adoptando un rol masculino –líder de la empresa familiar–, la que odia a Juan. Porque en la novela y en el personaje, las dos esferas, la pública y la privada, seguirán derroteros solidarios. La verdadera dicotomía entre las mismas no se encuentra, entonces, en los hechos, sino en las apariencias. Juan de Lena había sido un ser cruel en todos los ámbitos, pero la prensa lo describiría como un héroe:

Meses más tarde, Melania Jacoby sonreiría con un punto de tristeza al ver una crónica sobre el comportamiento heroico de su marido cuando trataba de salvar

a su mujer e hijo de una muerte segura en unos acantilados asturianos, según refería el semanario *Por esos mundos*. (71-72)

La postura de Melania es un punto de inflexión semejante al de Llaneza. Es, independientemente del gobierno de turno, un intento por conciliar los derechos e intereses de la patronal y el obrero, por entender que es la única alternativa viable. Muerto Juan, su hermano Alejandro ocupa ambiguamente –escindido entre los beneficios de sus negocios y la pasión que le despierta su cuñada– el espacio de poder burgués. En su personaje, Pérez Alonso condensa el discurso hegemónico de las esferas de poder, obligado a un diálogo abierto con el discurso de las minorías marginales, representadas también contradictoriamente por Melania:

-... Me ha dicho tu padre que has ordenado que se invite a Manuel Llaneza: no es una buena idea. Un socialista en el entierro de mi hermano no es normal. [...] Yo respeto todo lo que has pedido [...], pero no estoy conforme. Ni con tu deseo de que no se celebre el funeral en Oviedo, todo el mundo pensó que se haría allí.

-No es un socialista; es *el* socialista, Alejandro, es el minero con mando en plaza. ¿Cuánto dura la huelga? No pueden seguir así ni ellos ni nosotros. El resto de los propietarios que hagan lo que quieran [...] ¿Te imaginas que la dictadura continuara para siempre?

-¡No es una dictadura, Melania! El país se desmembraba y fue necesario un golpe de timón. (76-77)

Es decir que el personaje de Melania opera en el texto diversas transgresiones que configuran un discurso metaficcional imbricado en la ficción misma: No sólo propone un cambio radical en el rol femenino de época (la mujer que fuma, que decide el destino de la empresa familiar, que domina la voluntad masculina, etc.) y en la estructura de las relaciones de poder de clases (ya no traducida en la dicotomía poder-subordinación), sino que también cuestiona la legitimidad de los discursos sociales, articulando un espacio de diálogo –como ya se ha dicho– entre las élites y las minorías marginales:

-... lo tremendo es que después de Primo de Rivera vendrán otros del signo contrario. Así es España. No voy a dejar a merced de los políticos ni a las empresas ni a mi gente. Un funeral en la catedral, en Oviedo, sería una afrenta a los trabajadores, un templo lleno de la burguesía regional, de los patronos, de los capataces que los hundan en la miseria más tremenda, sería una afrenta

para ellos. Si yo fuese una mujer de la mina, vería eso como una provocación.
[...]

-No hablas como una mujer, Melania...

-... No me enfrentaré a los obreros con más muestras de poderío ni más cerrar los ojos ante lo que piden y es justo. Será un funeral abierto a todo el mundo, en Turón. Sin bancos reservados en la iglesia, sin cordones separando a los mineros de los capataces. (77)

Melania no es, ni aspira a ser, una mujer del pueblo. El condicional: "Si yo fuese una mujer de la mina..." es ciertamente significativo, pues niega la posibilidad de que así sea. Ella pertenece a su clase, la burguesa, disfrutando de sus privilegios tanto como despreciándolos, porque para conseguirlos y preservarlos es necesario adoptar una actitud camaleónica y acomodaticia, es decir, propiciar y consolidar la imposición de silencio que tanto la ha atormentado desde su matrimonio con Juan de Lena. La burguesía es, entonces, como una mujer: debe mantener una doble vida, contentar tanto a Dios (la iglesia) como al Diablo (el sindicato):

-No serás capaz de recibir a ese socialista en esta casa, no puedes hacerlo.

-Claro que puedo, abuela. Tú le das dinero a la iglesia y al sindicato católico y yo ayudo al socorro minero. Así se hace en las familias como la nuestra si quieren sobrevivir. De sobra lo sabéis todos... (96)

Sin embargo, este personaje, violentado por su condición de mujer y de judía, tanto como de asturiana y española, desmerece la defensa de los intereses presentes y personales, en virtud de los nacionales y, por extensión, de los humanos, entendiendo que la clave para asegurarlos es la educación. Lo que falta en España no son obras de beneficencia, lo que sobran no son políticos corruptos y empresarios oportunistas. Lo decididamente necesario es convertir al español en un hombre instruido, que sea capaz de comprender lo infame de su condición. La verdadera miseria de España es la barbarización de sus gentes, lo que faltan son escuelas y lo que sobran son desesperanzados.

El desencanto por la promesa incumplida, las ambiciones desmedidas, la injusticia avasalladora de voluntades se cierne sobre Melania tanto como sobre Asturias. La revolución no se percibe como una salida, sino como una trampa:

Esta nación carece de una burguesía con principios democráticos que aliente una revolución realista, algo adecuado a los tiempos. Morirán inocentes, crearán masas enfurecidas para nada, ningún poder establecido los apoyará ni

controlará esa ira desatada. Soplan vientos de cólera, que no de cambio, señores. (362)

Porque lo que consigue, sea cual sea su pretensión, es sólo renovar los viejos odios. Y el odio no es una fuerza creadora, sino por el contrario, destruye todo lo que alcanza. El asesinato de la familia Jacoby se perfila, entonces, como otra puesta en abismo de lo que sucederá en Asturias: la muerte sin sentido del inocente, no porque la cara del verdadero enemigo permanezca aún oculta, sino porque el odio es el que pone la venda sobre los ojos de la Justicia confundiéndola con la Venganza. Melania venga la muerte de su familia de la misma manera en que sus asesinos han vengado a otros sobre aquélla, instalándose todos en un círculo de muerte semejante al que su país está comenzando a dibujar:

-Ha comenzado una guerra y me obligan a verla, Luisa. Una más. ¿Crees que tengo yo fuerza para aguantar nuevas matanzas? [...]

... nunca, jamás me reproches lo que suceda de hoy en adelante. ¿Quieres que viva? Sea, pero prepárate a sobrevivir en la infamia, en el dolor. (496)

Es lo que, en definitiva, le espera a España: Años de infamia y dolor.

Conclusiones

Frente al poder destructor del odio, que afecta tanto a sus personajes ficticiales, como a la realidad que vive su país, Susana Pérez Alonso convoca otra fuerza, que entiende antagónicamente como creadora, el amor:

Empujó al hombre hasta la bancada obligándolo a sentarse, se puso sobre sus piernas como un niño cuando pide que lo abracen, y aquel amanecer, Melania Jacoby dejó salir el dolor en forma de alaridos que provocaban las manos de Alejandro de Lena al tocar su cuerpo.

Entre los sonidos, uno se escuchó con más fuerza: *Lejaim...*

El día que comenzaba una guerra, ella hizo del amor un arma con la que cauterizar heridas.

La pena agudiza los sentidos y las caricias los devuelven a su estado natural.

Curó heridas, las recibidas y las que estaban por llegar. (501)

Porque para la autora, ésta es la única vía que asegurará el regreso del español –y por extensión, del hombre– a esa unidad perdida, la que lo une con las fuerzas más

profundas de su tierra y la que restaurará la herencia ancestral que ha sido borrada de su memoria. Así, como una suerte de letanía final, Melania Jacoby evoca las palabras en las que se cifra su deseo, el reencuentro del hombre –del español– con su hermano:

Si vieres extraviado el buey de tu hermano, o su cordero, no le negarás tu ayuda; lo volverás a tu hermano. Y si tu hermano no fuere tu vecino, o no lo conocieres, lo recogerás en tu casa, y estará contigo hasta que tu hermano lo busque, y se lo devolverás. Así harás con su asno, así harás también con su vestido, y lo mismo harás con toda cosa de tu hermano que se le perdiere y tú la hallares; no podrás negarle tu ayuda.⁴ (501)

Bibliografía

- Aznar Soler, Manuel (ed.) (2000). *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Barcelona: Associació d'Idees.
- Bachelard, Gastón (1982). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1982). *La identidad como representación*, París: Fayard.
- Butor, M. (1967). "El espacio en la novela". En *Sobre literatura II*, Barcelona: Seix Barral.
- Cardozo De Oliveira, Roberto (1989). *Identidad, etnia y estructura social*, México: Ala.
- Cerutti, Ángel y Cecilia González (2008). "Identidad e identidad nacional". *La Revista de la Facultad* 14: 77-94.
- Costoya, Marcial. "Anarcosindicalismo y la Revolución de 1934". En *La revolución en Asturias en 1934*. Jornadas de la Universidad de Buenos Aires, 27 de octubre a 1 de noviembre de 2004, URL: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/historia/asturias34/index.html>
- Crespo, Marcela Gladys (1999). "El exilio y la feminidad: espacios de la opresión". En VV.AA., *Cambiando el conocimiento: universidad, sociedad y feminismo*, Oviedo: KRK, 69-75.
- Díaz Nosty, Bernardo (1974). *La comuna asturiana. Revolución de octubre de 1934*, Madrid: Zero.
- Freud, Sigmund y Hoffmann, Ernst (1982). *Lo siniestro/El hombre de arena*. Buenos Aires, Homo Sapiens.
- Jackson, G., P. Broue, B. Bayerlein et al. (1985). *Octubre 1934*, Madrid: Siglo XXI.
- Lojo, María Rosa (1988). "La mujer y su 'oscuro objeto de deseo' en la literatura: de Cervantes a Latinoamérica". En María Rosa Lojo, *Mujer y sociedad en América*, Buenos Aires: ILCH, 25-31.
- Morin, Edgar (1980). *El método*, París: Seuil.

⁴ La cita corresponde al libro de Deuteronomio, 22.

Volver al índice

Pérez Alonso, Susana (2010). *Melania Jacoby*, Madrid: Funambulista.

Pons, María Cristina (1996). *La memoria del olvido. Novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI.

Ruiz, David (2008). *Octubre de 1934. Revolución en la República Española*, Madrid: Síntesis.

Schelling, Friedrich (1987). *Antología*, Barcelona: Ediciones 62.

Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada: un análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica.

Datos de la autora

Investigadora argentina. Doctora en filología hispánica por la [Universidad de Lleida](#) (España), profesora titular de semiótica y coordinadora del Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la [Universidad del Salvador](#), e investigadora del [Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina \(Conicet\)](#). Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y volúmenes temáticos, así como los libros *Andar por los bordes: entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas*, de María Rosa Lojo, y *Buenos Aires: la orilla frente al abismo; sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino*.

Comunicaciones

La voz del aparecido en *Rabos de lagartija* de Juan Marsé

Natalia Corbellini

CTCL / IdIHCS (UNLP-CONICET) Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En la novela *Rabos de Lagartija* (2000), Juan Marsé recrea el escenario de la posguerra en un margen de Barcelona a través de los ojos de un niño. Un constante zumbido en sus oídos convoca voces que le propondrán relatos alternativos, diversos, del contexto precario que lo rodea. El tópico del aparecido, recurrente en la narrativa de la memoria, se construye aquí con una lógica inversa a los relatos ya canónicos sobre la posguerra, dado que la presencia del padre desarma el relato heroico con el que la imaginación del niño trata de fortalecer su identidad como sujeto. En esta exposición analizaremos el uso del tópico puesto en relación con la poética del autor.

Palabras clave: Juan Marsé - Memoria - Aparecido - Narrativa

1.

La prolífica producción y publicación de relatos, libros, películas, series televisivas, *textos* en general que abordan como tema, o como escenario, o como argumento, el siglo XX español y desde la perspectiva de la escritura del relato de la memoria, ha sido reseñada al punto de que no es necesario referirla aquí con datos empíricos. La dificultad que plantea este corpus para el investigador, ha llevado a establecer parámetros para abordarlos que han alcanzado ya la complejidad propia del discurso científico: cronologías que se segmentan por datos políticos (gobiernos, o leyes); o por datos biográficos de los autores, su participación o no en los hechos que relatan, entre otros datos, han sustentado una

nueva descripción a través de “generaciones”¹ de autores. También por los usos narratológicos que han ido condicionando géneros: memorias, testimonios, documentales, los llamados “géneros del yo”, las narrativas de la memoria.

La doble condición subjetiva y colectiva de la memoria obliga también a la lectura ideológica de las propuestas y textos de los autores. La batalla por la hegemonía del relato de la historia del siglo XX español no se ha acabado, y según he desarrollado en trabajos previos (Corbellini 2011), se manifiesta en las producciones culturales.

En la búsqueda de vincular las clasificaciones genéricas con las lecturas ideológicas se inscribe el proyecto de investigación titulado “La irrupción de la memoria: la figura del aparecido y la elaboración del acontecimiento traumático en la narrativa española contemporánea”, dirigidos por Raquel Macciuci y Juan Ennis en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, del que este trabajo forma parte.

El que llamamos “tópico del aparecido” hace referencia al personaje que ingresa en el relato como la voz que viene del pasado y cuenta una versión diferente de la historia. Su sola existencia niega la lógica que sostiene lo hasta entonces narrado. Este tópico, el muerto que vuelve para dar testimonio, de larga tradición en la literatura occidental, desde Cristo al padre de Hamlet, analizado en la forma que aparece en los diferentes autores permite articular las clasificaciones empíricas con las lecturas ideológicas, esclarecer cómo el uso de este procedimiento fuerza la materia narrada, tanto en la legitimación de su relato por el carácter de “testigo” del personaje, como en su fuerza desestructurante de lógicas pre-impuestas sobre una sucesión de hechos.

La hipótesis que sostenemos y estamos intentando ilustrar es que de la revisión generalizada del pasado en la última década no se ha podido consolidar un relato histórico único o hegemónico, y que en el estudio del uso del tópico del aparecido se encuentra una herramienta de análisis eficaz para entender la configuración del campo de producción cultural español de los próximos años.

En ese convocar a los muertos para volver a escribir la historia del presente, la elección del testigo, objeto o sujeto, que se convoca en cada texto, es por supuesto marca determinante en la configuración del texto de la historia del siglo XX que cada autor quiere suscribir. La pretensión de verdad del discurso ficcional buscada por los autores es un *establecimiento de textos propios* en el relato del pasado. Pero también ese traer de la muerte o de la ausencia puede leerse como metáfora *terapéutica* para superar la herida abierta, el trauma no curado de una guerra civil.

1 Para una discusión y fundamentación del uso de la categoría “Generación” véase el artículo de Javier Lluchs (2010) “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible”.

Las críticas hacia el generalizado uso de la memoria como tema en la producción estética desde una perspectiva que ya resulta un tanto anacrónica plantean que el resultado es tanto la elaboración crítica de la memoria histórica como un artículo de mercado rentable en la industria cultural. La mímesis realista decimonónica relataba los hechos en un tiempo único, que se enlazaba con una lógica consecutiva y es este uno de los rasgos que le otorga verosimilitud: Un narrador que puede dar cuenta de las voces de todos sus personajes. La utilización del tópico del *aparecido* en los relatos que ficcionalizan la memoria del siglo XX provoca la ruptura del orden lineal del relato al introducir un objeto que, desde otro tiempo, revela lo inapropiado de la lógica que sostiene el relato del pasado. El procedimiento se resuelve de modos diversos, incluso pueden ser personajes u objetos. Algo o alguien que no estaba, que se daba por muerto, aparece; y tiene en sí mismo un carácter subversivo para con la lógica que explica el presente que lo invoca.

2.

El tópico del aparecido constituye un elemento perturbador en la lógica del relato si lo que el autor le hace contar subvierte el orden precedente. Allí está la medida de la productividad del análisis de este procedimiento en la interminable lista de novelas que abordan la materia de la memoria histórica en España hoy. Marsé ha utilizado la perspectiva de los niños en varios de sus textos. Esto le permite construir un discurso que se para en los márgenes del discurso dominante. La perspectiva del niño frente a la construcción de la realidad del adulto permite recomponer desde una mirada ingénuo aspectos que, en la visión adulta, tienen una identidad rígida o predeterminada. Lo que para el adulto ya está dado, en la mirada del niño es mundo en construcción.

En su novela *Si te dicen que caí* de 1973 Marsé proponía un texto en el que convivía una visión de mundo y una narración que producían realidades alternas. Por un lado, la presencia del mundo de los adultos: la dictadura, la posguerra, unos personajes inmovilizados en un contexto agobiante. Esa misma realidad es descrita en las voces de los niños a través de sus *aventis*, un modo épico que trama y otorga movimiento a la escenografía inmóvil de la dictadura franquista, la dota de héroes y fines por los que estos se mueven. Asimismo y por esta misma particularidad, las *aventis* permiten una perspectiva *extrañada* del mundo adulto: presentan una lógica diferente que explica lo que sucede partiendo de otras causas, otros motivos. La perspectiva del adulto que ve el mundo como una verdad preexistente, consolidada, que no puede modificarse se deconstruye en el relato de los niños que la transforman y quitan peso a los fundamentos de esa solidez. Los niños a medida que incorporan elementos, actores, a su mundo, les asignan roles con su perspectiva particular.

La problematización de la visión única del mundo es un rasgo característico de la narrativa de Juan Marsé. En sus textos aparece intencionalmente retratado el conflicto de las diferentes explicaciones con la que los sujetos sostienen su cosmovisión y construyen su verdad. Las diferencias y desencuentros de esos planos son motivos de la acción en sus novelas. Lo vemos en *Últimas tardes con Teresa*, en la versión de Pijoaparte de su historia de amor de novela rosa, y la de Teresa, una historia de amores revolucionarios. En *El amante bilingüe*, el protagonista cambia su cartel de mendigo de “Pedigüeño charnego sin trabajo ofreciendo en Catalunya un triste espectáculo tercermundista. Favor de ayudar” a “Fill natural de Pau Casals. Busca una oportunidad” según en el barrio de Barcelona en el que se encuentra, adecuándose a la realidad que perciben los transeúntes de clase alta o de estratos más populares. *La muchacha de las bragas de oro* presentan las diferencias desde el plano generacional, y en *Canciones de amor en el Lolitas club* el contrapunto está construido desde la mirada de un simple.²

En *Rabos de lagartija* el personaje resume en sí el complicado conjunto que propone Dominick LaCapra de acontecimiento traumático, memoria e imaginación: la huida poco honrosa del padre desencadena en su imaginación una búsqueda de significaciones que den sentido a su propia realidad, y para eso trata de adaptar su historia a los modos de relatos hegemónicos. La huida desastrosa de su padre, que ha caído por el barranco y se ha cortado las nalgas con una botella, tratará de ser reconstruida por el niño como un movimiento intencional al principio, como una voluntad del padre de caer como ha caído. En las diferentes versiones que el niño va dando, Marsé propondrá un camino que va desde el desmitificar al personaje y el entorno, como a tratar de dar coordenadas reales a la Barcelona de la posguerra. La heroica y romántica huida de la policía que quiere pensar el niño, contrasta con la visión simple de la madre, que le recuerda que la afición que por entonces tenía ya no era tanto la revolución como el coñac. Los diálogos de la madre serán el impulso de vida y realidad para el niño, pues será con ella con quien no se atreva a continuar su *aventi*. Ese contrapunto le exige volver a imaginar el acontecimiento para explicarlo.

Allí es donde cobra vital importancia el personaje del padre. El padre “ausente” aparecerá para que el niño dialogue la poca información que su madre le va dando del paradero y del pasado de su padre.

El relato del aparecido en la novela de Marsé se construye de signo opuesto a los relatos hegemónicos de la guerra. El padre mismo, con su conciencia de derrotado y que en su individualidad no ha podido reencontrar el impulso vital, es quien desestructura las

2 Para un análisis extenso de la voz de los niños en la obra de Marsé, véase Fernández (2003).

narraciones heroicas del niño. Los aparecidos no le explican el pasado, los orígenes de la guerra, sino que la relatan y le imponen su desastroso presente.

La novela propone de antagonista del niño en el diálogo a su hermano no-nato, que desde el vientre de la pelirroja, su madre, sirve de contrapunto para mantener el hilo de conciencia y su vínculo con el entorno familiar, reconstruye la vida del hermano. La novela se resuelve en unas últimas escenas que nos vuelven al presente del inicio del siglo XXI. La identidad del sujeto, en su propio relato del recuerdo del pasado, se vuelve sólida y sostenible porque los huecos que tenía han sido completado con las voces de los ausentes -el padre, la voz de la Pelirroja.

Marsé logra un relato completo en la que el sujeto puede encontrar su identidad en la medida que integra las diferentes voces que lo componen (su padre, su madre, su núcleo de pertenencia). La novela supera los lugares comunes y el melodrama, tópicos en la narrativa histórica del primer decenio del siglo XXI en España, y se inscribe en la narrativa de la memoria con un discurso amplio y polifónico.

Bibliografía

- Corbelini, Natalia, (2011). Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina. Tesis doctoral. La Plata: Memoria Académica FAHCE-UNLP. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.366/te.366.pdf>
- Corbellini, Natalia. (2009). "Personajes en busca de novelas: la figura del aparecido en la memoria literaria de la guerra civil y dictadura española". En *Actas II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"* Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, FHya- UNR.
- Cruz, Manuel (2012). *Adiós, historia, adiós. El abandono del pasado en el mundo actual. Premio internacional de ensayo Jovellanos 2012*. Gijón: Nobel.
- Fernández, Álvaro, (2003). Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, ISSN 1577-3388, N° 11, 2003, págs. 65-87
- Gracia, Jordi, 2000. "La vida cultural", en *Historia y crítica de la literatura española. 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona: Crítica.
- Halbwachs, Maurice, 1968. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lluch, Javier, 2010. "El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible", En R. Macciuci y T. Pochat (eds.) *Entre la memoria propia y ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 51-75.
- Macciuci, Raquel. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario", en R. Macciuci y M.T. Pochat (dirs.), 2010. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y*

debates en la narrativa española actual. La Plata: ediciones del lado de acá, 17-49, 2010.

Oleza, Joan, (2012). *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata: Ediciones del lado de acá.

Datos de la autora

Natalia Corbellini es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como Profesora Adjunta de la Cátedra de Literatura Española II y como Investigadora del Inst. de Investigaciones en Humanidades y Ccs. Sociales (UNLP/ CONICET). Integra la Secretaria de Redacción de las revistas científicas *Orbis Tertius. Revista de Teoría y crítica literaria* y de *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*. Ha publicado trabajos que abordan la narrativa española contemporánea y el Teatro Español del siglo XVII, e integra proyectos de investigación acreditados en la UNLP desde 1999, y desde 2005, el equipo ARTELOPE de la Universidad de Valencia, actualmente en el proyecto TC12: "Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación" dirigido por Joan Oleza. Ha sido invitada a congresos internacionales en España, y en Rumanía por la Universidad de Köln. Es Consejera Directiva de la Facultad de Humanidades por el Claustro de Graduados.