

# **Transmisión oral en la narrativa española contemporánea. Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo**

## **ÍNDICE**

### **Capítulo 1. Teorías de la memoria: acercamiento a conceptos centrales en función del objeto de estudio**

- 1.1. Fundamentación y estado de la cuestión
- 1.2. Algunas ideas preliminares
- 1.3. La memoria: del 'amplio espectro' al acontecimiento específico
- 1.4. Memoria y resistencia narrativa. Oralidad y experiencia en torno al narrador ficcionalizado que retoma la Guerra Civil española y el franquismo
- 1.5. Autores de la narrativa de la memoria

### **Capítulo 2. Las bases de la literatura: los vacíos de la historia y las compensaciones de la narrativa para la memoria y el relato oral**

- 2.1. Narrativa de la memoria e historia oral de la Guerra Civil
- 2.2. Márgenes de ficcionalización. La cuenta regresiva del testimonio
- 2.3. Hacia un análisis de la estilización de los marcos orales en la memoria del pasado traumático
- 2.4. Memoria comunicativa frente a memoria cultural. Assmann y su funcionalidad en el campo español
- 2.5. La posmemoria. Importación del concepto de Hirsch y consideraciones sobre su funcionalidad. Beatriz Sarlo, un debate abierto

### **Capítulo 3. Memoria minorizada en lengua minorizada. El caso de *O lapis do carpinteiro*, de Manuel Rivas (1998)**

- 3.1. Los narradores en la mediación entre la extensa censura y los cruces dialógico-generacionales
- 3.2. Entrevista oral y memoria comunicativa
  - 3.2.1. La lengua de lo elidido: la escena educativa, un formato para la transmisión
- 3.3. La memoria encuadrada en una ficción de oralidad
- 3.4. El eclipse de la oralidad en la transposición cinematográfica

**Capítulo 4. Una modalidad que se hereda: la entrevista para la configuración de una heroicidad postergada. *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001)**

- 4.1. Iniciación e iniciadores en la memoria oral de la Guerra Civil
- 4.2. Fricciones entre oralidad y memoria
- 4.3. El héroe y las exigencias del relato

**Capítulo 5. Las exigencias del testimonio contra las digresiones de la memoria 'amiga'. El reclamo de *Guárdame bajo tierra*, de Ramón Saizarbitoria (2002) [2000]**

- 5.1. Imperativos de la memoria
- 5.2. El testimonio en el plano jurídico frente a las dilaciones de la memoria 'amiga'
- 5.3. Testigos ausentes
  - 5.3.1. Heredar el relato, difundir la memoria
  - 5.3.2. Heredar el relato, saldar una deuda de memoria

**Capítulo 6. Las urgencias del testimonio. Memoria a contrarreloj**

- 6.1. Tensiones entre la voluntad de conocimiento y el silencio voluntario (el antecedente de *Muerte en El Valle*, de Christina Hardt)
  - 6.1.1. Las cuentas pendientes
  - 6.1.2. La mirada extrañada
  - 6.1.3. La asimetría del testimonio
  - 6.1.4. ¿Heroísmo o apropiación de la palabra ajena?
- 6.2. Juan Manuel de Prada y las *esquinas* de la memoria
  - 6.2.1. Consideraciones iniciales
  - 6.2.2. ¿Funcionalidad de literaturizar lo oral?
  - 6.2.3. La ficción de dar voz a otro

**Capítulo 7. Memoria y marcos de oralidad en *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas (2006)**

- 7.1. Los paratextos de la memoria comunicativa. Ficcionalización y factualidad en la novela de Rivas
  - 7.1.1. Los límites cronológicos de la memoria
- 7.2. La memoria parcelada en generaciones. ¿Ficcionalización de la posmemoria?

7.2.1. La filiación de los recuerdos

7.3. Letras al margen, memoria en la prensa periódica. La memoria histórica en algunos artículos y columnas de Manuel Rivas

## **Capítulo 8. *Home sen nome*, de Suso de Toro (2006): puesta en escena de tres generaciones**

8.1. El problema de la identidad. Una memoria amputada

8.2. Una vida en *siete palabras*. Memoria que (se) resiste

## **Capítulo 9. Memoria a dos orillas. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado (2006)**

9.1. Préstamos terminológicos para narrar coincidencias históricas: la apropiación de niños desde la narrativa española actual

9.2. Dos Españas en boca de dos generaciones: el contrapunto conversacional entre madre e hijo

9.3. Los obstáculos insalvables de la memoria

9.3.1. Paliativos del testimonio ausente: el formato de entrevista oral en retirada

## **Conclusiones**

### **Fuentes primarias y abreviaturas utilizadas**

### **Fuentes secundarias**

### **Referencias fílmicas**

## Capítulo 1

### **Teorías de la memoria: acercamiento a conceptos centrales en función del objeto de estudio**

La presente tesis propone analizar y describir el empleo de la transmisión oral en la narrativa española actual como un recurso para construir la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo. Para ello se atendió especialmente a las estrategias que intervienen en la representación de la oralidad en relación con los diálogos y los relatos orales, entre otros procedimientos a través de los cuales se narra el pasado traumático desde la ficción.

Ha sido analizada la representación de la oralidad en la producción narrativa ficcional de diversos autores españoles de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI que han abordado la temática de la Guerra Civil en una situación muy particular en cuanto al surgimiento de replanteos y debates acerca del tratamiento del conflicto bélico.

Los objetivos generales que guiaron el trabajo han sido indagar la presencia y la función de la transmisión oral en la literatura, profundizar el estudio de la oralidad como voz emergente de colectivos sociales desplazados y analizar la funcionalidad del empleo de la oralidad en textos representativos de la narrativa española contemporánea. A su vez, más específicamente, se propuso profundizar en el estudio de la ficcionalización de la transmisión oral como un artificio para la construcción de la memoria en la narrativa española actual, vincular las posibilidades de transmisión de la historia de la Guerra Civil española con medios propios de la historia oral en la literatura –especialmente en la novela–, problematizar determinadas perspectivas sobre el testimonio en la medida en que son literaturizadas para una concepción de la memoria de la Guerra Civil, de la posguerra y de la dictadura, y estudiar algunas miradas contemporáneas acerca de la Guerra Civil y del franquismo desde el campo de la narrativa como un correlato de ciertos reclamos sociales de la actualidad respecto del pasado reciente. Para esto fueron analizadas diversas propuestas que surgieron desde la literatura para abordar el pasado traumático y se consideraron las técnicas de transmisión empleadas para la narración ficcional de aspectos largamente silenciados por la historia oficial.

### **1.1. Fundamentación y estado de la cuestión**

En los últimos años, la literatura española ha hecho un notorio uso del relato oral para la representación del pasado traumático signado por la Guerra Civil (Winter, 2006).

Si bien el énfasis en el empleo de recursos propios del ámbito de la oralidad nos hace pensar en expresiones de la posmodernidad porque remite a la caída de los grandes relatos, a la polifonía, a la deconstrucción de una voz narradora única (Eberenz, 2001 y Winter, 2006), también cabe observar que constituye una manera de forjar un camino verosímil para dar cuenta de un pasado traumático que, aunque no es remoto, va abandonando gradualmente su condición de pasado reciente.

A finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI nos encontramos ante un momento clave respecto de la posibilidad de acceso a testimonios directos sobre la Guerra Civil española. A medida que se iba agotando la viabilidad de acceso al testimonio vivo de los protagonistas y la posibilidad de jugar con la certeza o no de atribuir determinados dichos a determinados personajes históricos o testigos de la historia, fue mermando también la pretensión de documentarlo todo. Se eclipsó un afán de verismo para trabajar la memoria del pasado traumático y algunos autores profundizaron en aquellos aspectos que en su momento no fueron exhaustivamente abordados, en especial a partir de los silencios que se impusieron para ‘pacificar’ las relaciones y suspender, al menos momentáneamente, los enfrentamientos. Aún hoy resulta muy problemática la vinculación de gran parte de la sociedad española con su pasado traumático. Desde algunos sectores se arguye que la indagación del tema de la Guerra Civil española sólo contribuye a reabrir heridas. Prevalece en muchas ocasiones un posicionamiento conciliatorio, lo cual no sería algo negativo en sí mismo si no acarrearla la pretensión de silenciar y dar por cerrados, de manera forzada, aspectos aún pendientes de consideración. También incomoda el oportunismo que se percibe en cierta recurrencia de episodios conmemorativos, reforzado muy señaladamente en torno al septuagésimo aniversario del inicio del

conflicto. Sin embargo, los diversos acercamientos que se han ido produciendo desde el terreno de la narrativa dan cuenta de una búsqueda que no parece agotarse en el aprovechamiento de una suerte de ‘moda’ de la memoria.

En cuanto al tema de la transmisión, si por un lado fue retrocediendo la herramienta del discurso directo por la distancia temporal que mermó las posibilidades de testimonio de los protagonistas, por otro renacieron interrogantes, desacuerdos con determinadas versiones del pasado reciente y re-presentaciones de ese pasado que alcanzan un sitio especial en la narrativa sobre la Guerra Civil española, área desde la cual surgen problematizaciones con respecto al conflicto bélico que exceden lo que pueda ser resuelto desde el plano jurídico (o lo que se haya hilvanado desde el plano político con cierta cautela en los días posteriores a la muerte de Franco). En algunos casos, la distancia generacional de la narrativa producida durante los últimos años –final del siglo XX y comienzo del siglo XXI; nuestro *corpus* se halla delimitado por los años 1998 y 2006– conlleva la función catalizadora propia de una generación desligada de la vivencia histórica del conflicto bélico. Han surgido preguntas postergadas durante mucho tiempo acerca de cómo ha sido contada la historia, acerca de qué y cómo se ha transmitido. En aspectos como éstos entró en juego la discusión siempre subyacente entre literatura e historia.

El problema que observamos en los autores de segunda o tercera generación para acercarse al fenómeno de la Guerra Civil ha hecho que cobrara especial relevancia y que ocupara un lugar central en la narrativa reciente la cuestión de la transmisión del testimonio y el interrogante acerca de en qué medida la memoria puede ser legada (Albert, 2006: 21). El relato oral, como simulacro de verdad y en tanto reflejo de los fallos de la memoria, de sus imperfecciones y lagunas, se constituyó en un importante paradigma discursivo de la nueva novela (Albert, 2006: 22). Debemos aclarar que no es que se trate de un recurso novedoso en la literatura española. Sólo en la segunda mitad del siglo XX es ineludible mencionar a varios autores que sobresalieron en el uso estilístico de la oralidad en su literatura: Rafael Sánchez Ferlosio con su novela *El Jarama* (1955), Juan Marsé con *Últimas tardes con Teresa* (1966), *La oscura historia de la prima Montse*

(1970), *La muchacha de las bragas de oro* (1978) y, de manera destacada, en *Si te dicen que caí* (1973) y, más recientemente, Manuel Vázquez Montalbán en *El pianista* (1985).

Lo que se buscó esclarecer en esta investigación fue en qué medida la brecha temporal a la que aludíamos refuncionaliza y da especial envergadura a esa elección estética. Ha surgido incluso un nuevo concepto destinado a calificar la memoria. Se trata de la idea de 'memoria comunicativa', acuñada por Assmann, cuya marca distintiva es su relación con la vía oral, en realidad fingida, puesto que se articula con el código gráfico y no con el código fónico (Albert, 2006). Si por un lado el recurso de la ficcionalización de la oralidad en cuanto a la transmisión de relatos sobre el pasado traumático tiende a la construcción de la memoria colectiva, por otro pone de manifiesto la precariedad del empeño de preservar la memoria (Nichols, 2006).

Lejos de conformar una totalidad, emergen en la narrativa española actual pasajes de oralidad que contribuyen a revitalizar la prosa y, hasta cierto punto, a zanjar la distancia con el pasado. No se produce tanto la exaltación del acto oral como la búsqueda de un espacio lingüístico en el cual la memoria personal y la memoria colectiva puedan persistir (Nichols, 2006). Esas momentáneas incrustaciones discursivas, más o menos extensas, que se funden con el cotexto con mayor o menor fluidez, suelen dar vivacidad al texto literario y contribuyen a trascender los límites de lo exclusivamente literario para dar cabida a la historia; pero se trata de una vitalidad ligada al terreno de lo posible, lo que tiene una posibilidad más o menos incierta de ocurrir, y no ya de lo probable, aquello que cuenta con indicios que favorecen un grado mayor de viabilidad, o de 'lo vivido'. Cabe tener en cuenta que la oralidad ha sido un discurso marginal respecto de la retórica franquista, una esfera con menos posibilidades de control, lo cual se complementa y potencia con el significativo lugar de lo oral en la novela contemporánea.

Demarcamos en principio tres ejes teóricos a la luz de los cuales analizar gradualmente el objeto de estudio. En un primer plano, nos encontramos con trabajos que han abordado desde diferentes ángulos la literatura española en convergencia con el episodio traumático del conflicto bélico (Luengo, 2004; Macciuci y Pochat, 2006, Corredera González, 2010; Macciuci y Pochat, 2010, entre otros). En dichos estudios, se

privilegia la subyacencia –en ocasiones, explícita; en otras, dada por sobreentendida– del concepto de “memoria” y de las consecuentes recreaciones estéticas que supone este término en relación con el pasado, cuando se opta por literaturizar un episodio mediado por los cruces con el punto de vista que acarrea la distancia temporal. Este primer plano teórico se halló sustentado por otra serie de conceptualizaciones que constituyó un material fundamental para los textos de creación que conformaron el *corpus* de esta tesis: las propuestas teóricas más generales –ya no exclusivamente referidas a la Guerra Civil española ni a sus consecuencias– acerca de la memoria, desarrolladas muy especialmente en los últimos años (Cuesta Bustillo, 1988; Nora, 1997; Ricoeur, 1999 y 2004; Burke, 2000; Schmucler, 2000; Jedlowski, 2005; Sarlo, 2005; Díaz-Viana, 2008; Hirsch, 2008; Olmos y Beilholz-Rühle, 2009), pero deudoras de una tradición de estudio que se remonta a los textos clásicos de Bergson y Halbwachs. Este sustrato teórico, y en particular el aporte de Halbwachs, fue tomado con algún detenimiento mayor (lo desarrollamos en el apartado siguiente), puesto que algunos de sus postulados implicaron un encuadre elemental acerca de nuestro abordaje del concepto de ‘memoria’.

La decisión metodológica de especificar solamente algunos estudios generales sobre la memoria en lo tocante al recorte que aquí interesa se basó en que hay trabajos que entronizan la memoria como objeto de estudio en términos amplios, lo cuestionan, lo desdican y proponen nuevas categorías de análisis (Ricoeur, 2004), por lo tanto se ha considerado que un recorrido cronológico habría conllevado una suerte de glosa de carácter enciclopédico ajena a los fines de unas propuestas de lectura referidas a las formas en que la literaturización de la oralidad estaría contribuyendo a la construcción de la memoria y funcionando como un elemento capaz de poner en cuestión las posibilidades de representación del pasado traumático. Estos dos primeros marcos bibliográficos, en señalada relación de complementariedad, estuvieron a su vez articulados con consideraciones sobre oralidad, no con el fin de la realización de un análisis filológico ni de una lectura de carácter eminentemente lingüístico (predominantes en el enfoque de varios de los trabajos reunidos en Eberenz, 2001), sino para el detenimiento en la forma



en que la 'puesta en literatura' de la transmisión oral determina una cierta configuración de la memoria de la Guerra Civil española y sus corolarios.

A su vez, emparentadas con las consideraciones sobre oralidad, nos encontramos con aquellas teorizaciones sobre el testimonio que aluden a la idea de alteridad en cuanto se trata de la apropiación de una voz-otra. Luego de veinte años de teorización sobre el testimonio y de sucesivas maneras de preguntarse acerca de si un sujeto en alguna medida subalterno (un vencido, por ejemplo, en el caso concreto de la Guerra Civil española) puede "hablar" (Spivak, 1988; Burgos, 2002), se presentó la ocasión de volver a problematizar esa posibilidad y de establecer un cruce con la re-emergencia de versiones y puntos de vista que han sido durante décadas sometidos al silencio. A este respecto, al igual que lo que ha ocurrido en relación con algunos acercamientos desde áreas de estudio como el orientalismo (tal como señala Said, 1980), advertimos que se corre el riesgo de caer en una actitud paternalista o pintoresquista de pretensión de 'dar voz a quienes no tienen voz' (o a quienes durante décadas no han tenido la posibilidad de verbalizar abiertamente sus ideas) y así asumir una postura de superioridad autorizada por la distancia temporal y la presunta omnisciencia que esto supondría. El delgado borde entre dar cabida a una emergencia discursiva antes inexistente y las contradicciones internas del condescendiente gesto de 'dar voz a...' que entraña la pretenciosa voluntad de 'dar lugar a las voces suprimidas' (Nichols, 2006) constituye uno de los problemas centrales a analizar en la literatura española reciente sobre la Guerra Civil. ¿De qué manera la literatura recupera lo testimonial sin apostar a lo presuntamente verídico? ¿En qué medida se conserva o se abandona la idea de autoría de las diversas apreciaciones y confesiones desde la narrativa? ¿Qué distintas maneras de vehicular el discurso a través de la narrativa trabajan los autores para la construcción de la memoria del pasado traumático? ¿Cómo contribuye eso a seguir pensando en una situación de violencia extrema contra las ideas, los cuerpos y las palabras?

Por momentos, recurrir a la transmisión oral puede revestir la condición de un esfuerzo desesperado por obtener una confesión tardía, una revelación de última hora. En

otras ocasiones, el uso literario de la transmisión oral, su 'puesta en literatura', es un mecanismo creativo, sin aparente intento de anclaje en el mundo empírico, que sin embargo refuerza la ligazón con él ya que construye un verosímil de carácter realista.

Desde un primer momento debemos reconocer que el recurso de la oralidad en la literatura ha sido comúnmente descrito como un mecanismo para la construcción de personajes realistas, 'reflejados' por sus parlamentos introducidos en discurso directo. No es esta la clase de verosimilitud en la que nos hemos detenido. Si bien la pluralidad de voces, las variaciones de registros y la emergencia de expresiones más propias de lo oral que de la escritura son procedimientos rastreables en textos de distintos orígenes y períodos, atrajo especialmente ver en qué medida el uso de esos rasgos podían ir parejos con un trabajo de memoria y cómo los diversos soportes y medios que tienden a entronizar la transmisión oral y el formato de las entrevistas en detrimento del soporte escrito influían o no en estas decisiones de creación literaria.

Nos encontramos en un terreno de cruce entre características propias de la posmodernidad en que hibridez de discursos y multiplicidad de voces son términos muy transitados. En dicho terreno la oralidad ha venido convergiendo con textos experimentales, fragmentarios, heteróclitos; pero también se han advertido puntos de adyacencia con una estética que supone la creación de un verosímil realista, con una carga de lamentación o de nostalgia por aquello que ya no se puede referir; pero que se puede construir desde otro ángulo.

En algún sentido, en los autores que a finales de los noventa y a principios del nuevo milenio deciden encarar el tema de la Guerra Civil española en sus trabajos de ficción literaria suele haber una serie de obstáculos y prejuicios que fueron tenidos en cuenta en el análisis. Por un lado, se les puede atribuir, especialmente a los jóvenes autores que eligen como eje central la Guerra Civil y el franquismo, la caída en un tema que, tras un largo período de silencio, fue abordado con diversa fortuna por una considerable cantidad de autores en los últimos años. Entre otros, podemos mencionar a: Antonio Muñoz Molina (a partir de *Beatus Ille*, 1986, hasta la más reciente, *La noche de los tiempos*, 2009), Manuel Rivas (fundamentalmente a partir de *O lapis do carpinteiro*, 1998

y con especial detenimiento en *Os libros arden mal*, 2006), Suso de Toro (a partir de *Land Rover*, 1988, pero sobre todo en *Home sen nome*, 2006), Isaac Rosa (desde *La mala memoria*, 1999, hasta su reescritura crítica en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, 2007, pasando por *El vano ayer*, 2004), Antonio Soler (*El nombre que ahora digo*, 1999), Juan Marsé (en un acercamiento posterior a los textos mencionados más arriba, con *Rabos de lagartija*, 2000), Juan Manuel de Prada (con *Las esquinas del aire*, 2000, entre otros), Ramón Saizarbitoria (*Guárdame bajo tierra*, 2000), Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001), Dulce Chacón (*La voz dormida*, 2002), Carlos Ruiz Zafón (*La sombra del viento*, 2002), Jesús Ferrero (*Las trece rosas*, 2003), Bernardo Atxaga (*El hijo del acordeonista*, 2003), Carlos Fonseca (*Trece rosas rojas*, 2004), Ignacio Martínez de Pisón (*Enterrar a los muertos*, 2005, *Dientes de leche*, 2008), Benjamín Prado (*Mala gente que camina*, 2006), Almudena Grandes (*El corazón helado*, 2007), María Dueñas (*El tiempo entre costuras*, 2009).

La acusación de elegir planteos que, junto con la problemática de la memoria, han sido trabajados en abundancia, con mayor o menor detenimiento, acarrea el riesgo de dar idea de una pretensión de reconocimiento a partir de un tema ‘de moda’, especialmente si, como adelantábamos, consideramos el septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil española y la reinstalación del tema en la opinión pública, especialmente a partir de la ley 52/2007, de 26 de diciembre, publicada en el BOE número 310 el 27 de diciembre de 2007 y mencionada habitualmente como ‘Ley de Memoria Histórica’.

Otra dificultad que hemos adelantado pasa por el llamado permanente de algunos sectores (político-partidarios, sociales, etc.) a focalizarse en el presente, a no insistir con la memoria de la Guerra Civil y del franquismo con el argumento falaz de que de esa manera no se estaría construyendo nada a futuro. Especialmente los grupos más conservadores, más temerosos o más reaccionarios se han venido oponiendo a un trabajo de memoria puesto que, desde su punto de vista, esto no haría más que remover y profundizar las heridas. Esos criterios económicos y de presunta eficacia –que parten de la suposición de que cualquier decisión arroja resultados visibles y cuantificables– tachan los acercamientos a la memoria del pasado traumático como un vano regodeo que no

contribuiría a una pacificación, a un cierre de cuentas. La literatura, ajena a esa necesidad de arrojar resultados definitivos, retoma aspectos no cerrados y se detiene en cuestiones de la historia del pasado reciente –si bien no impune a los cotejos con una verdad determinada– con mayor libertad que un abordaje eminentemente histórico.

Junto con la selección del *corpus*, se presentó el problema de una acotación de los textos y autores a abordar ya que, como adelantamos, el número de publicaciones habría impedido un análisis, si no exhaustivo, al menos detenido y cuidado de las diversas obras. La acotación tuvo que ver no solamente con una cuestión cuantitativa sino esencialmente vinculada a la pertinencia de algunos textos en relación con el tema seleccionado, por un uso más evidente de la transmisión oral o por la inclusión de algunas diferencias significativas en cuanto a su empleo. Como se observa en el índice, nuestro *corpus* central de textos literarios ha quedado conformado por *O lapis do carpinteiro* y *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas, *Guárdame bajo tierra*, de Ramón Saizarbitoria, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, *Home sen nome*, de Suso de Toro, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado. Como *corpus* complementario, se tornó pertinente incorporar un capítulo que articula un texto fílmico (*Muerte en El Valle*, de Christina Hardt) con un texto literario (*Las esquinas del aire*, de Juan Manuel de Prada). Esto, que en principio puede parecer un apartamiento del *corpus* central, favoreció el análisis del tratamiento del testimonio desde la estetización de un texto fílmico o literario.

En materia de demarcación geográfica, al hacer la selección consideramos ‘literatura española’ aquellos textos producidos por autores de España. La aclaración, lejos de apuntar a una especie de tautología, radica en que se estudiaron, junto con autores que escriben y publican en castellano, algunos textos escritos originariamente en lenguas minorizadas.<sup>1</sup>

En cuanto al problema de la lengua, cabe la siguiente aclaración: cuando se trabajó con textos en lengua gallega, se optó por la lectura sin traducción, posibilitada por el conocimiento de dicha lengua. De todos modos, viene a cuento precisar que todas las

---

<sup>1</sup> Se optó por esta denominación porque la palabra implica que hay alguna instancia desde la cual se llevan a cabo políticas para que determinadas lenguas peninsulares queden restringidas a un espacio de incumbencia muy limitado. Si se optara por denominarlas lenguas ‘minoritarias’, simplemente se estaría haciendo alusión a una cuestión numérica.

fuentes primarias que hemos analizado en lengua gallega han sido editadas también en traducción castellana. En el caso de textos escritos originariamente en euskera, se optó por la versión traducida, pese a lo cual no se ha dejado de tener en cuenta la situación diglósica de la lengua de creación (Kortazar, 2007).

## **1.2. Algunas ideas preliminares**

Al encarar el presente trabajo, contábamos con las siguientes hipótesis, cuyo carácter provisorio fue modificándose a medida que se avanzó en el análisis de los textos y en tanto se delimitó una periodización funcional para su agrupamiento: entre las múltiples vías de recuperación del pasado traumático, la literatura juega un papel destacado en la construcción de la memoria de la Guerra Civil española y de la dictadura posterior; en la narrativa española actual sobre el pasado reciente se puede observar la creciente presencia de una serie de recursos propios del terreno de la oralidad que desempeñan una función clave en el tratamiento de la memoria. Por otra parte, se observaba que el gradual agotamiento de las posibilidades de literaturizar testimonios provenientes del discurso directo de los protagonistas de la Guerra Civil daría lugar a un particular uso estilístico del registro conversacional y de recursos como el rumor, el chisme, la confesión, el testimonio, la entrevista y otras modalidades de interacción verbal en boca de los personajes en las producciones novelísticas de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Finalmente, también se observaba que, en ocasiones, la narrativa que retomaba aspectos silenciados del pasado traumático apelaba a mimetizar formas de transmisión más difundidas (reportajes, historia oral, etc.).

La investigación se ha centrado fundamentalmente en el estudio de diferentes modalidades discursivas puestas en juego en la construcción de la memoria. Con ese fin se ha configurado un *corpus* de diversos autores cuyas obras, que retoman en algún punto la Guerra Civil española y el franquismo, permitieron observar la emergencia de distintas

voces y registros para la elaboración y la transmisión de los recuerdos, con todos los artificios que esto conlleva.

El análisis llevado a cabo supuso el empleo de conceptos propios del estudio de la oralidad. En este punto –y más allá de todas las relecturas y críticas posibles– es preciso señalar que la sistematización de Walter Ong constituye un punto de partida imposible de soslayar siempre que se aborde algún tipo de interrelación entre oralidad y escritura (Chicote, 1995). A su vez, en estrecha relación se hallaron algunas consideraciones acerca de conceptos de polifonía e historia oral; pero siempre en función de la narrativa y de la forma en que ésta se hace cargo de la transmisión en torno a la memoria del pasado traumático.

Otros aspectos subsidiarios de este encuadre, que aparecieron a lo largo de la investigación, fueron la posibilidad y la imposibilidad de comunicación, las diferencias entre comunicación y transmisión, una revisión del concepto de memoria comunicativa – que fue uno de los ejes teóricos centrales tenidos en cuenta–, la consideración de las lagunas y los silencios que viene a paliar el recurso de la oralidad en la narrativa reciente, el carácter relativo del testimonio y diversas vías de aproximación de las nuevas generaciones a la narración del pasado traumático.

### **1.3. La memoria: del ‘amplio espectro’ al acontecimiento específico**

Para un análisis específico de la selección propuesta, fue preciso partir de una focalización en la cuestión de la memoria en sentido amplio a través de algunas teorías que exceden el ámbito de la literatura, y que en más de una ocasión no han sido especialmente articuladas como una herramienta para leer textos literarios, sino para abocarse a problemáticas culturales en general. No se lleva a cabo aquí una síntesis de los diversos abordajes teóricos tocantes al tratamiento de la problemática de la memoria que han sido la base para acceder a un recorte del presente objeto de estudio; se realiza en cambio un relevamiento de algunos aspectos que constituyen el marco necesario para que una cuestión específica –como la ficcionalización de la transmisión oral en la memoria de la

Guerra Civil y de la dictadura franquista en la narrativa española reciente— menos transitada que las teorizaciones sobre la memoria, complementa un basamento teórico aún no muy difundido para el que aquí se postula un enfoque particularizado.

Al considerar que trabajamos con un *corpus* que, pese a tener un anclaje en un referente histórico determinado, apela a la ficción como vehículo, imaginación y memoria no son términos excluyentes. En este sentido, conviene detallar algunas consideraciones de Ricoeur a partir de las cuales parecería viable ubicar a cada una de ambas —imaginación y memoria— en espacios divergentes. Al ocuparse del recuerdo y de la imagen, Ricoeur (2004) efectivamente se pregunta si es el recuerdo una imagen. Su respuesta radica en que la memoria es presencia de lo ausente. La imaginación, según él, también lo es. Pero la memoria implicaría posición de una realidad anterior. En cambio, la imaginación implica la suspensión de cualquier posición de realidad anterior (Ricoeur, 2004: 67).

La historia requiere la distinción entre una variedad de “modos de presentación” de algo (presentación pura y simple), así como también la “presentificación” (o representación). La presentificación es la presentación de algo con su carácter distintivo de intuitividad. Es una imagen. La historia es un *bild*, una presentificación que describe algo de modo indirecto (estatuas, cuadros, fotos, etc.) Esto, que ya estaba presente en Aristóteles, nos recuerda que el cuadro es imagen presente e imagen que describe lo ausente. Se establece así una relación entre *bild* y *phantasie*. Se produce un juego entre lo recordado, lo ficticio y lo pintado. (Ricoeur, 2004: 68-70). En este sentido, se registra también una secuencia conformada por la tríada percepción – recuerdo – ficción (Ricoeur, 2004: 72). El recuerdo pertenece al mundo de la experiencia, frente a los mundos de la fantasía (Ricoeur, 2004: 73). Se sigue la concepción bergsoniana del paso del “recuerdo puro” al recuerdo-imagen, para lo cual Ricoeur admite “para poner en movimiento el análisis, que existe algo como un ‘recuerdo puro, que aún no está configurado en imágenes” (2004: 75). Para dar cuenta de ese pasaje, Ricoeur retoma a Bergson en la idea de que

*Imaginar no es acordarse.* Un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero la proposición recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple sólo me transportará al pasado si efectivamente fui a buscarla al pasado, siguiendo así el proceso continuo que la llevó de la oscuridad a la luz. (Bergson citado por Ricoeur, 2004: 76, destacado en el original).

La imaginación, por su parte, tiene dos polos: la ficción y la alucinación. Esta última es la trampa de lo imaginario para la memoria. Es el blanco de las críticas racionalistas de la memoria. (Ricoeur, 2004: 76)

Estos campos, cuidadosamente deslindados en el planteo de Ricoeur, ofrecen mayor resistencia a la clasificación y a los límites estancos en la narrativa. La fusión entre memoria e imaginación vendría a funcionar como la condición esencial de la literatura que retoma la Guerra Civil, en la que, para mayor interpenetración, se incorpora de alguna manera una ficción de oralidad, que yuxtapone dos códigos diversos. Esa 'trampa de lo imaginario' que señala Ricoeur entra, en todo caso, en las reglas del juego. El pacto de lectura que puede establecerse ante un texto que advierte en su tapa que se trata de una novela dejaría de ser un posible blanco de las críticas racionalistas de la memoria. Imaginar también puede ser reponer pasados viables, formular lo que acaso no ocurrió pero pudo haber ocurrido, o lo que no se sabe que ocurrió.

Lo que Ricoeur plantea para la escritura de la historia puede también aplicarse a la novela en la que se tematiza algún aspecto histórico. Dicha escritura conlleva las aventuras de la configuración en imágenes del recuerdo bajo la égida de la tensión ostensiva de la imaginación. El rasgo diferencial que separa a la memoria de la imaginación radica en que a pesar de las modificaciones que lo imaginario tiende a la memoria, hay una exigencia de verdad, que especifica la memoria como magnitud cognitiva. En el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la rememoración, es donde se declara la exigencia de verdad (fidelidad). Algo sucedió; nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos (Ricoeur, 2004: 78-79). Los



personajes de las novelas que se analizan en esta tesis ocupan esos diversos roles de agentes, pacientes y testigos. En particular, la problemática de transmisión en la que nos detenemos implica en la mayoría de los casos la convergencia de estas tres instancias.

Con respecto a la idea de ‘construcción’, Ricoeur establece en primer lugar que acordarse no es sólo recibir una imagen del pasado; es también buscarlo, hacer algo. Ricoeur hace un recorrido por este concepto en Sócrates, Platón y Aristóteles, para detenerse luego en Bergson, con el concepto “esfuerzo de memoria”, comparable con el “trabajo de rememoración” del que habla Freud (2004: 81 y ss.)

El deber de memoria se halla en una relación triangular con el trabajo de duelo y el trabajo de memoria. El deber de memoria es el deber de hacer justicia con el recuerdo, dar justicia a otro distinto de sí (se retoma aquí a Aristóteles; Ricoeur, 2004: 120) y nace así la idea de la pervivencia de una deuda con el otro.<sup>2</sup> Esa idea de deuda parece estar presente en la narrativa de la memoria, en especial cuando se ficcionaliza o traspone la voz de los vencidos.

Otra de las advertencias de Ricoeur (la anterior era acerca de la imaginación) lo lleva a referirse a Todorov, que alerta sobre la propensión a proclamarse víctima porque puede producirse un deslizamiento del uso al abuso de memoria. Ese desplazamiento se daría a través de una dirección de conciencia que se proclama a sí misma como portavoz de la demanda de justicia de las víctimas. Se trata, de alguna manera, de una “captación” de la palabra muda de las víctimas y es así como puede caerse en una suerte de “frenesí de conmemoración”. Lo negativo de la obsesión conmemorativa radica en la recuperación de las tradiciones muertas y de fragmentos del pasado del que estamos separados, al no producirse una ligazón genuina (Ricoeur, 2004: 120-121). A lo largo del presente estudio veremos en qué medida dicha ligazón se produce o no, y si, en caso de producirse, dicha ligazón puede observarse a la luz de una conceptualización como la aportada por Halbwachs en torno a la memoria colectiva.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> A este respecto, en la narrativa española de la memoria se produce un “fenómeno [...] compensatorio del taponamiento de la memoria pactado en la Transición, y [se] manifiesta la necesidad aliviadora de una sociedad obligada a retener y a olvidar.” (Lluch, 2010: 70).

<sup>3</sup> Es pertinente en este punto explicitar las bases de análisis que estarán subyaciendo en la consideración de un plano colectivo de la memoria que rige las obras analizadas aquí, ya que “por lo general, lo narrado

Dado que en la presente introducción, planteada a los efectos de delinear un marco teórico que contenga los posteriores acercamientos analíticos a las obras seleccionadas, no viene a cuento una recapitulación para enumerar las diversas teorías existentes sobre la memoria, y teniendo en cuenta el intenso y abarcador recorrido que realiza Ricoeur, sí es preciso resaltar un aporte fundamental, el de Halbwachs, que está subyaciendo la compleja relación intergeneracional de las comunicaciones o (in)comunicaciones presentes en la transmisión oral ficcionalizada de la narrativa española reciente.

Ricoeur toma de Halbwachs el concepto clave de “marcos sociales de la memoria”, a partir del cual se afirma que, para acordarse, necesitamos de los otros. “La memoria individual toma posesión de sí misma precisamente a partir del análisis sutil de la experiencia individual y sobre la base de la enseñanza recibida de los otros” (Ricoeur, 2004: 157). Atravesamos la memoria de los otros, especialmente en el camino de la rememoración y del reconocimiento, ya que hay ‘lugares’ en común (Ricoeur, 2004: 158). Halbwachs ataca la tesis sensualista de Bergson sobre el origen del recuerdo en una intuición sensible conservada tal cual. La originalidad de las impresiones o de los pensamientos que sentimos no se explican por nuestra espontaneidad, sino por la “coincidencia en nosotros de corrientes que poseen una realidad objetiva fuera de nosotros”. A su vez, Halbwachs denuncia una atribución ilusoria del recuerdo a nosotros mismos, cuando pretendemos ser sus poseedores imaginarios. (Ricoeur, 2004: 159)

El aporte de Halbwachs al encuadre propuesto en esta tesis fue especialmente significativo en tanto que es el autor fundamental para considerar la difuminación de los límites del sujeto a la hora de encarar la memoria.

Halbwachs parte de la certeza de que en muchas ocasiones empleamos el recurso de nuestra memoria para responder a preguntas que otras personas nos formulan – también menciona el caso de preguntas que suponemos que *podrían* hacernos–, para lo cual es condición fundamental colocarse en lugar del otro (2004: 8). Ante la posibilidad de que el pasado reaparezca, Halbwachs sostiene que importa muy poco saber si reaparece

---

trasciende una experiencia individual y apunta a un sujeto colectivo, pudiéndose extrapolar incluso a otros contextos.” (Lluch, 2010: 71).

en mi conciencia o en las conciencias de otros (2004: 9). Estas consideraciones preliminares resultan iluminadoras en relación con la narrativa reciente sobre la Guerra Civil española y el franquismo ya que remiten a una relativa ubicuidad de la emergencia de la memoria del hecho en cuestión. Si el pasado reaparece, aunque lo haga mediante el parlamento de un personaje ubicado en las antípodas de lo que se desea transmitir (por ejemplo en *Home sen nome*, de Suso de Toro), lo que permitirá es abrir una constelación de posibilidades de lectura y de revisitación de ese pasado traumático desde distintas perspectivas.

Halbwachs, luego de posicionarse en un acercamiento al estudio de la memoria que se aparta de la teoría clásica de la memoria, en la que “[...] tras estudiar la adquisición de los recuerdos, se estudia su conservación” (2004: 8), deja en claro que no le interesa explicar la adquisición de los recuerdos por medio de los mecanismos de los procesos cerebrales. Admite entonces que:

[...] los recuerdos, en tanto que estados psíquicos, subsisten en el espíritu bajo forma inconsciente, para llegar a ser conscientes cuando se les recuerda. Así, sólo en apariencia el pasado se destruiría y desaparecería. (Halbwachs, 2004: 9-10)

A partir de aquí, el significativo aporte teórico de Halbwachs –y el imprescindible regreso a sus postulados– radica en la conceptualización de los marcos colectivos de la memoria. Estos se hallan definidos en principio mediante una formulación negativa (“no están formados luego de un proceso de combinación de los recuerdos individuales”; “no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas”, Halbwachs, 2004: 10) para pasar luego a la explicitación de lo que efectivamente serían: “instrumentos que la memoria colectiva utiliza para construir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (2004: 10).

Llegados a esta instancia viene a cuento puntualizar la pertinencia del abordaje de Halbwachs a los efectos de la consideración del pasado traumático español en el recorte aquí efectuado. En la memoria que se pone en juego en relación con la Guerra Civil y sus consecuencias desde fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, se da efectivamente una construcción de una imagen del pasado que responde al horizonte de expectativas de la época desde la cual ese pasado se revisita, una construcción consustanciada con los pensamientos que predominan en la sociedad en el momento en que se realiza esa mirada hacia atrás. Esto, que parece una obviedad dado que ha pasado mucho tiempo (y mucha teoría) desde estos planteamientos iniciales, es fundamental para considerar la brecha temporal desde la que se aborda la temática en los textos literarios que tomamos en este estudio.

Teniendo en cuenta la brecha temporal existente entre la materia rememorada y la textualidad mediante la cual se articula el pasado español desde el último entresiglos, vienen también a cuento las reflexiones de Halbwachs acerca de la imposibilidad de anclar en el pasado, de posicionarse en él para reconstruirlo. Contrariamente a la concepción aristotélica según la cual la memoria es *del* pasado, Halbwachs sostenía que

Desde el momento [...] que un recuerdo se ha reproducido varias veces, no corresponde ya más a la serie cronológica de acontecimientos que no tienen lugar sino una vez; o más bien, a ese recuerdo (admitiendo que subsiste como tal en la memoria) se superponen una o varias representaciones, pero éstas no corresponden ya a un acontecimiento que no se ha visto sino una vez, puesto que se le ha vuelto a ver varias veces en pensamiento. (2004: 18)

Esto resulta fundamental para evitar toda circunscripción de los recuerdos a una fase acabada y limitada a un pasado, sea reciente o remoto. El aporte de Halbwachs a este respecto se resignifica una y otra vez ante diversos intentos de perimir la memoria al hecho acontecido. Este intento de circunscripción tiene, entre los teóricos de la memoria contemporáneos, a Ricoeur como un representante al que se recurre a menudo sin

reparar en que, en su carácter enciclopédico –sin duda valioso ya que, como se ha dejado entrever aquí, revisita diversas teorías esenciales para un estudio detenido de la memoria– tiene el lastre de insistir en la idea de que “la memoria es del pasado”, con lo que le quita vitalidad y toda posibilidad de acción presente; se deja de lado el carácter performativo de la memoria, su capacidad de articular cambios (de acción, de opinión, etc.) desde instancias posteriores y hasta cierto punto autónomas respecto del momento que actúa como disparador. Halbwachs nos recuerda que “[h]ay una concepción de la memoria según la cual los estados de conciencia, a partir del momento en que se han producido, adquieren en cierto modo un derecho indefinido a subsistir” (2004: 39). Si este fuera el caso, no sería suficiente con la existencia de imágenes, ideas y reflexiones actuales a los efectos de reconstruir el cuadro de los días pasados. El medio para evocar los recuerdos, presuntamente “puros”, consistiría en el abandono del presente y, siguiendo aún más de cerca a Halbwachs, consistiría

[...] en distender los resortes del pensamiento racional y en dejarnos reconducir al pasado, hasta que entrásemos en contacto con esas realidades de antaño, dejadas intactas cuando se fijaron en una forma de existencia que podía encerrarlas para siempre. (2004: 39)

Si Halbwachs se rebela ante esa presunción de reservorio del pasado, como un arcón de recuerdos al que se puede acceder mediante una suerte de salvoconducto habilitado por determinado estado mental, es porque ve con claridad –y logra transmitirlo con mayor claridad aún– que es imposible comprobar que exista tal acceso a un intervalo de pasado en estado ‘puro’. El carácter provisorio y lábil de los recuerdos le hace sospechar con agudeza de la subsistencia de un hecho susceptible de reconstrucción, y discutir la pertinencia de ese arraigo en el acontecimiento como portador de una carga de materialidad que permitiría un acceso y no una necesaria configuración. En realidad, todo lo que se constata es que la mente se orienta hacia un intervalo de pasado con el cual no entra jamás en contacto, lo que hace converger hacia ese intervalo todos los elementos

que deben permitirle señalar y dibujar el contorno y el trazado, pero que el pasado mismo no alcanza nada. Entonces, “¿cuál es el sentido de suponer que los recuerdos subsisten, puesto que nada nos otorga una prueba de aquello, y que se puede explicar que se les reproduzca, sin que sea necesario admitir que ellos han permanecido intactos?” (Halbwachs, 2004: 40).

Esa pregunta final, la puesta en duda de la permanencia, la desconfianza respecto de toda condición de ‘intacto’, de ‘puro’, resultó un punto esencial para el presente trabajo, pues conlleva un posicionamiento en cuanto a la concepción de la memoria que se delinea aquí. Más allá de considerarse como especialmente valiosa la conceptualización halbwachsiana sobre el carácter colectivo de la memoria, en el planteo que en esta tesis se presenta es imposible soslayar la atribución de presente con que identifica Halbwachs a la memoria. Esto, que a estas alturas puede parecer algo evidente, debería ser declarado en todo estudio que involucre alguna teorización sobre la memoria. En el ámbito de la literatura, y en especial en el terreno de la narrativa, en tanto haya ficcionalización, la operación es en esencia presente.

Como adelantábamos parcialmente en otro apartado, el sentido común general se ampara en que las cuestiones de la memoria no permiten una visión de futuro pues conllevarían un anclaje en el pasado, al que convocan una y otra vez, y al que acarrear como algo que impide el ir hacia adelante. Por un lado, en esta concepción está clara la muy transitada visión de una idea de progreso como algo unidireccional, que supone un desplazamiento en línea recta; una línea temporal en la que la consideración de una mirada hacia atrás es sinónimo de estancamiento. Por el otro lado, prevalece la certeza de que ese pasado es una instancia *otra*, divergente respecto del presente desde el cual se la convoca y reelabora. Lo contrario de lo que sintetiza Halbwachs: “[C]uando recordamos, partimos del presente, del sistema de ideas generales que está siempre a nuestro alcance, del lenguaje y de los puntos de referencia adoptados por la sociedad” (2004: 40).

Cuando los autores que tendremos en consideración en los capítulos correspondientes retoman la Guerra Civil española y el franquismo, lo hacen desde el presente, desde su presente, encabalgado en el último cambio de siglo, o en torno al

septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil, según sea el caso. Justamente en ese salto temporal es que se resignifican episodios ya cuidadosamente estudiados desde múltiples puntos de vista y desde muchas disciplinas, pero no reunidos bajo las coordenadas teóricas especificadas aquí.

#### **1.4. Memoria y resistencia narrativa. Oralidad y experiencia en torno al narrador ficcionalizado que retoma la Guerra Civil española y el franquismo**

Otra perspectiva teórica clásica que es necesario puntualizar en la delimitación del marco del presente trabajo es la de Walter Benjamin. Sus consideraciones sobre el narrador resultan fundamentales, ya que en el *corpus* seleccionado la ficcionalización de oralidad se halla focalizada en personajes que tienen trazas del narrador benjaminiano, por lo cual – antes de pasar a consideraciones teórica más acotadas y específicas– es imposible dejar de lado el iluminador aporte de Benjamin para especificar una serie de características que él relevó y que resultan especialmente pertinentes en el presente recorte. A continuación, son retomados algunos aportes en relación con el narrador y se procede a la mención de algunos de los aspectos señalados por él que resultaron funcionales para abordar nuestro eje de investigación, que en los capítulos correspondientes a los textos literarios son analizados con mayor detenimiento.

Como se ha adelantado, en gran parte de la narrativa española reciente que retoma la cuestión de la guerra de 1936 a 1939 y el franquismo constituye un eje fundamental la memoria vehiculizada por instancias de oralidad que se incorporan a la novela con notoria recurrencia. Es preciso recapitular, para el tipo de figuras que suelen configurarse a la hora de la transmisión de la experiencia, nociones que fueron acuñadas pensando en el retorno de otra guerra.

La operación que consiste en ficcionalizar la transmisión oral se lleva a cabo, como ya se ha anticipado, a través de diversas técnicas que permiten trasponer aquello que presuntamente pertenece a una dimensión oral e incorporarlo a la escritura, lo que

Mechthild Albert, siguiendo una conceptualización de Peter Koch y Wulf Oesterreicher, presenta como “una especie de oralidad desvirtuada que, aunque se trate de un lenguaje de la proximidad, se articula no en el código fónico, sino en el código gráfico” (Albert, 2006: 23). En el texto escrito emergen con frecuencia las voces de los vencidos, literaturizadas a partir del empleo del discurso de los personajes. En ocasiones, con esta modalidad se hegemoniza el relato y se subsume bajo su desarrollo las zonas eminentemente narrativas; en otras ocasiones la oralidad gana lugar progresivamente, en forma más o menos solapada.<sup>4</sup> En las voces de los personajes en los que se incorpora una escena de narración oral traspuesta al ámbito de la novela, resuenan algunos rasgos del narrador que Benjamin delinea en el clásico trabajo de 1936.

Si bien la novela no resulta ser, a los ojos de Benjamin, territorio propicio para la figura del narrador,<sup>5</sup> e implicando más bien un ámbito hostil para el desarrollo del mismo, es factible advertir el aprovechamiento, en la novela española contemporánea, de destellos de ese narrador que, con algún contexto favorecedor, da cabida a voces que están a punto de abandonar toda posibilidad de seguir contando. Personajes de considerable edad y, salvo alguna excepción, pertenecientes al bando de los vencidos, encarnan esa condición que Benjamin localizó en el marino y en el mercader, y se hacen acreedores de un auditorio, si bien menos acostumbrado a la tradición de narración oral que el público del narrador benjaminiano, deseoso de recibir un legado de experiencias escatimadas en su momento por la historia oficial. Dichas experiencias encuentran resquicios en una expresión literaria encabalgada entre la ficción y los datos históricamente rastreables y, a la vez, entre la recapitulación de experiencias pretéritas y la resignificación que adquieren a la luz de los procesos y políticas actuales acerca del franquismo.

En tiempos en los que predomina claramente la información, y en los que las noticias asociadas a la memoria de la Guerra Civil se encargan muy especialmente de la difusión de lo que ocurre en torno a la ya aludida ‘Ley de Memoria Histórica’ y al tema de

---

<sup>4</sup> Esta particularidad es analizada en cada caso en los capítulos correspondientes a cada texto del *corpus* seleccionado para la presente investigación.

<sup>5</sup> Incluso puede afirmarse, como lo hace Coetzee, que Benjamin no estaba especialmente interesado en la novela (2001: 9).



las fosas comunes en las que aún se hallan enterradas sin identificación muchas víctimas del franquismo, la literatura encuentra espacio para dar cuenta de historias de carácter más local, que escapan a lo vertiginoso de la información, esa forma de comunicación que Benjamin, en “El narrador”,<sup>6</sup> identifica como extraña a la narración:

[C]on el dominio constituido de la burguesía, entre cuyos instrumentos más importantes, en la etapa del alto capitalismo, debe contarse a la prensa, aparece una forma de comunicación que [...] nunca había influido de manera determinante sobre las formas épicas. Pero actualmente sí lo hace. Y sucede que esa forma de comunicación no sólo es más extraña a la narración, sino que es mucho más peligrosa para la narración que para la novela, a la cual, con todo conduce a una crisis. Esa nueva forma de la comunicación es la información. (1986: 194)

Advertimos que Benjamin no sólo reconoce en la irrupción de la información y sus condiciones un efecto para la narración que lo ocupa sino también para la novela.<sup>7</sup> En algunas novelas españolas actuales de la memoria, vemos que la narración se resiente cuando no se apela a la representación de la experiencia sino a lo efímero de la información; todo lo que sea recabar datos implica una sumatoria de certezas que, pese a la factibilidad de estar remitiendo a un referente real, supone el sacrificio de algún grado de verosimilitud.

La escritura literaria parece abreviar en el abarcador perímetro de la perspectiva benjaminiana y se desprende de los argumentos que van apareciendo en las novelas de la última década una cierta ‘utilidad’ de la narración, al cubrir aspectos como la adopción ilegal de niños (Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, 2006) y el tema del aprovechamiento, por parte del bando vencedor, de cuantiosas transacciones inmobiliarias en perjuicio de quienes debieron exiliarse (Almudena Grandes, *El corazón*

---

<sup>6</sup> Se cita en el cuerpo del texto la edición detallada en el correspondiente apartado de la bibliografía y el número de página.

<sup>7</sup> Aunque le asigne un segundo lugar, admite que también se da una alteración en la novela.

*helado*, 2007), entre otros temas que no habían sido abordados previamente por la narrativa. Si bien no se recrea la escena de la narración ‘auténtica’ a la que se refiere Benjamin, sí se halla subyacente esa condición señalada por él acerca de que “la narración tiene, abierta o secretamente, su utilidad” (1986: 192). Además, cabe recordar que agrega que “[e]sa utilidad puede consistir a veces en una ‘moral’; otra vez en una recomendación práctica; por fin, en un refrán o en una regla de vida” (ibíd.). En la novela española actual, en el motivo de la transmisión de la experiencia, se observa, por cierto, una dosis de didactismo que entra en diálogo con esta forma de referir la experiencia.<sup>8</sup>

Se insiste, desde la creación literaria, en volver a poner en escena la transmisión de la experiencia, en algunos casos, novelando la historia,<sup>9</sup> en otros mediante la autoficción.<sup>10</sup>

Esa pérdida de la experiencia que Benjamin supo advertir en el retorno enmudecido del campo de batalla se resignificó en gran parte de los sobrevivientes durante la posguerra española. El regreso al seno familiar estuvo teñido, con especial preponderancia dentro del bando de los vencidos, por la autocensura, por el silenciamiento y, obviamente, amparado en el temor y en otras causas de índole psicológica en las que no sería posible detenerse en la presente investigación.

Hay entonces, en una parte considerable de la expresión de la literatura que se da setenta años después de la Guerra Civil, una hibridación entre oralidad (o apariencia de oralidad) y escritura, que parece reunir o amalgamar formas que Benjamin observaba como en gran medida irreconciliables: la novela y el relato.

Lo que separa a la novela del relato (y de lo épico, en sentido estricto) es su relación esencial con el libro. La propagación de la novela sólo se hace posible

---

<sup>8</sup> Veremos cómo esto se da, por ejemplo, con mucha fuerza, en aquellos textos en los que se incluye un contrapunto entre personajes de distintas generaciones que llevan adelante algún tipo de relación dialógica cargada de didactismo, más o menos explícito. *O lapis do carpinteiro* (Manuel Rivas, 1998), *Os libros arden mal* (Rivas, 2006) y *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001) son especialmente ilustrativos en este punto.

<sup>9</sup> Es el caso de la ya aludida *Os libros arden mal*, pero también de *Home sen nome*, de Suso de Toro (2006), y de *Guárdame bajo tierra*, de Ramón Saizarbitoria (2000).

<sup>10</sup> Por ejemplo en *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001) y en *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006).

con el descubrimiento del arte de imprimir. El mensaje oral, el patrimonio de la épica, es de otra índole que aquello que constituye lo propio de la novela. Separa a la novela frente a todas las demás formas de la creación prosaica –el cuento, la leyenda, inclusive el relato breve– el hecho de que ni proviene ni se dirige a una tradición oral. (1986: 192-193)

Ahora bien, el aprovechamiento de algunos parámetros y/o marcas de oralidad por parte de la literatura no deja también de ser ocasión propicia para el reconocimiento que advertía Benjamin en los respectivos dominios de lo oral y lo escrito. Es preciso contemplar, con Benjamin, que la brecha entre ambos dominios prevalece. Si los autores contemporáneos procuran ficcionalizar la oralidad que conllevan las escenas de transmisión en las que los mayores se sinceran con sus hijos o nietos, o con algún miembro de segunda o tercera generación, siempre es viable relevar en esas zonas del texto alguna fisura, alguna marca que nos recuerda el carácter ficcional de la operación. Por ejemplo, a veces se intenta dar cuenta de una suerte de desgrabación de un testimonio, pero el texto escrito adolece del margen de improvisación y de inestabilidad que una auténtica instancia de oralidad de transmisión de la experiencia permitiría (por ejemplo, veremos que esto ocurre en *Las esquinas del aire*, de Juan Manuel de Prada, del año 2000). Esa autenticidad del narrar añorada por Benjamin se realiza a medias en la novela en que se ficcionaliza la oralidad.

Por otra parte, cabe recordar que:

[e]l narrador toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia. El novelista, en cambio, se ha aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse, como a un ejemplo, a los hechos más importantes que lo afectan; que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno (Benjamin, 1986: 193)

Ocurre que esa experiencia comunicable –que parece haber dejado de serlo– y la individualidad y el solipsismo propios del novelista convergen en un tratamiento que se hace de la memoria del pasado traumático que excede la dimensión jurídica y la eminentemente política, pero no por ello deja de ser una especie de apéndice de esta última. Pese a la negativa de una parte considerable de la sociedad española de los últimos años, que se declara saturada a causa de los diversos abordajes de la memoria de la Guerra Civil, que aspira a políticas presuntamente ‘superadoras’ basadas en una intensificación del silencio y el olvido, emerge en terrenos subsidiarios una respuesta estética pero a la vez vehículo de una postura ética determinada. La crítica ha señalado en ocasiones un aprovechamiento de la cuestión y un descuido de estilo que va en detrimento de la calidad literaria; pero también podría verse en esta característica una premura por abordar el tema, una urgencia que puede ir más allá del carácter *bestselleriano* de algunas de estas obras (piénsese por ejemplo en el caso prototipo de *Soldados de Salamina*, con su cantidad de ejemplares vendidos y su secuela cinematográfica).

El riesgo estético –y por qué no, el riesgo de pérdida experiencial– está en que aquello que circula como narración interior se parezca más a una información dosificada que a una auténtica narración. En una novela como *El corazón helado* (Almudena Grandes, 2007), lo relatado por personajes mayores que han guardado durante décadas una verdad tiene un valor marcado por la novedad, la revelación y el impacto, pese a que se trate de una novedad y una revelación de verdades de muchos años atrás. En este punto, entonces, se podría advertir un desliz conceptual; pese a que en la novela actual se escenifican instancias de narración oral, hay una cercanía con el concepto que Benjamin ubica en el polo opuesto al de la narración, es decir, con la información.

La información tiene su premio en el instante en que era fresca. Sólo vive en ese instante, debiendo entregarse completamente a él y explicarlo sin pérdida de tiempo. Otra cosa pasa con la narración; ésta no se entrega completamente.

Guarda recogidas sus fuerzas y es capaz de desarrollarse luego de mucho tiempo. (1986: 195)

A veces el texto escrito no se concede los tiempos digresivos que requiere la oralidad; entonces ocurre que hay zonas textuales dedicadas a concentrar una revelación más o menos apresurada por los tiempos y por la estructura novelística. Pero en el caso de la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo escrita en lengua minorizada, si bien no se recrea en términos estrictos el círculo de los artesanos, sí prevalece al menos una forma más artesanal de la comunicación (Benjamin, 1986: 196); el boca a boca funciona con mayor preponderancia, a través del rumor o de la confidencia, como un elemento de peso. También en estos casos acontece que el énfasis no está en el 'puro en sí' del asunto, como ocurriría en una información lisa y llana, sino más bien en la vida misma del informante (del personaje a cargo de proferir alguna revelación, alguna historia que funciona dentro de la historia marco). En este proceso, los rasgos del narrador cobran especial importancia, al igual que en el proceso descrito por Benjamin y la comparación que conlleva al dar cuenta del trabajo del narrador como emparentado al del alfarero, cuyas huellas permanecen en el barro (ibíd.).

De este modo, en el producto de la narración del acontecimiento bélico y del período dictatorial, estamos en condiciones de afirmar que el narrador-personaje, a medida que recuerda o evoca, hace presente la experiencia; no la reproduce, sino que la articula desde el momento actual (esto, como se ve, se halla en consonancia con las apreciaciones de Halbwachs en que nos detuvimos). "Sus propias huellas se encuentran siempre en lo narrado, sea por haberlo vivido él mismo, sea por haberlo experimentado como receptor de una historia" (Benjamin, 1986: 197). En este pasaje se abre el juego en torno a la posibilidad de experimentar un acontecimiento; la pervivencia de la huella del narrador en su historia no está sólo reservada a quien atravesó los hechos sino que incluye a quien asistió a ellos en forma diferida, como oyente. Esto vale también para pensar la manera en que se narra la Guerra Civil española a setenta años de ocurrida, en un enclave temporal singular, dado que los sobrevivientes están en un límite de edad que

hace que se hable de los últimos testimonios posibles en boca de protagonistas directos. De hecho los llamados “hijos de la Guerra Civil” y luego los “nietos” se hacen cargo de una suerte de posta narrativa y de apropiación de la experiencia a los efectos de contarse y contar a otros episodios que se internalizan como previamente silenciados.<sup>11</sup>

Ahora bien, pese a que varios de los textos literarios españoles a los que se ha aludido en el presente trabajo se detienen en descripciones y dilatan la concreción de relaciones entre los personajes y las confusiones que esas relaciones conllevan son diferidas una y otra vez, ocurre también que ocasionalmente la transmisión de la experiencia se realiza con una relativa aceleración de los tiempos y se hace abierta muestra de ello en algunos casos. Suele prevalecer la ausencia de algo que ha sido recortado y ese espacio vacío conforma una brecha de experiencia que parece exponer a cada momento su incompletud. Se renueva entonces lo que advirtió Benjamin con respecto a la tendencia a comprimir, incluso lo transmisible, lo presumiblemente comunicable. Benjamin cita a Valéry en relación con que

[...] todos esos productos de esfuerzos duraderos y llenos de renunciamentos están en trance de desaparecer, y ya ha pasado el tiempo en que el tiempo no se contaba. El hombre de hoy ya no trabaja sino en aquello que puede hacerse más rápido (1986: 197).

A continuación, Benjamin precisa aún más la cuestión:

En realidad sucedió que el hombre de hoy logró inclusive abreviar el relato. Tenemos la evolución de la *short story*, del cuento, que se ha desprendido de la tradición oral y que ya no permite esa lenta acumulación de capas finísimas y transparentes que es la metáfora más adecuada para referirse al modo en que

---

<sup>11</sup> Ocurre con la memoria histórica que “viene a referir episodios de un tiempo no experimentado sino conocido por testimonios orales o documentos varios. [...] Actualizándose constantemente, la memoria da sentido al presente y posibilita construir el futuro. Mediante esta literatura responsable se (re)conoce el pasado, cuya recuperación deviene acto de afirmación del mismo al abordar aspectos que habían quedado ocultos o aparentemente olvidados, al tratar de evitar fisuras, ausencias, arbitrariedades y malentendidos. (Lluch, 2010: 71).

la narración perfecta aparece como estratificación de los relatos de muchas noches. (1986: 197)

Este procedimiento consistente en abreviar o comprimir se da incluso, como se ha mencionado, en textos más amplios, que contienen un germen de narración como una de las materias primas empleadas en el acto de novelar. En estos casos, la memoria, señalada por Benjamin como la capacidad épica por sobre todas las cosas, capacidad que se apuntala en una relación ingenua entre el oyente y el narrador, dominada por el interés de retener lo narrado y por la posibilidad de garantizar la reproducción de lo oído (1986: 201), se subvierte y da paso a una rama particular. Se produce lo que Benjamin delinea como “la memoria inmortalizante del novelista, frente a la memoria breve del narrador” (1986: 202), lo cual conlleva también un enfrentamiento entre recordación y rememoración respectivamente (ibíd.).

Las consideraciones benjaminianas que anteceden pueden tomarse en cuenta para un acercamiento a la memoria del conflicto bélico español y a la experiencia de la dictadura franquista en diálogo con el abordaje que hace Benjamin de la memoria al realizar su lectura de Bergson. La convergencia entre memoria y experiencia (*Erfahrung*) de la que parte Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, al tomar *Materia y memoria*, comienza justamente con un reconocimiento, ya en el título del trabajo de Bergson, de la consideración de la estructura de la memoria como algo decisivo para la experiencia filosófica (1972: 125). Esto conduce a la afirmación de que “la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es una asunto de la tradición” (ibíd.) y que “[s]e forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria.” (ibíd.). Cabe recordar que seguidamente Benjamin deja en claro que la pretensión bergsoniana lejos está de apuntar a una especificación histórica de la memoria; ocurre más bien lo opuesto: hay un rechazo de toda determinación histórica de la experiencia” (ibíd.).

Como es sabido, en el clásico trabajo que se ha venido citando en las últimas líneas, el poeta es señalado como el sujeto adecuado de la experiencia de la *durée*. Allí es

donde entra en juego la consideración de la obra de Proust y donde surge la crítica o revisión proustiana respecto de Bergson, revisión que desplaza el concepto de memoria 'pura' para pasar a dar cabida a la idea de memoria 'involuntaria'. A su vez, cobra relevancia en este pasaje la dimensión colectiva de la memoria: "Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo". (Benjamin, 1972: 128). Esto, puesto en relación con el desplazamiento de lo vivido explícita y conscientemente, la "vivencia" (*Erlebnis*), implica colocar en una misma constelación "memoria", "experiencia" y, como se ha anticipado, el carácter colectivo de la primera. Dicha constelación de términos se encuentra, en forma subyacente, a lo largo de las distintas obras narrativas referidas a la memoria del caso español que se han venido mencionando para esta tesis. Hay en los acontecimientos narrados una suerte de desterritorialización de lo sucedido; es "lo que no le ha ocurrido al sujeto como 'vivencia'" (Benjamin, 1972: 129) lo que se actualiza una y otra vez en la literatura reciente que procura acercarse a esa temática. Los autores son cronológicamente ajenos a los hechos narrados y eso se problematiza mediante diversos recursos, como se verá en las lecturas pormenorizadas en lo tocante a este tema que hemos hecho de cada texto. Obviamente esa presunta condición ajena no es tal; los corolarios de las vivencias atravesadas por aquellos actores que funcionan como disparadores para los autores de segunda o tercera generación respecto de la guerra conforman una onda expansiva que constituye también su propia experiencia.

El señalamiento benjaminiano respecto de la desaparición de la experiencia —y la vinculación con el hecho de que el arte de narrar, como consecuencia de esto, concluya— ilumina una vía de análisis de la memoria del conflicto bélico español y de sus corolarios. Desde el terreno de la narrativa actual se aspira a subsanar un período de experiencias en su momento transmisibles pero silenciadas que emergen en torno al último entresiglo en una serie de autores que se hacen cargo, literaturización mediante, del legado de recuerdos que Benjamin identificó como carente de herederos. Se advierte la apropiación que autores como Javier Cercas, Ramón Saizarbitoria, Benjamín Prado, Manuel Rivas y Suso de Toro, entre otros escritores contemporáneos, realizan de la experiencia pasada y



cómo vuelven a resultar funcionales las consideraciones benjaminianas en referencia al lugar del poeta como encargado de desnaturalizar hábitos lingüísticos que tiendan a la mera transmisión de datos, lo cual puede conducir a cierta recuperación del pasado reciente –recuperación resistente a políticas que impulsan el olvido– a la vez que conduce a la resignificación de la experiencia actual o, en algunos casos, a la marcación del vaciamiento de dicha experiencia. Hay en esa apropiación un gesto semejante al de la reparación, a través de la restitución del pasado a la que aludía Benjamin en la tesis II de sus *Tesis sobre el concepto de historia* (Löwy, 2008). Por supuesto, en ese gesto de reparación se interviene a la vez en el presente, sobre el cual hay necesariamente una transformación activa.

El *corpus* de textos cuya lectura puede enriquecerse a la luz de los conceptos benjaminianos mencionados se ha ampliado notablemente a partir del último entresiglos. El breve detenimiento en algunos títulos especificados en el índice sirve a los efectos de mostrar hasta qué punto la transmisión oral ficcionalizada mediante la narrativa nos lleva a buscar en Benjamin numerosos señalamientos teóricos susceptibles de trasposición al terreno de la literatura española actual y al fenómeno de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo.

### **1.5. Autores de la narrativa de la memoria**

A las dificultades que acarrea cualquier análisis que enmarque su metodología en un recorte basado en el concepto de ‘generación’, se sumó en nuestro caso una especial inestabilidad de los límites de dicho concepto, dado que los textos seleccionados, puestos en consideración con otros de los mismos autores, podrían dar lugar a nuevos reagrupamientos. El tratamiento metodológico de este asunto radicó entonces en un manejo de denominaciones permeables, tan sólo funcionales para la selección temática realizada aquí. Hay factores cronológicos que sin duda han tenido peso en la selección realizada a la hora de demarcar un itinerario de lecturas, por lo tanto, sin desconocer lo

problemático del concepto, largamente discutido en relación con la literatura de diferentes latitudes, se hace un señalamiento de problemáticas comunes que presentan algunos autores que corresponderían a una franja de ‘hijos tardíos de la Guerra Civil’ y también, muy especialmente, a quienes se suele ubicar en la franja etaria de los ‘nietos de la Guerra Civil’.

Las obras literarias que analizamos corresponden a autores nacidos entre mediados de la década del 50 (son los casos de Rivas y de Toro) y la década del 60 (Prado, Cercas, de Prada), por lo tanto, de ningún modo pertenecen ya a los llamados ‘niños de la guerra’. Quien se aparta un poco de esta franja etaria es Saizarbitoria (n. 1944). Queda claro, de todos modos, que no hay experiencia directa y que necesariamente hay mayor mediación que en quienes han literaturizado con anterioridad el conflicto bélico y el período dictatorial. Sin embargo, es a su vez probable que la formación que han tenido respecto de la experiencia bélica y de los años más duros del franquismo haya sido divergente, ya que algunos de ellos han atravesado sus primeros años de formación antes de la llamada ‘Primavera de Fraga’ de 1966,<sup>12</sup> –coincidente también con una mayor apertura en más de un plano de la vida cotidiana de España– y otros lo han hecho después, ya en plena Transición. No obstante las significativas diferencias que esto puede conllevar, especialmente en relación con los diferentes modos de inserción de estos autores en el sistema de educación formal, el elemento unificador de la ausencia de experiencia directa resulta relevante en cuanto a que ha habido necesariamente un elemento de transmisión de la experiencia traumática que han decidido narrar (ya sea por medios orales, ya sea por el sesgado aporte bibliográfico de un contexto de educación formal). Si se considera este elemento común, deja de ser tan significativo el hecho de que los autores aquí seleccionados hayan nacido en distintas décadas. La cronología, en este caso, quedaría subsumida a la particularidad del acceso a la realidad tomada como ‘materia novelable’.

---

<sup>12</sup> Etapa de una relativa apertura en materia de publicación y prensa, denominada así por el protagonismo de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo y, en particular, por la reglamentación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

Si el método generacional se basa en contemplar coincidencias entre los escritores (y sus creaciones), de edad semejante en un momento histórico determinado, y en advertir las diferencias con otros escritores de otra década y edad (Lluch, 2010: 57-58), también hay que tener en cuenta que “[c]ada generación no actúa sola sino que normalmente lo hace con otras dos, por oposición, estableciendo polarizaciones positivas y negativas, extra e intergeneracionales” (Lluch, 2010: 58).<sup>13</sup>

Si el término ‘generación’ suele provocar resistencia no sólo en el plano de la historia de la literatura, como ya se ha aludido, sino también entre los propios autores, esto puede atribuirse a un rechazo al agrupamiento que, si excediera la cuestión pragmática de una sistematización metodológica, iría en detrimento de la valoración de las propuestas literarias en forma autónoma, sin el relevamiento de rasgos comunes con otras (Lluch, 2010: 59). Sin embargo, y con las advertencias de permeabilidad y flexibilidad antes sugeridas, seguimos a Lluch en la afirmación de la pertinencia de observar “las predilecciones y rechazos de orden estético y temático de ciertos escritores u obras [que] atestiguan la presencia de elementos comunes” (Lluch, 2010: 59). A continuación, Lluch delinea un listado en el que podemos ver cómo la datación de nacimiento, en décadas diferentes, que se apuntó unas líneas más arriba es superado mediante la concentración de una serie de autores bajo la etiqueta “generación histórica de los nietos de la guerra” (ibíd.). En esa categoría entran Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes, Almudena Grandes, pero también Javier Cercas. Este agrupamiento se debe a que

[su] visión de la Guerra Civil española y sus consecuencias [...] viene modelada por el testimonio oral escuchado a sus mayores y por sus múltiples lecturas y

---

<sup>13</sup> En este punto, Javier Lluch-Prats nos recuerda que para Ortega, en *Vives-Goethe* (1973), “el núcleo de la realidad histórica lo constituye la colaboración polémica de dos generaciones. Lo esencial de la ‘generación histórica’ no es que se sucedan unas a otras sino que en parte del tiempo coinciden, se solapan o se empalman: dos siempre actúan plenamente, sobre los mismos temas pero con distinta edad y sentido.” (Ortega citado por Lluch, 2010: 58). Lluch ejemplifica esto con el caso del escritor Juan Manuel de Prada, y se refiere a *El silencio del patinador* (1995) para advertir el cultivo de una prosa esmerada y barroca que lo distancia de otros escritores de su generación. Esta acotación de Lluch es perfectamente extensible al libro de Juan Manuel de Prada en el cual nos detendremos aquí: *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, que es cinco años posterior a *El silencio del patinador*, pero que mantiene la sobrecargada prosa que aquí se refiere.

reflexiones acerca de nuestro pasado. En este sentido, como partícipes de una historia común, los integrantes de una comunidad comparten más semejanzas que diferencias en cuanto a sus experiencias vitales y lenguajes estéticos. De manera que incluso en la obra de otros autores, más jóvenes que los mencionados, como Isaac Rosa y Ricardo Menéndez Salmón, también hallamos intereses comunes y, compartida con los anteriores, late la responsabilidad social de la práctica literaria (Lluch, 2010: 59).

En estas páginas en las que se lleva adelante el trazado de un itinerario de análisis y se delinea una metodología llevada a cabo –y habiéndose advertido ya la precaución que requiere el empleo del criterio generacional– cabe explicitar también que se procedió teniendo presente la necesaria transmisión intergeneracional (Lluch, 2010: 61) que se produce en el caso de los autores y textos seleccionados.

Pese a las sospechas que puede llegar a despertar, al menos en principio, la periodización de la novela reciente (Lluch, 2010: 64), se puede afirmar que el *corpus* que se analizó se inserta en un período de consolidación de la novela posfranquista (Lluch, 2010: 65).<sup>14</sup>

El gusto por la tradición oral es una de las características rastreables en esta serie de autores, ya en los 80 (Lluch, 2010: 66). A la “nueva narrativa” surgida en los 80 (Rosa Montero, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Ignacio Martínez de Pisón, entre otros) le sigue la “joven narrativa” en los 90 (Lluch, 2010: 66-67). De todos modos, conviene insistir en la problemático que es mantener estos límites. No se da un corte; de hecho, es en la década de los 90 cuando se asientan algunas voces que se venían perfilando con anterioridad (Lluch, 2010: 67), como Luis Landero, Almudena Grandes, Rafael Chirbes y Enrique Vila-Matas, entre otros. Por lo cual, más allá de toda delimitación posible, es preciso destacar las zonas de contacto en cuanto a recurrencias narrativas que hacen que sea viable configurar un *corpus* como el seleccionado en el presente trabajo: se destaca

---

<sup>14</sup> “[D]e los 80 a los 90 se consolida el paradigma de novela posfranquista, tras asentarse en el discurso historiográfico la generación de 1966 (fecha elegida por la promulgación de la Ley de Prensa y los cambios en la aparente renovación del régimen franquista), también llamada del 68.” (Lluch, 2010: 65).

“el recurso [...] a lo testimonial y a la reconstrucción histórica, buena parte de la novela a caballo entre ambas décadas [...] se desarrolla en torno a lo real” (Lluch, 2010: 67).

Luego de establecer por qué en los estudios actuales sobre la narrativa de la memoria se matiza un poco la desconfianza respecto del recorte generacional, pasamos a ver otros necesarios deslindes teóricos que permiten delinear con más precisión el marco considerado para un abordaje de la ficcionalización de la transmisión oral en la narrativa española de la memoria.

## Capítulo 2

### Las bases de la literatura: los vacíos de la historia y las compensaciones de la narrativa para la memoria y el relato oral

#### 2.1. Narrativa de la memoria e historia oral de la Guerra Civil

El epígrafe de Pierre Vilar que aparece en el libro que se considera un hito inaugural para la historia oral de la Guerra Civil española –*Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*, de Ronald Fraser– instala la siguiente pregunta: “[...] ¿Dejaremos el monopolio a los novelistas? Esto sería, por parte del historiador, una manera de renunciar.” La historia oral, que apunta a cubrir aspectos de la experiencia que han quedado inéditos por no ser el terreno en el que trabaja la historia entendida en un sentido clásico, es el medio para ocuparse de lo subjetivo, de la experiencia vivida por las personas que participaron de los hechos.

La historia oral, tal como aquí se concibe, constituye un intento de revelar el ambiente intangible de los acontecimientos, de descubrir el punto de vista y las motivaciones de los participantes, voluntarios o involuntarios, de describir cómo sintieron la guerra civil, la revolución y la contrarrevolución quienes la vivieron desde ambos campos. (Fraser, 2007: 17)

Desde el planteo de Fraser, la historia oral no vendría a sustituir a la historiografía tradicional, sino a llenar sus intersticios. Lo que hace la narrativa ficcional al literaturizar situaciones de relato oral implica un gesto semejante, pero menos pretencioso aún. Más que de completamiento o de llenado de intersticios, la narrativa ofrece una modalidad discursiva para proponer en el texto intercambios que, si no se produjeron, pudieron haberse producido. Se trata entonces de tornar verosímil aquello que por circunstancias socio-históricas acarreó dificultades de transmisión oral.

El valioso trabajo de la historia oral en determinado momento no se ve en modo alguno erosionado por la ficcionalización de voces en la literatura. El temor y el desafío que se desprenden de la pregunta de Vilar (“¿Dejaremos el monopolio a los novelistas?”) pudo haberse articulado, transcurridas un par de décadas luego de los primeros testimonios orales de los vencidos, exactamente al revés por parte de los novelistas: “¿Dejaremos el monopolio a los historiadores?” Esto es susceptible de ser planteado en estos términos especialmente cuando empieza a problematizarse el agotamiento de fuentes directas vivas capaces de referir su propia experiencia y que a su vez presentan un relato que, si no es registrado por los medios de la historia oral, se pierde para la historiografía tradicional.

La historia oral [...] debe brindar una vía de expresión para las experiencias de personas que de lo contrario –históricamente hablando– no dispondrían de ella, personas a las que en este sentido cabe calificar de “corrientes” (Fraser, 2007: 20)

También la narrativa de la memoria de la Guerra Civil y de la posguerra que ficcionaliza voces de personajes anónimos, corrientes o silenciados brinda ese aporte discursivo. Lejos de minimizar el rasgo esencial de lo ocurrido, el episodio traumático que da lugar a una narración propia de la historia oral, en el marco de la narrativa sobre la Guerra Civil, la vaguedad, la imposibilidad de rastreo y cotejo de diferentes vivencias y protagonistas son factores que ofrecen una ubicuidad que da cuenta de una gran zona de sombra de testimonios que no han llegado ni llegarán a tener curso. Seguramente en el caso de más de un episodio traumático puede ocurrir esto. La Guerra Civil española y la prolongada posguerra poseen –como ya se ha dejado entrever– unas características de opresión y persistente silencio, tanto impuesto como –en algunos ámbitos domésticos– voluntario, que abonan un terreno apto para que la literatura retome los hilos que parecen haber quedado sueltos.

## 2.2. Márgenes de ficcionalización. La cuenta regresiva del testimonio

La crítica del testimonio, desarrollada especialmente a lo largo de la última década, permite no solamente releer de manera minuciosa y distanciada la literatura testimonial, es decir aquellos textos (escritos o fílmicos) cuya materia esencial está dada por el relato oral de un testigo, sino también advertir qué lugares ocupa –o aprovecha– la narrativa al quedar vacante un espacio, ya sea por la revisión teórica aludida, ya por el cada vez más mermado acceso a la palabra viva de testigos cuando el período de tiempo transcurrido desde el episodio es de varias décadas. En LaCapra tenemos un planteo general de demarcación que permite complejizar la relación con el acontecimiento traumático:

El acontecimiento traumático tiene su mayor [...] efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori. (LaCapra, 2009: 21)

El énfasis que reconoce LaCapra –en particular, lo observa para el tratamiento de la memoria después de Auschwitz– en la obtención de testimonios se traduce, desde nuestro abordaje, en el tratamiento literario por el que se selecciona como tema de interés el cercano límite vital de los informantes y la declinación de la posibilidad de enseñanza a partir de una experiencia vital.

Uno de los motivos del [...] interés por los testimonios tiene que ver con la avanzada edad de los sobrevivientes y la sensación de que el tiempo es escaso antes que la memoria viviente del Holocausto según sus víctimas sea también cosa del pasado. (LaCapra, 2009: 25)



Ese límite, que intensifica las condiciones para una operación de transferencia/transmisión, crea un lugar secundario, pero a la vez marcadamente protagónico, que corresponde al rol de quien recibe, retransmite o gestiona de alguna manera la palabra de otro. Antes de detallar un marco teórico específicamente centrado en la transmisión oral, cabe señalar la carga de subjetividad que se halla involucrada en el tratamiento que se hace de la palabra ajena, ya que el empleo de este recurso en la narrativa es algo que se encuentra potenciado en la construcción de una voz ficcional y de diversos filtros por los cuales se lleva a cabo la mostración de un testimonio. LaCapra afirma que

[...] la transferencia implica la tendencia a quedar emocionalmente involucrado con el testigo y su testimonio, acompañada de una inclinación a pasar al acto una respuesta afectiva hacia ellos. Estas implicancias y respuestas varían con la posición subjetiva del testigo y del entrevistador, historiador o analista, así como con el trabajo realizado con estas posiciones subjetivas para reformularlas y transformarlas. (2009: 25)

La variación, en la recepción señalada por LaCapra, se amplía en las diferentes posiciones subjetivas que es posible explorar en la novela. En cada caso analizado en esta tesis, la función que en las líneas anteriores se asigna al entrevistador, al historiador o al analista se vuelca en un personaje de ficción que selecciona la voz de la experiencia de la Guerra Civil española.

Además de este acercamiento a la palabra del testigo, su administración y el empleo que de esta modalidad se realiza desde la literatura, cabe destacar que en Latinoamérica hay más de un minucioso abordaje crítico con respecto al testimonio, que arroja luz sobre la particularidad de la temática desarrollada en esta tesis, por lo cual en este apartado se delinearé el marco que sustentó la lectura de los textos ficcionales analizados para el tema que se investigó, ya no en relación con los estudios generales

sobre la memoria más vinculados al eje de la tesis –lo expuesto en el capítulo 1–, sino con especial hincapié en las relaciones entre memoria y relato que subyacen a la crítica del testimonio.

Si, tal como señala Cecilia Vallina, “el canon académico sobre la memoria suele apoyarse en la experiencia de los campos de concentración alemanes y en la producción teórica de filósofos como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Paul Ricoeur” (2008: 13) –y sin dejar de lado la necesidad del sustento de los estudios ya devenidos clásicos sobre la memoria, en algunos de los cuales, de hecho, abrevamos en el capítulo introductorio– se tornó necesario en el desarrollo de la presente tesis una focalización que permitiera abordar con mayor especificidad un objeto de estudio y un período que no puede pensarse como “extensión o derivación de ese sistema totalitario [el de la experiencia del *lager*]” (ibíd.). Al señalar el riesgo que conlleva el hecho de posicionarse “en un corpus cristalizado” (ibíd.) y, desde esa teorización, leer otra experiencia,<sup>15</sup> se está suponiendo la complementariedad que los estudios de la memoria demandan para ser funcionales en un campo de aplicación en torno al cual no fueron originariamente formulados, como la narrativa ficcional que se detiene en episodios traumáticos asociados a experiencias bélicas y dictatoriales.

En los textos narrativos analizados para esta tesis, se ponen en juego relatos de memoria que muestran un posicionamiento ideológico creador de verdades relativas.<sup>16</sup> A través de dicho posicionamiento, se elige dar forma escrita a voces que de alguna manera representan la labilidad de versiones no establecidas con solidez por vías que se basan en otro tipo de contrato con el mundo referencial y las fuentes, como la Historia y el Derecho. Se procede así a explorar, mediante la narrativa ficcional, evidencias tangenciales y revelaciones sospechadas pero no debidamente canalizadas por un cauce jurídico; revelaciones sin cierre ni reparación, como la apropiación de niños en España,<sup>17</sup> la

---

<sup>15</sup> En la compilación editada por Vallina se alude a la experiencia argentina, pero la misma advertencia es también válida respecto de la experiencia española.

<sup>16</sup> Porque “[h]acer una historia, reconstruir relatos de memoria, implica [...] un gesto político que no se oculta, que no acompaña al saber sino que justamente lo rompe o, en todo caso, reconstruye esos relatos de memoria en función de una verdad histórica que no entiende el saber como un campo de enunciados legitimados sino como una verdad con minúscula que se crea y recrea todo el tiempo” (Vallina, 2008: 14-15)

<sup>17</sup> Como se observa en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.

asignación de pensiones a los heridos de guerra<sup>18</sup> o la marginación socioeconómica de familias enteras a causa de una adscripción política republicana.<sup>19</sup> La teorización que explora los vínculos entre memoria y relato sobre la base de la crítica del testimonio descarta la aparente necesidad de un agotamiento de la escritura testimonial como requisito para que la ficción narrativa aborde lo que parecería ser materia prima de las fuentes testimoniales, es decir, el relato de la experiencia traumática. No obstante, en el caso de la narrativa española del período que hemos explorado, tiene un fuerte peso el inminente agotamiento de la posibilidad de recabar la palabra viva de los testigos y, si no es condición necesaria, es al menos un factor relevante para favorecer el tratamiento y la problematización de la palabra al límite de su desaparición.

Un dominio encabalgado entre lo literario y lo periodístico –de hecho, algunos de los autores que conforman el *corpus* de esta tesis presentan una profunda relación con la prensa gráfica—<sup>20</sup> opera en una combinatoria de “procedimientos literarios con géneros considerados menores como la crónica, el reportaje, el relato de investigación” (Vallina, 2008: 16). La narrativa que emplea esos géneros, al hacer hablar a personajes ficcionales o al literaturizar personajes reales, también se vale de las características de las que dichas modalidades textuales se hallan investidas. La deuda con la tradición de los textos de no ficción es por cierto algo que hay que admitir, pero también lo es la diferenciación de planos en la novelística de la memoria y la forma en que allí se configura la memoria.

El carácter ficcional del testimonio puesto en boca de personajes de novela no descarta una característica esencial del desplazamiento de la vivencia hacia la experiencia desarrollado en el capítulo introductorio:

[E]l yo, la primera persona, la experiencia que se busca transmitir, no es nunca una pura vivencia *individual*, no es la autenticidad de una conciencia replegada: en la base de ese yo hay un *otro*, generalmente un otro colectivo, un mandato familiar o de un grupo; y eso incluye los enigmas, los pequeños

---

<sup>18</sup> Como advertimos en *Guárdame bajo tierra*, de Ramón Saizarbitoria.

<sup>19</sup> Como ocurre en *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas.

<sup>20</sup> Manuel Rivas, Suso de Toro, Javier Cercas y Benjamín Prado.

mitos, los relatos ya armados. Por supuesto, el testimonio no tiene porqué ser una repetición directa de esas formaciones previas, puede incluso oponerse a ellas, contradecirlas, discutir las, pero [...] los testimonios siguen capturados por esas condiciones de producción y de emisión que se refieren al grupo familiar o al grupo político. Sea la trama familiar sea la de grupos replegados sobre las amistades, los afectos y los proyectos comunes, lo característico es que en la rememoración se entrecruza la dimensión personal, privada con un espacio de significados y de acciones políticas. (Vezzetti, 2008: 29)<sup>21</sup>

Al señalar los límites de la cultura testimonial de la memoria, Vezzetti señala también dos riesgos: la privatización y la sectarización de la memoria (2008: 33). Frente a esto, nos encontramos con una narrativa que selecciona la modalidad testimonial como una herramienta para ficcionalizar la oralidad de personajes subsumidos al tratamiento que se impone al novelar la experiencia traumática. Si las “reivindicaciones *privadas*” que señala Vezzetti (ibíd., destacado en el original) en el testimonio “exponen cierto fracaso en la edificación pública de otras formas, hábitos y prácticas culturales y políticas [...], de la relación básica, sustantiva entre *memoria* y *política*” (Vezzetti, ibíd., destacado en el original), los textos seleccionados del período del que se ocupó esta tesis reivindican en memorias individuales la pervivencia de testimonios latentes debido a problemáticas que tienen una deuda referencial, aunque el énfasis no esté puesto en la documentación acerca de que un episodio concreto efectivamente haya tenido lugar. Esa latencia alberga una amplitud que permite leer un problema colectivo; los sujetos entrevistados o empujados a hablar en los textos que nos ocuparon trascienden la dimensión individual.<sup>22</sup> Es así que la narrativa que va a contrapelo de las prerrogativas del testimonio al

---

<sup>21</sup> Vezzetti agrega que esa ligazón con la trama familiar o con algún grupo de pertenencia es “un problema abierto a cambios futuros, en una o dos generaciones” (2008: 29); sin embargo en nuestro *corpus*, pasadas al menos dos generaciones, se mantiene la preeminencia de la trama familiar como un ámbito en el que se recurre a lo no dicho, o a lo dicho a medias y tardíamente, por los afectados de manera más directa por la Guerra Civil española. El legado de rememoraciones subsiste en la latencia que implica la posibilidad de volver a ser reproducido.

<sup>22</sup> En alguna ocasión esto ocurre de manera especialmente permeable para esa ubicuidad y esa amplificación de la problemática, como el caso de personajes innominados.

ficcionalizarlo barre con los riesgos arriba señalados: la privatización y la sectarización de la memoria.

Los textos que de una u otra manera se hacen cargo de un reclamo de memoria y cuentan, entre sus recursos, con la incorporación de voces mediante las que se transmite el pasado bélico y dictatorial español del conflicto iniciado en 1936, están elaborados sobre una falla y contruidos sobre la base de un resto. El fundamento teórico para llegar a esta formulación está, claramente, dado por Agamben, quien en sus desalentadoras y retransitadas pero no por eso menos lúcidas y necesarias consideraciones, detalla la contradicción inherente a la posibilidad de hacerse cargo de la palabra ajena:

Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo” [...] Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonio de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir [...] ni memorias que transmitir. (Agamben, 2000: 34)

Daniel Link recaba en la ya clásica teoría agambeniana y advierte en el testimonio y en el testigo el indicio de una “falla” y un “resto”, como así también la desesperación de inscribirse en relación con lo existente (Link, 2008: 118).<sup>23</sup> Cuando el testimonio pasa a ser materia significativa de un texto literario, de un texto de creación, no especialmente forjado sobre la base de la transmisión de un testimonio, se lo está exponiendo de manera tal que la marcación de indicio de una falla es aún más intensa. La escritura ejerce una lugartenencia de lo no dicho; suplanta o repone zonas de experiencia intensificando su comunicabilidad a la vez que se la problematiza y, en ocasiones, se la cuestiona.

Manifestación relativamente reciente,

---

<sup>23</sup> Esto es nuevamente aludido cuando en el capítulo 6 nos ocupamos más específicamente de la condición urgente de los testimonios que se procura en *Muerte en El Valle*, de C.M. Hardt y en *Las esquinas del aire*, de Juan Manuel de Prada.

[n]acido al calor de las trincheras de la Primera Guerra Mundial (es decir, en el contexto de la imaginación de la catástrofe), el 'testimonio de masas' encontró recién en la década del sesenta (en relación con una configuración de fuerzas en las que aparece hegemonizando el escenario de la imaginación pop) un mercado y una función social: la pedagogía de la catástrofe. (Link, 2008: 119)

La pedagogía de la catástrofe se encuentra, como se observará en algunos de los sucesivos capítulos, en la base de la escenificación de la oralidad ficcionalizada a través de la cual se expone la Guerra Civil española en el relato de personajes que verbalizan algún aspecto de ella, lo que conduce a que emerjan destellos de una textualidad de 'formación' o un camino de 'iniciación' en la materia. Sin tratarse de novelas de formación en sentido estricto, el empleo de la dinámica de la transmisión oral entre personajes pertenecientes a distintas generaciones expone un recorrido iniciático que, si bien se desarrolla con variantes y desvíos, suele polarizar los roles de alguien que instruye o transmite y alguien que aprende. Las variantes ofrecidas por esos polos son fundamentales para una valoración crítica del tratamiento estético que recibe la cuestión en cada caso, en cada texto y cada autor.

Al releer a Agamben, Link enfatiza el carácter lacunar del testimonio:

La teoría de Agamben, que intenta liberarse de las dicotomías metafísicas del humanismo, hace del testimonio un espacio lacunar en el cual lo que se deja leer es una falla colosal, un hueco y una ausencia. El testimonio no está del lado de la experiencia. Y la experiencia no es previa al acto de discurso en el que se constituye (la narración), como tampoco puede ser previo el sujeto al proceso mismo de subjetivación y de desubjetivación (ascesis) del que paradójicamente depende. Por eso mismo, la fuerza pedagógica del testimonio no se resuelve en sede judicial, epistemológica o estética, sino en sede ética. (Link, 2008: 126)

El inevitable vacío puede percibirse en la exposición oral de quien se decide a hablar, el vacío que implica su silencio previo y la ausencia de instancias de cotejo que ya no son viables.<sup>24</sup>

### **2.3. Hacia un análisis de la estilización de los marcos orales en la memoria del pasado traumático**

Cuando relevamos la aparición de instancias de oralidad en la narrativa escrita, es preciso tener en cuenta algunas particularidades involucradas en ese procedimiento. La incrustación de diálogos es un recurso que implica la interposición de una capa discursiva no privativa del –y no necesariamente habitual en el– discurso escrito. Carmen Bobes Naves explica que el diálogo debe ser estudiado como lenguaje en situación, que

[...] no se circunscribe a los hechos estrictamente lingüísticos, sino que se abre a las circunstancias personales de los hablantes y a las referencias contextuales e intertextuales de la situación física y cultural en que se desarrolla, ya que además de ser un texto verbal se da en circunstancias de ‘cara a cara’ (citado por Irene Andrés-Suárez, 2001: 23)

No se trata solamente, por tanto, cuando hay incrustaciones dialógicas, de un acercamiento para una caracterización menos mediada de un personaje, sino que en los diálogos se suele acentuar la “confusión de la memoria y de la identidad que los personajes sufren” (Casas, 2001: 33). Tampoco se trata, para el análisis, de centrarse solamente en la sucesión de palabras o parlamentos atribuidos a los personajes, sino también en la observación de “los signos suprasegmentales (cualidad de la voz,

---

<sup>24</sup> En el primer texto del libro de Ramón Saizarbitoria *Guárdame bajo tierra, La guerra perdida del viejo gudari*, se observa muy especialmente esta incompletud, dada por los amigos que no pueden –porque han muerto o porque se les niega la palabra– extenderse en el testimonio sobre un episodio bélico.

entonación, pausas, etc.) y extralingüísticos (lenguaje gestual, actitud frente al interlocutor, etc.)” (Eberenz, 2001: 72).

El recurso aquí analizado puede estar en relación con la técnica del *collage*, lo que habilita el ensamblaje de textos aparentemente heteróclitos como conversaciones, informes, cartas, etc. También es viable observar distintos fenómenos del discurso coloquial, como interjecciones, pausas, vacilaciones, repeticiones intensificadoras, elipsis, posposiciones del demostrativo con valor despectivo, fenómenos léxicos y fórmulas de cierre. Suele advertirse la impresión de un realismo coloquial y algún guiño intertextual. La importancia cuantitativa del diálogo en comparación con las parcelas descriptivas y narrativas a cargo del autor también es un fenómeno para tomar en consideración (Eberenz, 2001: 85). A su vez, hay sin duda un carácter polifónico que, por más que se trate de novelas no demasiado complejas en cuanto al rastreo de voces, hace que lo que dicen y piensan los personajes se inserte “en una polifonía general donde la voz del narrador se desvanece con frecuencia en el fluir unánimista de las conciencias” (Eberenz, 2001: 87). Cuando no hay suficientes elementos para la atribución de determinados parlamentos a diferentes personajes o voces conductoras de la narración, “le incumbe al lector una tarea de recomposición” (ibíd.). En ocasiones, el registro puede ser un elemento que facilite dicha tarea de recomposición.<sup>25</sup> Por lo general se elige la variedad del uso coloquial. Esto es así porque el registro coloquial permite caracterizar en forma realista a los personajes y porque aporta mayor verosimilitud para reflejar la relación entre los hablantes y lo que dicen en el contexto en que lo hacen (Narbona Jiménez, 2001: 194). La operación llamada ‘mímesis de lo oral o escritura del habla’ es, en términos estrictos, inviable (Narbona Jiménez, 2001: 189).<sup>26</sup> Dicha inviabilidad se debe a las

---

<sup>25</sup> Seguimos la definición clásica de registro formulada por Antonio Briz y citada en el trabajo al que se viene aludiendo: “Cualquier hablante conoce las reglas de situación que marcan las conductas lingüísticas y extralingüísticas, y tales conocimientos se activan en mayor o menor grado en sus actos diarios de comunicación para lograr su máxima adecuación a la situación precisa en que tienen lugar. [...] La falta de adecuación entre el uso y la situación provoca desajustes no tanto informativos como de conducta lingüística esperable. Es decir, rotas ciertas convenciones, el acto comunicativo, desde la perspectiva del interlocutor, conlleva un cierto fracaso” (Eberenz, 2001: 92)

<sup>26</sup> Por eso, a lo que se apunta no es a un procedimiento de reflejo sino a una construcción de verosimilitud que subyace al lenguaje literario. La cuota de invención, tan necesaria para el discurso literario, responde a lo que sostiene Todorov respecto de que los discursos no se hallan bajo el mandato de una correspondencia



diferencias textuales y contextuales entre una y otra forma a la hora de producirse y manifestarse la comunicación lingüística. En última instancia, lo que hay es más bien una transposición (ibíd.), transposición que –agregamos al término propuesto por Narbona Jiménez– es necesariamente artificiosa. Esto, lejos de constituir un disvalor, fortalece las posibilidades de expresión en un código foráneo al transponer e importar recursos. Así como antiguamente del registro coloquial no se pasaba de resaltar su carácter deficitario –el disvalor de la lengua hablada, marcada por sus estructuras incompletas o inacabadas, los errores, transgresiones, anomalías y dislocaciones (Narbona Jiménez, 2001: 194 y ss.)–, también la importación/impostación de un código foráneo revaloriza el discurso literario al asumir que no hay transcripción sino creación cuando se trata de exponer la oralidad de los personajes en una novela. Puede hablarse de “*manipulaciones* que convierten en literaria la lengua conversacional” (Narbona Jiménez, 2001: 204, destacado nuestro), de una transposición –como queda sugerido arriba– de la oralidad a la escritura, y no de un trasvase. En el estudio de esta transposición se alude también a una idea de “mímesis controlada” (Narbona Jiménez, 2001: 199), desde la cual se da por sentado que no hay un mero calco o intento de reproducción de la arquitectura fundamental del registro coloquial. En la incompletud, en el inacabamiento, en el presunto carácter deficitario de esa transposición, se constituye un recurso posibilitador de la literatura para explorar la construcción de la memoria.

Héctor Schmucler, en una clara y sintética caracterización de la memoria, la demarca como hecho moral que suele recordar acontecimientos que la historia jamás relató; señalada por una familiaridad con lo imaginario, una despreocupación o al menos una relativa autonomía respecto de la ‘verdad histórica’ registrada en documentos; a veces desinteresada de la Verdad en tanto que ella misma oficia de ‘verdad’; siempre en riesgo, puesto que es sólo presente; y que no debería desinteresarse de intenciones que tienden a establecer verdades alcanzables, pero no obligada a registrar todo lo que la

---

con su referente, sino bajo sus propias leyes: “Se trata de sacar al lenguaje de su transparencia ilusoria, de aprender a percibirlo y de estudiar al mismo tiempo las técnicas de que se sirve, como el hombre invisible de Wells al beber su poción química, para no existir más a nuestros ojos. Dicho de otro modo nuestro objeto es lo *verosímil*.” (Todorov, 1972: 12)

historia ofrece (Schmucler, 2000). Esta caracterización de la memoria nos muestra cómo es un campo fértil para que el relato oral literaturizado, siempre en riesgo porque arrastra una presunta labilidad que lo constituye, se nos haya ofrecido como un recurso relevante para el análisis de un estado del campo literario como el que se seleccionó para esta tesis.

#### **2.4. Memoria comunicativa frente a memoria cultural. Assmann y su funcionalidad en el campo español**

Jan Assmann suma a las sucesivas dicotomías que se forjan en torno a la teorización sobre la memoria una conceptualización que resulta clarificadora para el estudio de la ficcionalización del testimonio y del relato oral en la narrativa. Assmann sostiene que hay dos tipos de memoria: la episódica, vinculada a vivencias y experiencias, y la semántica, que alude a todo cuanto hemos aprendido y retenido. Ambas son también denominadas, respectivamente, ‘memoria de experiencia’ y ‘memoria de aprendizaje’ (2008: 18). Esta última puede emparentarse con la ‘pedagogía de la catástrofe’ a la que se aludió más arriba y así ampliar el marco teórico bajo el que se ampara la presente tesis.

En una relectura de Nietzsche, Freud y Halbwachs, Assmann observa que los tres nos legan un riesgo de “reduccionismo que pretende circunscribir [...] la dinámica del recuerdo colectivo y cultural a los límites físicos del individuo” (2008: 23):<sup>27</sup>

[A]l igual que Halbwachs y Nietzsche, Freud se detiene en la frontera del cuerpo, negándose a cruzarla e ir hacia la cultura, sus formas simbólicas y sus archivos. La memoria, también para él, es una inscripción corporal. Lo que para Nietzsche es el dolor que nunca cesa, es para Freud el trauma. Ambos

---

<sup>27</sup> Cabe precisar que la utilización del término ‘recuerdo’ intensifica el vínculo de lo expuesto a los límites físicos del individuo, ya que, como se encarga de advertir Díaz-Viana: “[...] en el momento actual: [...] ‘recuerdo’ hace referencia –según algunos diccionarios– a la ‘imagen o complejo de imágenes a través de las cuales se reiteran en nuestra mente personajes, cosas, situaciones o escenas que hemos percibido con anterioridad, con alusión al tiempo de su percepción’ (VOX, 1994); de otro lado, la ‘memoria’ es definida en ellos como la ‘facultad (o potencia) del alma por la cual reproducimos mentalmente objetos ya conocidos, refiriéndose al pasado de nuestra vida’ (VOX y RAE)”. (Díaz-Viana, 2008: 28-29)

desarrollan un concepto de memoria colectiva, pero lo fijan de forma muy directa a lo corporal y lo psíquico, y es evidente que no están dispuestos a extender el concepto de memoria al ámbito de la mediación puramente simbólica.” (Assmann, 2008: 22-23)

En la revisión que realiza Jan Assmann de los tres popes aludidos, reconoce que “Halbwachs dio el paso fuera del mundo interno del sujeto y llegó a las condiciones sociales y emocionales de la memoria”, pero a su vez afirma que su límite radicó en que “se negó a avanzar hasta sus marcos simbólicos y culturales” (2008: 25). El llamamiento de Assmann apunta a enfatizar que

[...] debemos liberarnos del reduccionismo que pretende limitar el fenómeno de la memoria al cuerpo, a la base neuronal de la conciencia y a la idea de una estructura psíquica profunda que se puede transmitir biológicamente. Nuestra memoria no sólo tiene una base social, sino también una base cultural. (2008: 25)

La búsqueda de este estudioso radica entonces en observar la memoria en su dimensión cultural, apartándola del perímetro que impone tanto el hecho de pensar la memoria en términos de individuos aislados, como el hecho de desconocer las derivaciones culturales que trasciendan relaciones sociales sincrónicas, sólo vinculantes en la medida en que se pertenezca a un mismo momento histórico. El aporte teórico de Assmann –o mejor, de los Assmann, ya que la conceptualización del teórico que hasta ahora se ha citado aquí se complementa con el trabajo de Aleida Assmann en el mismo sentido– se ubica en una diferenciación entre comunicación y tradición. En el primero de los términos radica la base social que tiene la memoria; en el segundo, su base cultural (Assmann, 2008: 25). Este segundo término, aquel que, como se ha señalado arriba, Assmann determina como no explorado anteriormente, es el que interesa en la medida en que trasciende toda

convergencia epocal, situada, y no es presa de límite cronológico alguno, como sí en cambio lo es el plano de la comunicación.

En *Tiempo y tradición*, Aleida Assmann había contrastado de esta manera la comunicación y la tradición: “Podemos entender la tradición como un caso especial de comunicación, en el que a la información no se la intercambia recíprocamente y horizontalmente, sino que se la transmite verticalmente a lo largo de generaciones” (citado por Jan Assman, 2008: 25). Se nos presenta de esta forma una ampliación del concepto de memoria, especialmente pertinente para considerar cómo se ficcionaliza la transmisión oral entre generaciones en la narrativa de la memoria de la Guerra Civil española, pues los Assmann apartan el concepto de memoria del ámbito de lo psíquico y lo llevan al ámbito de lo social y de las tradiciones culturales. Jan y Aleida Assmann han acuñado el concepto de ‘memoria comunicativa’ para redefinir

[...] el aspecto social de la memoria individual que definiera Halbwachs. Dicha memoria [la memoria comunicativa] pertenece al ámbito intermedio que se da entre los individuos, y surge en el contacto entre los seres humanos. (2008: 19)

Este tipo de memoria desaparece en el ciclo de tres generaciones (2008: 24). La memoria cultural,<sup>28</sup> por su parte, es conceptualizada como

[...] un caso especial de memoria comunicativa. Tiene otra estructura temporal: si pensamos en el típico ciclo trigeracional de la memoria comunicativa como un espacio sincrónico, la memoria cultural, con sus tradiciones que se retrotraen a un pasado lejano, conforma un eje diacrónico (2008: 25)

---

<sup>28</sup> Teniendo en cuenta el problema de las traducciones, cabe aclarar lo que señala Hirsch sobre la conceptualización de Assmann: “Assmann uses the term ‘kulturelles Gedächtnis’ (‘cultural memory’) to refer to ‘Kultur’—an institutionalized hegemonic archival memory. In contrast, the Anglo-American meaning of ‘cultural memory’ refers to the social memory of a specific group or subculture.” (2008: 110)

Al detenerse en la relación entre religión judía y memoria, Assmann se ocupa de la “[...] generación de testigos presenciales, quienes ahora, tras 40 años en el desierto, han de morir” y propone que “[a] fin de que el recuerdo no perezca con ellos, hay que transferirlo a la tradición, a las formas simbólicas de la memoria cultural” (2008: 35-36). De ese modo, la memoria vinculante o su correlato, la memoria colectiva –que, como se ha apuntado, dependen de una vinculación de carácter sincrónico, es decir que dependen de la convivencia para la transmisión– deberá dejar paso a la memoria educacional, o su correlato en términos de Assmann, la memoria cultural. Esto se traduce en nuestro *corpus* de narrativa española sobre la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo a través de una convergencia de efectiva transmisión oral, una memoria vinculante que permite un problemático encuentro entre miembros de diferentes generaciones y, fundamentalmente, en la utilización que se hace de ese recurso desde la novela, desde una tradición de escritura que apela a lo efímero de la oralidad ficcionalizada para garantizar la continuidad de la letra escrita. La memoria comunicativa es convocada en la narrativa española reciente por la memoria cultural que apresa voces para garantizar que el límite de las tres generaciones sea trascendido. En esto consiste la operación que observa Jan Assmann cuando señala la importancia de

[...] reconocer los recuerdos ajenos y negociar un pasado común en el que los pesares ajenos y las culpas propias encuentren su lugar, es decir, destruir el estrecho horizonte de la propia memoria colectiva. (2008: 41).

Al reconocer el innegable aporte y el avance que implicaron los planteamientos de Halbwachs, pero al ir a su vez un paso más allá y observar el límite que podía aún trascenderse a los efectos de ampliar el espectro de la memoria hacia lo cultural en un sentido amplio, Assmann ofrece una herramienta teórica que nos permitió estudiar la narrativa española de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI en el particular enclave en que se apela a poner en escena la memoria comunicativa para construir, desde la memoria cultural de una literatura de significativa circulación, una transmisión del pasado

traumático. Dicha literatura, al mismo tiempo que aprovecha la instalación del tema en la sociedad española debido a circunstancias coyunturales, instala una temática que da cuenta del vacío de transmisión y de comunicación extendido por décadas.

El estrecho horizonte de la memoria comunicativa ha sido esclarecido, como observa Assmann, gracias al estudio de la historia oral:

Las investigaciones sobre *oral history* nos han esclarecido dicho horizonte, mostrando que con el método de la investigación oral no se puede trasponer un horizonte de unos 80 años, y como máximo, unos 100. Eso es lo más lejos que llega una memoria encarnada, que no sólo se remite a experiencias propias, sino a experiencias comunicadas por otros. Es el pasado que nos acompaña porque nos pertenece, porque existe una necesidad viva y comunicativa de mantenerlo presente; nos sostiene, y lo sostenemos. Lo recordamos porque lo necesitamos. (2008: 44)

Ahora bien, el límite, como se anticipaba, estriba en que “[l]a memoria comunicativa es generacional, y va cambiando a medida que se suceden las generaciones” (Assmann, 2008: 44) y en que en dicha memoria el horizonte “está determinado por las fórmulas y figuras del recuerdo, que generan el sentido de comunidad, y por las necesidades mnemónicas de una identidad de ‘nosotros’ claramente definida” (ibíd.). Finalmente, se observa que “[en] el marco de la memoria vinculante, el pasado siempre se ‘instrumentaliza’” (ibíd.). Ese es el plano de lo que se presenta en los textos que nos ocupan: la transmisión oral entre generaciones. Se emplea como recurso la memoria comunicativa jugando con el límite vital de testificantes, posibles informantes y familiares que durante varias décadas se han resistido a hablar. Se captura lo efímero de la oralidad mediante un aparato literario que garantiza una circulación de lectura de considerable trascendencia. Como si se tratara de una fotografía muy medida, en la que se han calculado y afinado todas las variables técnicas posibles, se capta la presunta sencillez de lo oral con las posibilidades procedimentales de lo escrito. La narrativa calibra rasgos

de oralidad para instalar el problema de lo efímero de la transmisión y de cualquier intento procedente de la memoria comunicativa con la garantía de la continuidad de la letra escrita. En la narrativa que tematiza la transmisión oral, se construye memoria cultural apelando al recurso de la memoria comunicativa.

Con la memoria cultural ocurre otra cosa [que con la memoria comunicativa]. Por supuesto que también con ella se recuerdan muchas cosas, vale decir, se las transmite, se las aprende, se las enseña, se las investiga, se las interpreta, y se las practica, porque se precisa hacerlo, porque esas cosas nos pertenecen y nos sostienen y por ende debemos sostenerlas y perpetuarlas. Pero sólo en las sociedades ágrafas u “orales” coinciden el volumen de lo que se necesita y la totalidad de la memoria cultural. En las sociedades con escritura, el sentido que se transmite y se traspone a formas simbólicas crece hasta crear archivos gigantescos [...]. (Assmann, 2008: 44)

No obstante, no hay que olvidar que la memoria cultural es definida a su vez como una forma especial de la memoria comunicativa, por lo cual el problema de lo comunicable se halla siempre subyacente. El contraste radica en el reconocimiento de particularidades que se apartan del límite cronológico de las tres generaciones. Para explicitar el origen de la conceptualización, Assmann reconoce que

[e]l concepto de memoria cultural se corresponde con lo que Derrida llama “archivo” y Bernstein, “tradición”, y al igual que estos, es deudor de los análisis freudianos de la dimensión y la dinámica psichistórica de la transmisión cultural. En contraste con la memoria comunicativa, la cultural abarca lo originario, lo excluido, lo descartado, y en contraste con la memoria vinculante y colectiva, abarca lo no instrumentalizable, lo herético, lo subversivo, lo separado. (2008: 47)

El desplazamiento del acotado campo de la transmisión comunicativa al amplio espacio de lo cultural es lo que permite que problemáticas como las que se desprenden de la memoria del pasado traumático español en los textos analizados en los capítulos siguientes de esta tesis no se agoten en una moda temática,<sup>29</sup> ni en el aprovechamiento de una coyuntura histórica, sino que abran el camino para una lectura de lo subversivo, lo separado y lo no instrumentalizable más allá de lo que puede decir ese tratamiento de la memoria para un lector español de comienzos del siglo XXI, muy marcado por la saturación temática y mediática en que se subsume el tema.

## **2.5. La posmemoria. Importación del concepto de Hirsch y consideraciones sobre su funcionalidad. Beatriz Sarlo, un debate abierto**

Marianne Hirsch considera la conceptualización de Jan y Aleida Assmann pero desarrolla asimismo una herramienta teórica que le permite ir más allá de términos no pensados específicamente para la memoria de un pasado traumático:

Jan and Aleida Assmann's typological distinctions do not specifically account for the ruptures introduced by collective historical trauma, by war, Holocaust, exile, and refugeehood: these ruptures would certainly inflect their schemas of transmission. Both embodied communicative memory and institutionalized

---

<sup>29</sup> Seguimos a Díaz-Viana, quien, desde la antropología, no sólo reconoce esa situación y justifica la pertinencia de la continuidad de los estudios sobre la memoria, sino que además declara que no siempre lo que creemos saturación temática está dando cuenta de lo mismo: "Actualmente, los estudios acerca de la memoria parecen estar en auge. Incluso se presentan como libros sobre –o contra– la memoria algunos que, en realidad, no lo son tanto. Porque la memoria está de moda. Sin embargo, muchos no escribimos ahora sobre la memoria porque esté de moda, sino porque nos hemos percatado de que [...] siempre habíamos estado trabajando, de algún modo, sobre ella." (Díaz-Viana, 2008: 17) En la emergencia de estudios provenientes de diferentes campos, no es menor para la literatura, la necesidad de abreviar en la antropología, que, pese a no ser el área privativa para los cruces entre memoria y relato, tiene antecedentes y precisiones para ofrecer una mirada más que autorizada: "Los antropólogos no somos [...] 'los titulares de la memoria', ni siquiera sus garantes, pero sí tenemos el mismo derecho que los profesionales de otras disciplinas a ocuparnos de ella y a reivindicar una larga trayectoria de estudios al respecto. Nuestra tradición nos avala. Nuestro 'conocimiento experto' [...] en el estudio de la transmisión de la memoria [...] nos asiste. Pues nada tiene –posiblemente– que ver más con la memoria que el hecho de contar y ése sí que es uno de nuestros temas de investigación preferidos." (Díaz-Viana, 2008: 18)



cultural/archival memory would be severely impaired by traumatic experience.  
(Hirsch, 2008: 111)

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)

La focalización de Hirsch supone entonces tanto una relectura como una innovación con respecto a las nociones especificadas más arriba.

The structure of postmemory clarifies how the multiple ruptures and radical breaks introduced by trauma and catastrophe inflect intra-, inter- and trans-generational inheritance. It breaks through and complicates the line the Assmanns draw connecting individual to family, to social group, to institutionalized historical archive. That archive, in the case of traumatic interruption, exile, and diaspora, has lost its direct link to the past, has forfeited the embodied connections that forge community and society. And yet the Assmanns' typology explains why and how the postgeneration could and does work to counteract this loss. Postmemorial work, I want to suggest

—and this is the central point of my argument in this essay— strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. (Hirsch, 2008: 111)

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. Si bien el *corpus* sobre la base del cual se forja la conceptualización de Hirsch está compuesto por fotografías que involucran un vínculo familiar, hay que destacar que su mirada ilumina el problema de la transmisión más allá de un tipo de vínculo, y por lo tanto puede ampliarse al cruce generacional de novelas como *O lapis do carpinteiro* o *Soldados de Salamina* en las que —a diferencia de otras como *Os livros arden mal*, *Mala gente que camina* y *Home sen nome*— no prima la subyacencia de lazos sanguíneos en la transmisión de la memoria del conflicto bélico. Lo que en el fondo se analiza:

[...] is not only a personal/familial/generational sense of ownership and protectiveness but also an evolving theoretical discussion about the workings of trauma, memory, and intergenerational acts of transfer (Hirsch, 2008: 104)

Al ubicarse en la problemática que más específicamente la ocupa, la autora reflota una serie de cuestionamientos formulados por Susan Sontag y despliega así la convergencia entre un planteo ético y las decisiones estéticas que pueden tomarse en un acercamiento al pasado traumático:

More urgently and passionately, those of us working on memory and transmission have argued over the ethics and the aesthetics of remembrance in the aftermath of catastrophe. How, in our present, do we regard and recall what Susan Sontag (2003) has so powerfully described as the “pain of others?”

What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? How are we implicated in the crimes? Can the memory of genocide be transformed into action and resistance? (Hirsch, 2008: 104)

El delicado equilibrio entre ambas cuestiones subyace también a nuestro objeto de estudio, sin embargo podría hacerse alguna salvedad con respecto a la idea de ‘apropiación’ que se maneja en la cita anterior y la que se desprende de nuestro análisis. Cuando se menciona ese término en esta tesis es en función de dar cuenta de un acercamiento a la materia constituida por el pasado traumático que necesariamente implica una transformación mediada. Más que la impronta espuria que puede llegar a traslucir la idea de apropiación en tanto uso ilegítimo de algo que pertenece a otros, debe pensarse en lo que hay de acercamiento, de elección, de búsqueda por la cual se rinde una especie de tributo a aquellos que han sido directamente afectados, a la vez que se pretende explicar una realidad propia a partir de la observancia de una situación en principio ajena. Si bien tomamos los conceptos antes transcritos, en el caso de la literatura ficcional cabe un margen mayor que hace que sea especialmente digno de análisis el hecho de “having our own stories” (ibíd.), en el sentido de que cada vez que se tematice la transmisión va a estar en función no sólo de esa voz que de primera fuente alcanza a decir su versión de la historia, sino también, y acaso fundamentalmente, de marcar lo que ello significa para el personaje que encara esa pesquisa, del personaje que se halla en una fase iniciática de una práctica de memoria.

Llama la atención que al listar en nota al pie otros sucesos –más allá de aquél en el que se detiene, el Holocausto– en el trabajo que se viene citando, Hirsch no incluya la Guerra Civil española:

Other contexts besides the Holocaust and the Second World War in which intergenerational transmission has become an important explanatory vehicle

and object of study include American slavery, the Vietnam War, the Dirty War in Argentina, South African apartheid, Soviet and East European communist terror, and the Armenian and the Cambodian genocides. (Hirsch, 2008: 104)

La exclusión es atendible si se piensa en las particularidades acerca de las condiciones de transmisión para el conflicto bélico español del siglo XX aludidas en nuestro capítulo introductorio.<sup>30</sup> Sin embargo, cabe precisar, desde un plano más amplio, que la ausencia de la Guerra Civil en la ejemplificación de Hirsch se inserta en lo ‘no canónico’ propio de dicho conflicto, que hace que sea frecuente la exclusión del caso español dentro del conjunto de otros períodos en algunos puntos asemejables:

En la imbricada trama urdida para desvelar el pasado y recuperar la memoria, la historia española del siglo XX ocupa un lugar incierto en las matrices comunes que han surgido de los intentos de desentrañar los vasos comunicantes de la historia en los tiempos de ignominia. Es frecuente encontrar que cuando se mencionan los esfuerzos por integrar el pasado reciente de las sociedades europeas en un denominador común para mejor comprender sus experiencias traumáticas, la visión se focaliza en los períodos nazi-fascistas vividos por Alemania, Italia y Francia. El golpe militar de Franco en 1936, la Guerra Civil y una dictadura de casi cuarenta años parecen no ajustarse a la canonicidad de unos hechos cuyos episodios iniciales, sin embargo, se escribieron en la periferia de Europa. (Macciuci, 2006a: 167)

El rol pasivo de las democracias occidentales que no intervinieron en España para oponerse a la sublevación contra un gobierno legalmente electo y la existencia de campos de detención en suelo francés resultan fundamentales para comprender la ‘singularidad’ del caso español.

---

<sup>30</sup> Además, de las mismas consideraciones de Hirsch se desprende la aplicabilidad a otros contextos más allá del estudiado y de los que haya mencionado: “I propose to use the Holocaust as my historical frame of reference, but my analysis relies on and, I believe, is relevant to numerous other contexts of traumatic transfer that can be understood as postmemory.” (Hirsch, 2008: 208)

A pesar de la intensificación de los debates sobre el pasado reciente en la Península Ibérica y del tópico “la II Guerra empezó en 1936”, España (y Portugal) no suelen figurar entre las sociedades con experiencias traumáticas objeto de estudio. (Macciuci, 2006a: 167)

Por otra parte, en cuanto a particularidades que se vinculan de manera más específica con la transmisión, el silencio impuesto, las venganzas particulares y el clima opresivo que, incluso en el interior de cada familia, podía hacer temer una represalia en la que la pertenencia a uno u otro bando fuera el detonador para materializar viejos enconos, hicieron del legado oral entre generaciones algo muchas veces postergado, en algunos casos indefinidamente.

Ahora bien, más allá del campo de aplicabilidad delineado y de su necesidad de ampliación, en la línea conceptual que se ha estado explorando, se advierte que, además de reconocerse la proliferación del prefijo ‘post’ –proliferación que, como luego veremos, critica Sarlo para el caso de la conceptualización formulada por Hirsch– y de señalarse la particularidad acerca de cómo éste opera en el caso del término ‘posmemoria’, a la teoría se suma la productividad metodológica de que Hirsch haya delineado una estructura aplicable también al caso español y al período que abarcan los textos literarios aquí analizados, todos ellos pertenecientes a los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI.

We certainly are, still, in the era of “posts,” which continue to proliferate: “post-secular,” “post-human,” “postcolony,” “post-white.” Postmemory shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather

than initiating new paradigms. Like them, it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove. (Hirsch, 2008: 106)

De las preguntas que guían la indagación de Hirsch –entre las que se especifica lo que atañe a su objeto de estudio, “how has photography in particular come to play such an important role in this process of mediation?” (Hirsch, 2008: 107)– involucran a esta tesis los cuestionamientos acerca de tropos y estructuras estéticas para encarar la temática en cuestión: “What aesthetic and institutional structures, what tropes, best mediate the psychology of postmemory, the connections and discontinuities between generations, the gaps in knowledge that define the aftermath of trauma?” (ibíd.). De hecho, en los capítulos que trascienden el detenimiento en la cuestión teórica que engloba al análisis llevado a cabo, la mediación observada es doble: es tanto la mediación que subsume al proceso de la estructura intergeneracional como la mediación dada por los recursos estéticos, y fundamentalmente por el recurso de inserción de la transmisión oral en el discurso literario.

Beatriz Sarlo presenta una crítica del testimonio que ha dejado un camino abierto a la reconsideración y a un renovado estudio en este campo. Algunas vías para continuar el debate en torno al testimonio no han sido suficientemente desarrolladas en lo que se muestra como una puesta en claro de las incomodidades que genera este tema en Argentina. Por ejemplo, dentro de las líneas de análisis expuestas en el trabajo coordinado por Cecilia Vallina que hemos citado al comienzo de este capítulo, se declara que se ha cursado invitación a Sarlo para formar parte de los debates en torno a los cuales se desarrollaron las ideas que posteriormente serían plasmadas en el libro aludido. La ausencia de Sarlo es señalada con especial detenimiento, lo que da cuenta de que, más

allá de la posición crítica que cada autor adopte, resulta enriquecedor abordar la cuestión del testimonio teniendo en consideración aun las afirmaciones más categóricas y susceptibles de controversia.

En lo que atañe a esta tesis, interesa el punto de partida del trabajo de Sarlo, que incluye la observación de que “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a [la] primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo, 2007: 22). Cabe destacar que en cuanto a objeto de estudio, no resultan aplicables las diversas consideraciones de la autora pues su libro “se ocupa del pasado y la memoria de las últimas décadas” (2007: 23), por lo cual el lapso temporal entre el pasado y la memoria del pasado en cuestión es diferente (es menor) que el que corresponde al pasado bélico español de la Guerra Civil y la memoria de esa circunstancia en el último entresiglos. Pero más allá de ese recorte que desde el inicio marca una diferencia fundamental que incidirá en que varíe la pertinencia teórica de algunos conceptos, viene a cuento destacar que su posicionamiento no está dado “frente a los usos jurídicos y morales del testimonio, sino frente a sus otros usos públicos” (ibíd.) A lo cual se agrega que

[a]naliza la transformación del testimonio en un ícono de la Verdad o en el recurso más importante para la reconstrucción del pasado; discute la primera persona como forma privilegiada frente a discursos de los que la primera persona está ausente o desplazada. La confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece al testimonio. Lo que [...] [se propone] es examinar las razones de esa desconfianza. (ibíd.)

Es pertinente este deslinde porque contribuye a clarificar que también en nuestra tesis, al analizar algún uso del testimonio desde una construcción literaria determinada, no se ha trabajado críticamente la problemática testimonial en términos amplios, sino que se ha analizado un recurso para desdejar cualquier punto de vista privativo como ícono de la Verdad. Lo que se exploró fueron diferentes formas de presentar una construcción

discursiva dentro de un abanico de recursos ofrecidos por la narrativa para ficcionalizar distintas modalidades de transmisión oral. Al despegar “la confianza en la inmediatez de la voz”, a la que se refiere Sarlo, de la materialidad corpórea de quien emite, y al considerar el pasaje de la memoria comunicativa a la memoria cultural, hemos instalado también la idea de que hay otras formas de decir, de las cuales la primera persona testimonial está ausente o desplazada. Es claro que no por eso, al igual que lo que declara Sarlo, se cuestiona “el testimonio en primera persona como instrumento jurídico, como modalidad de escritura o como fuente de la historia, a la que en muchos casos resulta fuente indispensable” (2007: 25).

Ahora bien, más que debatir aquí las afirmaciones de Beatriz Sarlo más susceptibles de discusión, como las que se refieren al requisito de pruebas de verdad para el testimonio semejantes a las de otras construcciones discursivas,<sup>31</sup> lo central para el análisis de los textos literarios que nos ocuparon fue repensar las consideraciones de Sarlo en torno al concepto de ‘posmemoria’, puesto que eso atañe a la tematización de la memoria de tercera generación.

La crítica al concepto de posmemoria se basa esencialmente en que se lo considera innecesario puesto que las particularidades que lo caracterizan son leídas por Sarlo como obviedades no privativas de una generación en particular. La presunta inoperancia del agregado de prefijos es comprensible en la medida en que, si sobre la base de conceptos ya acuñados se continúa agregando morfemas *ad infinitum* al aplicarlos a las generaciones subsiguientes, se desdibuja la funcionalidad de la transformación de la palabra. Si el neologismo ‘posmemoria’ remite a “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos” (Sarlo, 2007: 126), teóricamente sería

---

<sup>31</sup> “Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde afuera”. (Sarlo, 2007: 47) y “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, cuando no la del sufrimiento, que es la que precisamente necesita ser examinada.” (Sarlo, 2007: 49). Luego del planteo de este problema, Sarlo acusará de “optimismo teórico” aquellos posicionamientos que junto con lo que ella llama un “deconstruccionismo filosófico ‘blando’” (ibíd., 51) se muestran demasiado deudores de un Sujeto unívoco anterior al siglo XX en la configuración de Sujetos Múltiples capaces de proferir sus verdades. En esa apelación al plural observa Sarlo un facilismo que critica duramente al atacar cualquier vestigio de optimismo teórico que permita concluir que los sujetos se han vuelto cognoscibles.



necesario un prefijo más para los novelistas españoles que pertenecen a la generación de los nietos de la Guerra Civil que se ocupan del tema. También sería preciso considerar esa transformación que involucra a los diferentes morfemas al plantear la literaturización de la memoria de la tercera generación en la recurrente vuelta al asunto que se analiza en los siguientes capítulos. Está claro que en esa sobrecarga terminológica se acabaría vaciando de sentido la conceptualización y que no aportaría nada una hiperbólica designación del estilo ‘post-posmemoria’ o ‘hipermemoria’. Ahora bien, en el plano literario es operativo al menos tener en cuenta la posterioridad en la que se focaliza la teoría de Hirsch puesto que allí se articulan formas de oralidad difíciles de seguir produciéndose en la vida cotidiana. La oralidad inmediata que Sarlo descarta como poco probable<sup>32</sup> se encarna en ocasiones en la narrativa como un recurso sucedáneo de su no ocurrencia en las sociedades modernas. Y allí puede restablecerse en alguna ocasión, como se verá en los capítulos subsiguientes, una forma del narrador añorado por Benjamin. La insistencia de Sarlo en que lo que se le atribuye a la posmemoria como rasgos característicos es obvio o evidente,<sup>33</sup> debe relativizarse y contextualizarse en función de cada caso. La memoria de la Guerra Civil española en la narrativa del último entresiglo, cuando desde el plano jurídico no ha habido respuestas concluyentes para la mayoría de quienes las buscaban,

---

<sup>32</sup> “En las sociedades modernas estas fuentes [las orales] son crecientemente mediáticas, desligadas de la escucha directa de una historia contada *en vivo* por su protagonista o por alguien que ha escuchado a su protagonista. La oralidad inmediata (las historias del narrador que Benjamin piensa que han dejado de existir) es prácticamente inhallable excepto sobre los hechos de la más estricta cotidianidad. El resto son historias recursivas: historias de historias recogidas en los medios o distribuidas por las instituciones. Por eso la mediación de fotografías, en Hirsch, o el registro de todo tipo de discursos a partir de los que se construye la memoria, en Young, no señalan un rasgo específico que muestre la necesidad de una noción como posmemoria, hasta ahora inexistente.” (Sarlo, 2007: 127)

<sup>33</sup> “Se dice como novedad algo que pertenece al orden de lo *evidente*: si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato. *Obviamente*, cuanto más peso tengan en la construcción de lo público los medios de comunicación, más influirán sobre estas construcciones del pasado.” (Sarlo, 2007: 128, destacado nuestro)

Más adelante se sigue insistiendo sobre la presunta obviedad de los conceptos de Hirsch y Young: “[...] *es obvio* que toda reconstrucción del pasado es vicaria e hipermediada, excepto la experiencia que ha tocado el cuerpo y la sensibilidad de un sujeto.” (Sarlo, 2007: 128, destacado nuestro). Gran parte del resto de la argumentación de Sarlo está basada en que todo lo que se está encargando puntillosamente de rebatir tiene carácter de obviedad: “[...] *cada una* de las víctimas tiene derecho a la reconstrucción de su historia, que, en términos personales, es obviamente única.” (2007: 136, destacado en el original); “La fragmentariedad de toda memoria *es evidente* [...]. [S]implemente se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes [...] teorizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX.” (ibíd., destacado nuestro) También se habla de “verdad obvia” (Sarlo, 2007: 141) en relación con la idea de vacío.

sin duda tiene particularidades no tan obvias ni evidentes, dignas de análisis, y ante las que el prefijo 'post' puede resultar iluminador. El debate sin duda seguirá abierto, pero la discusión teórica sobre algunos conceptos en este caso contribuye a su fortalecimiento y a situar su aplicabilidad con la necesaria precisión que, lejos de caer en la trampa de una 'inflación teórica' como la que señala Sarlo (2007: 132), da cuenta de particularidades pertinentes, en especial si se realiza la exploración de otros discursos y otras literaturas. La insistente discusión contra una presunta obviedad nos habla de la necesidad de anclar algunas precisiones de aquello que, justamente por no ser tan evidente, se hace merecedor de un detenimiento tan marcado.

### Capítulo 3

#### Memoria minorizada en lengua minorizada. El caso de *O lapis do carpinteiro*, de Manuel Rivas (1998)

##### 3.1. Los narradores en la mediación entre la extensa censura y los cruces dialógico-generacionales

A partir de este capítulo, nos centramos en los resultados surgidos del estudio del *corpus* de creación seleccionado. Dado que tres de esos textos corresponden a autores gallegos, es preciso aclarar algunas particularidades históricas. En Galicia no hubo prácticamente frente de guerra, ya que la sublevación aplastó casi de inmediato la mayor parte de las formas de resistencia. También el silenciamiento en el plano de la materialidad del libro fue casi inmediato.<sup>34</sup> En un marco general de procedimientos en los que, tal como detalla Fernández del Riego (1996: 9), los libros tenían que pasar por diversas censuras,<sup>35</sup> la dramática situación acarrea el *plus* de que todo aquello que incluyera, durante la dictadura, la identificación de modos peculiares y minoritarios ante la presunta unidad de España, como el caso específico de marcas autóctonas dadas por la lengua y diferentes expresiones culturales, era uno de los impedimentos que se perfilaban como imposibles de sortear. En muchos casos, la opción fue el exilio; la otra cara de una ‘solución’ viable fue el silencio, la autocensura. La cultura gallega quedaba –así como la vasca y la catalana– prácticamente enmudecida y se redujo a una mera expresión geográfica, que podía ganar un mínimo espacio asociada a una manifestación de inocuo pintoresquismo.

Asimismo, en Galicia se dio la particularidad de que el silencio en torno a la Guerra Civil –tanto en las relaciones interpersonales, en el ámbito familiar, como en lo que específicamente nos compete, el ámbito de la narrativa– fue mermando muy gradualmente. Esto tuvo como característica, por un lado, la imposibilidad de publicar y, consecuentemente, la casi nula viabilidad de actuar de manera colectiva durante la

---

<sup>34</sup> Un ejemplo que ha retomado la literatura es el de la quema de libros en A Coruña en torno a la cual se forja la novela *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas, que analizamos en el capítulo correspondiente.

<sup>35</sup> “[E]ntón non había liberdade de pensamento. Os libros tiñan que pasar por tres censuras, incongruentes, arbitrarias, anacrónicas: a falanxista, a militar e a clerical.” (Fernández del Riego, 1996: 9)

inmediata posguerra. No obstante, como en el silencioso pero persistente día a día de la pervivencia de la lengua gallega en el plano doméstico a lo largo de siglos –hasta que se visualizara con el Rexurdimento, especialmente con Rosalía de Castro– en determinados círculos la lengua prohibida continuó usándose, cultivándose y moldeándose, de manera solapada y perseverante durante la Guerra Civil y la dictadura franquista.<sup>36</sup>

El tema de la Guerra Civil en la narrativa gallega comienza a ser abordado de la mano de tres exiliados. El hito inaugural es, en 1957, *Non agardei por ninguén*, de Ramón de Valenzuela; sin embargo es preciso relativizar, tal como recomienda Dolores Vilavedra (2006: 128) el carácter aparentemente precoz de esta publicación, ya que la misma se llevó a cabo en Buenos Aires y fue recién en 1989 cuando apareció en la Península. Continúa periodizando la cuestión Vilavedra al puntualizar que

[A]ta a década dos 70 os narradores galegos non recuncarían no asunto: en 1976 publícase *O silencio redimido*, de Silvio Santiago, e en 1979 *O señor Afranio ou como me rispei das gadoupas da morte*, de Antón Alonso Ríos. Estes escritores comparten experiencias vitais determinantes nas súas biografías pois os tres vivirán en primeira persoa o conflito bélico (ben na fronte, ben como fuxidos) e os tres se viran empurrados como única saída ao exilio sudamericano. (Vilavedra, 2006: 128)

La convergencia experiencial llevó también a que los mencionados escritores coincidieran, asimismo, en la proyección de lo vivido en sus respectivas obras narrativas.

---

<sup>36</sup> De modo que la práctica editorial que vendría en situaciones algo menos visiblemente violentas, en torno a los años 50, no se produjo *ex nihilo*. De todas formas, la ubicuidad de lo impuesto por el régimen dictatorial fue tal que los resquicios de pervivencia de la lengua minorizada eran extremadamente acotados: “[V]ivíamos obligatoriamente envueltos nun mundo mitolóxico, de cultura reverencial a un home ‘enviado pola Providencia para salvar España’. Desde os xornais, desde a radio, desde as organizacións xuvenís e universitarias, arroteábanos de mitos imperiais. Querían inculcarnos unha imaxe irreal de España e da súa historia, na que os máis non crían. Os donos do poder seguían a repetir nos discursos, nos artigos de consigna, as mesmas ideas.” (Fernández del Riego, 1996: 9-10)

Efectivamente, nas tres novelas a ficción permítelles aos seus autores distanciarse minimamente das súas propias vivencias, o xusto que un certo pudor e unha explicable prudencia esixirían, eludindo apostar abertamente polo modelo autobiográfico ou documental. Pero o feito de que nos tres casos se trate de novelas escritas en primeira persoa por personaxes que son claramente un trasunto dos propios autores indica ata qué punto lles resultaba difícil presentar como alleos os acontecementos narrados. A opción memorialística, artellada por medio de estratexias diexéticas máis ou menos elaboradas, resultaba de certo a máis axeitada, dadas as circunstancias. (Vilavedra, 2006: 128)

Ya en democracia, se puntualizan por lo menos dos causas para que el tema de la Guerra Civil se instale en Galicia tan lentamente, con una excesiva precaución que no parece acorde con los tiempos que comienzan a atravesarse en el resto de España. Por un lado está “[a] dificultade de desactivar os mecanismos de autocensura logo de catro décadas de actividade” (ibíd.). Por outra parte, Vilavedra señala como causa el

[...] pacto de silencio que a sociedade galega adoptara como freo á definitiva polarización e desmembración social que do conflito se podía derivar, e que podería ter consecuencias letais nunha sociedade aínda tan pouco vertebrada civilmente. (ibíd.)

A esto se le suma que, si en Galicia las estructuras familiares y vecinales siguieron funcionando fue porque el silencio se convirtió en la forma de paliar las consecuencias traumáticas del conflicto en la sociedad. En términos de Vilavedra “o silencio se converteu na venda con que se pretendeu curar as feridas” (2006: 129).

Vilavedra –quien, además de estudiar con detenimiento, para el caso de Galicia, el período considerado en la presente tesis, es traductora del escritor que en este capítulo nos compete– habla de “un prudente alzar el velo del silencio” (ibíd.), que dio luego

cabida a una progresiva intensificación del ritmo de las publicaciones. Ella, en consonancia con aspectos observados por otros teóricos que hemos tenido en cuenta en el capítulo introductorio, sostiene que la narrativa de la memoria se forja sobre la base de contar de manera diferida: no son los protagonistas los que se encargan de narrar la guerra sino la generación siguiente, la de los nacidos después de 1930 que, o bien no habían nacido cuando estalló el conflicto, o bien eran demasiado pequeños para tener recuerdos propios de aquellos días. Pero más allá de este recorte generacional que hemos visto para la narrativa española contemporánea en general –con todas las salvedades del caso que señalamos en el marco teórico–, Vilavedra reconoce en *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas, el hito más significativo en el proceso de apropiación del tema por parte de la generación nacida en los años 50.

A novela suscitou un verdadeiro fenómeno de catarse colectiva, ao que non foi allea a súa versión cinematográfica, que se viña a sumar á concesión do Premio Nacional de Narrativa a *Qué me queres, amor?* O texto é un exemplo paradigmático desa capacidade para hibridar datos empíricos (a peripecia vital do médico Francisco Comesaña) cun marco abertamente ficcional e é unha desas obras que lle permitiu a un sector da crítica falar da mitificación do tema por parte dos novos escritores.” (Vilavedra, 2006: 131)<sup>37</sup>

Habría una suerte de relevo, un extrañamiento signado por mayor distancia en materia de edad, que Vilavedra incluye –recurriendo a la conceptualización de Marianne Hirsch que hemos considerado en el capítulo 2– en la ‘narrativa de posmemoria’. Aquí la característica central radica en

---

<sup>37</sup> Vilavedra agrega “Na miña opinión, o que este tipo de valoración fan é atribuírlle intencionalidade previa ao que resulta ser, máis ben, consecuencia e resultado dunha intelixente selección dos feitos narrados pero tamén dunha determinada recepción por parte do público lector. Renunciando a crear un marco de verosimilitud de base de amear datos históricos, e renunciando tamén á lexitimación que dese marco se derivaría para as súas historias, os novos autores optan por moverse [...] no nivel micro, no das pequenas historias esquecidas ou descoñecidas dos héroes anónimos, ás veces case domésticos [...]” (2006: 131). En el apartado correspondiente volveremos sobre esta cuestión de atribuirle al héroe configurado en *O lapis do carpinteiro* una condición inquebrantable probablemente reñida con toda pretensión de verosimilitud.

[...] a experiencia propia daqueles que viron cortocircuitada a elaboración das súas propias narrativas polo peso das da xeración anterior, moldeadas por algún acontecemento traumático que non foron quen de chegar a entender. (Vilavedra, 2006: 131)

Se observa entonces que el tratamiento del tema de la Guerra Civil en la narrativa se desplaza del ámbito de la memoria al de la posmemoria.<sup>38</sup> Se establece, de esta manera, una conexión mediada con el pasado o, en todo caso, con más mediación que en la situación de escritores que atravesaron acontecimientos coincidentes temporalmente con los narrados en sus textos. (Vilavedra, 2006: 131)<sup>39</sup>

Os narradores galegos empezan así a asumir a función de mediadores, de correas de transmisión dun patrimonio de lembranzas que comezaba a estar ameazado de extinción pero que formaba parte do seu fardelo vital. (Vilavedra, 2006: 130)<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Como se señaló en el capítulo anterior, Marianne Hirsch denomina “posmemoria” a la memoria reconstruida de manera personal a través de hechos que no fueron vivenciados personalmente sino recibidos como materia cultural heredada. Elina Liikanen (2006), por su parte, se apropia del concepto también considerado por Vilavedra debido a su funcionalidad para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. El sujeto de la posmemoria, que no vivió el acontecimiento recordado –que es, por cierto, anterior a su nacimiento– tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona.

<sup>39</sup> Concretamente, lo que Vilavedra sostiene es que a través de una estética de posmemoria hay una relación mediada con el pasado. Introdujimos el matiz que implica considerar una gradación de ‘lo mediado’ ya que también en la novela más tradicional de la memoria, y no solamente en la que se destaque la modalidad de transmisión oral hecha texto, hay necesariamente un grado de distanciamiento que implica algún tipo de mediación. Más allá de este detalle, es clara la aplicabilidad del concepto acuñado por Hirsch para el particular anclaje de los textos aquí aludidos.

<sup>40</sup> El hecho de que el primer capítulo propiamente abocado al análisis textual en esta tesis esté dedicado a una novela escrita originariamente en gallego responde a motivos en exclusiva relacionados con el eje de la investigación; no obstante hay que reconocer que no es casual la fuerte presencia de transmisión oral –lo veremos también en los capítulos 7 y 8– en una literatura cuya expresión estuvo durante siglos ligada casi eminentemente a la oralidad y en una cultura en la que la sucesión de historias orales en torno a un ámbito íntimo (el ‘lar galego’ constituye el símbolo más acabado de esa intimidad), condiciones que favorecen la recurrencia a esa modalidad de transmisión.

### 3.2. Entrevista oral y memoria comunicativa

El recorte de objeto que Vilavedra emplea para dar cuenta de la narrativa gallega contemporánea puede iluminar una parte significativa de la narrativa española en general sobre el tema, pues la pesquisa de voces en principio marginales –la actualización ficcional de la palabra inédita silenciada por la sombra de la guerra– es el terreno en el que autores como Javier Cercas (2001), Juan Manuel de Prada (2000) y Benjamín Prado (2006)<sup>41</sup> hacen texto escrito con el testimonio de –o en torno a– sus personajes ‘testimoniante’ (Miralles, Ana María Martínez Sagi y Dolores Serma, respectivamente), con independencia de cuán rastreables sean, o aun de toda imposibilidad de tal intento fuera de la literatura. Pero como anticipábamos, ya en 1998, con *O lapis do carpinteiro*,<sup>42</sup> emerge una técnica de diálogo intergeneracional que reproduce el formato de una entrevista, y conformará una estructuración determinante para el planteamiento del tema de la Guerra Civil en los autores mencionados en este párrafo.

Antes de entrar específicamente en el análisis de la forma en que este enclave de transmisión generacional mediante una ficción de oralidad se da en *LC*, es pertinente revisar una tradición española que a este respecto excede el formato de la entrevista de carácter periodístico. La escena pedagógica, ya sea en el cine, ya en la literatura española, constituye, a partir de los polos que la conforman, un posible esqueleto de la transmisión que se observa en el *corpus* que hemos seleccionado. Es por eso que resulta insoslayable la consideración de algunas textualidades que presentan una situación dialógica de formación con relevantes adyacencias con el texto específico de Manuel Rivas del que aquí se trata. Esta cuestión es algo que se perfila en el propio Rivas en otra obra esencial suya, la que abrió notorias posibilidades de difusión entre un público amplio.

Previo al formato periodístico del diálogo inicial de *LC* entre Sousa y da Barca, antes de esa iniciación en la memoria mediante un modelo de interpelación que luego es retomado en otras obras que analizamos, hay una estructura básica que permite una

---

<sup>41</sup> En *Soldados de Salamina, Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi y Mala gente que camina* respectivamente.

<sup>42</sup> Desde ahora designado con la abreviatura *LC*. Se indicará al citar directamente esta abreviatura y el número de página que corresponde a la edición detallada en la bibliografía.



relevante mostración del cruce generacional: la relación docente-alumno. Es decir que, si bien el presente capítulo se centra en *LC*, resultan insoslayables ciertos aspectos de la puesta en diálogo que se desarrolla en “A lingua das bolboretas”, uno de los relatos de *Qué me queres, amor?* (1996). Hay en el texto literario, pero fundamentalmente en la transposición cinematográfica que fusiona tres relatos del mencionado libro de Rivas, con guión de Rafael Azcona, un aprovechamiento de una relación clásica, pero también un germen de lo que será el aprovechamiento de un patrón de representación de la escena formativa vía ficcionalización de la transmisión oral de experiencias y conocimientos. La diferencia de fondo relativa a los textos que ocuparon el *corpus* central de la presente tesis radica en que en “A lingua das bolboretas” y más marcadamente en *La lengua de las mariposas*, la película,<sup>43</sup> la escena de transmisión experiencial está ubicada en los momentos inmediatamente anteriores a la sublevación militar de 1936. Lo que está en juego en la trama argumental es la posibilidad de hacer permeables para los niños, en un clima ideológico que ya es notoriamente hostil, los valores republicanos. En textos posteriores, es decir en los que se han analizado para la acotación temporal específica de esta tesis, la problemática pasa a ser la modalidad de transmisión que puede llegar a ejercerse cuando el episodio bélico ha ocurrido décadas atrás. Sin embargo, sobre la base de lo que se ha aclarado, es menester atender a algunos focos de transmisión especialmente puestos de relieve en la realización cinematográfica que tomó como materia prima algunos de los textos de Manuel Rivas (“A lingua das bolboretas”, “Carmiña” y “Un saxo na néboa”) reunidos en *LM*.

### **3.2.1. La lengua de lo elidido: la escena educativa, un formato para la transmisión**

La película *LM* actualiza, a fines de los años 90, el estallido de la Guerra Civil española. La relación entre un maestro y un niño, don Gregorio y Moncho (alias Pardal), respectivamente, se construye sobre lo prohibido, lo que no se puede abordar, lo que

---

<sup>43</sup> De ahora en más abreviada como *LM*.

puede resultar amenazador en medio de una sociedad que va tendiendo al silenciamiento de ideas libertarias. Desde el título, con la referencia a algo que solamente se puede ver con ayuda de un microscopio –cuyo envío depende de Madrid, y que llega demasiado tarde– hasta muchos otros detalles menos evidentes que el título, demuestran lo oblicuo que resulta el saber cuando están viéndose amenazados los valores republicanos.

El momento más claro en cuanto a qué se puede legar más allá de las palabras está dado en *LM* por diferentes pasajes de transmisión de conocimiento, pero especialmente materializado por una escena que consiste en el préstamo de un libro que es producto de la biblioteca del maestro; en el libro se cifra un pacto de transmisión acerca de aquello que puede cederse y aquello que debe permanecer en espera. Don Gregorio, cuando va a prestarle un libro a Moncho, se acerca primero a una estantería de la que extrae *La conquista del pan*, de Kropotkin, título que observa y descarta. Tras ese gesto, se dirige a otro estante del que extrae *La isla del tesoro*, de Stevenson. Esta escena, que no aparece en el texto literario de Manuel Rivas, llama la atención no sólo por la decisión de no sumergir al niño en la lectura de Kropotkin, sino también porque da cuenta de algo aparentemente más banal pero también portador de peso semántico: una disposición del espacio aparentemente organizada. Dos estanterías distintas, dos géneros diferentes: ensayo y ficción no se mezclan. La fantasía parece seguir siendo el espacio propicio para el niño, pero llama la atención que esta especie de velo que tiende la ficción dentro de la ficción (*La isla del tesoro* dentro de *LM*) se relativiza o se adelgaza en las instancias de transmisión oral. Cuando el maestro, ante una inquietud del niño, le habla de algunas concepciones religiosas, aparece una postura clara al negarse la existencia del infierno, que queda aludido como producto de la imaginería cristiana en la que hasta aquel momento ha sido formado Moncho a través de la figura materna y de una autoridad eclesiástica. La palabra, la transmisión oral en el encuentro cara a cara –y fuera del ámbito formal de la educación– se potencia en la película. La imagen –a través de recursos específicos como los primeros planos– y el sonido son fundamentales para el aprovechamiento de esa interacción.

### 3.2.1.1. La educación y una disputa histórica

Hay algunas cuestiones relativas a la lengua que, más allá del título del relato y de la película a la que dio origen, influyen en la temática de la educación en un enclave histórico determinado en nuestro objeto de estudio.

Por un lado, no se puede soslayar que el texto literario de Manuel Rivas está escrito originariamente en gallego, con alguna incrustación de castellano. En algún fragmento del relato traducido, incluso, se hace necesario aclarar que un determinado pasaje está en castellano en el original, por lo cual en la traducción se sacrifica un matiz importante. En el doblaje en gallego que se ha hecho de la película, originariamente realizada en castellano, la convergencia de lenguas se hace evidente en dos momentos que permanecen en castellano: el recitado de un poema de Antonio Machado y la presentación de la banda de músicos, cuyo líder se jacta de utilizar el castellano debido a que la banda viajó a Hispanoamérica.

Por otra parte aparece el latín, reforzando a su vez una disputa entre dos modelos de educación: la educación laica, uno de los aspectos en los que más se destacó e innovó la II República, y la instrucción religiosa. Se da un pequeño duelo lingüístico en latín entre el cura y don Gregorio. El problema –según el cura– es que Moncho ha perdido la memoria superficial que implica la reiteración formularia e irreflexiva –pierde la cuenta de los “ora pro nobis” y no sabe cómo continuar– para dar paso a una posibilidad de memoria más genuina, que se está construyendo sobre la base de sus vivencias y aprendizajes. Esto, que tampoco está en el relato de Rivas, constituye uno de los ejes del *agón*, de esa disputa que se configura en torno a la transmisión oral del conocimiento. De unos contenidos estancos y tendientes a la reproducción, el niño se abre a las diferentes ventajas que le ofrece el sistema educativo del maestro republicano, no sólo en lo que respecta a cuestiones inmediatas,<sup>44</sup> como la posibilidad de aprehender la naturaleza en

---

<sup>44</sup> Al hablar de una “ética de la transmisión”, Hassoun puntualiza que “[e]sta ética (...) [r]equiere que cada uno pueda ofrecer a las generaciones siguientes no solamente una pedagogía, no solamente una enseñanza, sino aquello que les permitirá asumir un compromiso en relación a su historia, es decir, a su manera de

contacto con ella, saliendo del aula, sino también accediendo a una historia que a generaciones anteriores no les habían transmitido. La sorpresa que manifiesta la madre cuando su hijo le comenta que las papas proceden de América es un claro ejemplo de esto. El hecho de contemplar a América como una tierra proveedora de alimentos sin los cuales la España de los padres de Moncho no se puede imaginar es también significativo, pues durante las dictaduras se exageran las muestras de poderío y asimetría, mientras que la II República tendió a advertir esa retroalimentación que supone América para España. Incluso antes de la inserción de Moncho en la educación formal, en el imaginario América ya está instalada como la vía de escape para evitar los supuestos maltratos del maestro (Moncho quería emigrar porque le habían dicho que los maestros pegaban). Esa fantasía con América toma cuerpo y se especifica a través de la voz autorizada del maestro.<sup>45</sup>

---

concebir su propia vida, su propia muerte” (Hassoun, 1996: 168). Es un ejemplo contundente, en este sentido, la transmisión intergeneracional que se da entre don Gregorio y Moncho cuando muere la madre de la hija extra-matrimonial del padre de Moncho, ante lo cual el niño comienza a expresar su temor a la muerte.

<sup>45</sup> Una forma complementaria para escenificar la relación docente-alumno a los efectos de mostrar la transmisión de conocimientos al ficcionalizar la escuela española está dada por el corto *El sueño de la maestra*. Esta obra de Rafael Azcona exhibe con humor negro la práctica de la pena de muerte y una particular transmisión del accionar del franquismo por parte de una grotesca docente a sus alumnos. El corto resulta ejemplar en cuanto a la condensación de mecanismos de tortura y de muerte, con el agravante de que los coprotagonistas son niños. La violencia que queda elidida en *LM*, plasmada en un final que sintetiza unas consecuencias que podemos prever pero que no se hacen explícitas, alcanza en *El sueño de la maestra* una visualización deliberadamente incómoda, que lleva al espectador a una recepción compleja, donde el humor es pieza fundamental pero sobre todo por lo desolador de su efecto, donde se escenifica la muerte y las exageraciones tienen la capacidad de hacer desvanecer las sonrisas en muecas de espanto. La maestra aplica sobre los niños los diferentes mecanismos de la pena de muerte para demostrar con detalle el efecto de cada uno de los dispositivos. Se apela además a los juegos onomásticos con los personajes. Uno de los niños, aquél que es sometido a la silla eléctrica, es “Rafaelito” en un momento y “Azconita” luego.

La película, por medio de los extremos de grotesco sobre la base de los cuales avanza la trama, constituye una de las críticas más claras contra un sistema educativo funcional al régimen franquista, deudor de una religiosidad vacía y a la vez condescendiente con una apertura sólo permeable a ventajas económicas y de consumo. Aquí, como en el aula de don Gregorio en *LM*, estamos ante un espacio permeable: en el caso de don Gregorio entra en una ocasión el padre de un niño con dos animales muertos para ‘incentivar’ al maestro para que éste castigue a ese compañero de Moncho, José María, ya que el padre opina que solamente así aprenderá. En *El sueño de la maestra* en determinado momento entran al aula unos hombres que traen una heladera y un producto que cautiva a la maestra, la Coca-Cola. En este caso no hay rechazo alguno; más allá de la crítica al sistema capitalista y al consumismo de la España ‘de apertura’, es importante advertir, a los efectos de la transmisión, la presencia o no de factores que interfieren en la relación docente-alumno. Vemos que la puesta en imagen de una escena de transmisión oral puede hacerse más efectiva en tanto muestre lo que tiene de supuesta, en tanto dé cuenta de la incomunicación que entraña, aún a costa de que (o precisamente gracias a que) esa demostración sea a través del ridículo. Este corto, como un

### 3.3. La memoria encuadrada en una ficción de oralidad<sup>46</sup>

En relación con las textualidades antedichas, y dejando ya de lado la prototípica escena de transmisión vinculada al diálogo maestro-alumno, podemos hablar de novelas del período que nos ocupa en las que hay una historia enmarcada por un carácter dialógico y rasgos de oralidad que funcionan como condiciones esenciales para una reconfiguración literaria del pasado traumático.

Recordemos que algunos autores son identificados como ‘de segunda o tercera generación’. Entre ellos, notamos al comienzo de este capítulo que Dolores Vilavedra observa, en *O lapis do carpinteiro*, de Rivas, un punto de partida en el proceso de apropiación del tema por parte de la generación nacida en los años 50 –hijos de quienes vivieron la guerra, lo que se sintetiza bajo el englobador concepto de ‘segunda generación’–, que opta por una hibridación entre los datos históricos y un marco abiertamente ficcional (Vilavedra, 2006: 131). Tal como se ha sugerido más arriba, este recorte de objeto empleado para dar cuenta de la narrativa gallega contemporánea puede iluminar una parte significativa de la narrativa española en general sobre el tema. La narrativa de aquellos autores más vinculables a una suerte de ‘tercera generación’ sería la de los ‘nietos de la Guerra Civil’ o, en todo caso, la de los ‘hijos tardíos’.

Al acercarse al fenómeno de la Guerra Civil española, estos autores apelan a la puesta en texto de una transmisión de carácter testimonial e indagan en la forma en que la memoria puede ser legada (Albert, 2006: 21). Asimismo, Mechthild Albert, citando a Jordi Gracia, también destaca la cuestión de que el relato oral –como simulacro de verdad y en tanto reflejo de los fallos de la memoria– funciona como una modalidad discursiva de la nueva novela histórica (ibíd.). Esa noción de simulacro supone un procedimiento

---

material complementario que incomoda construcciones forjadas con valores irrefutables –como la libertad que enarbola don Gregorio en *LM*– puede constituir un recurso sumamente interesante para repensar la transmisión docente-alumno en diversas textualidades que retoman la transmisión acerca de la Guerra Civil, a partir de una particular ficcionalización de la misma.

<sup>46</sup> Algunas ideas de este apartado fueron difundidas inicialmente en Sánchez (2008) y profundizadas en Sánchez (2010).

estilístico del que la narrativa se vale para construir verosimilitud y a través del cual se pone en juego un concepto como el de *memoria comunicativa*. Recordemos que dicho concepto –acuñado por Jan y Aleida Assmann y retomado, entre otros, y concretamente para el estudio de la narrativa española, por Ana Luengo (2004: 26)– permite dar cuenta de aquella memoria oral que no abarca más de tres generaciones (unos ochenta años). Como vimos en el capítulo 2, puede establecerse al menos en principio un contraste con el concepto de *memoria cultural* (aquella memoria formada y relacionada con determinados objetos simbólicos para garantizar su perdurabilidad), lo cual deja abierto un planteo acerca de la ficcionalización y de las *dosis de falsación* (Albert, 2006: 21 y ss.) que supone el recurso de la transmisión oral incorporada a la literatura, en tanto gesto de *ceder la voz* para rehabilitar el pasado, para dar lugar a episodios silenciados. La decisión estética de construir este espacio discursivo es la consecuencia de una búsqueda en la que en ocasiones surge el cuestionamiento acerca de, ya no sólo la posibilidad, sino la necesidad de hacer hablar a alguien que manifiesta su voluntad de callar. La *memoria cultural* –aquella memoria que está en gran medida asimilada– termina atrayendo a la *memoria comunicativa* –aquella que sigue viva en la sociedad y que aún se transmite o se comunica a través de portadores que la recuerdan de forma autobiográfica– (Luengo, 2004: 26). La dicotomía, en el caso del *corpus* aquí considerado, se decanta a favor del concepto mencionado en segundo término. Aunque en ocasiones los roles reconstruidos en el narrador interior o en los narradores interiores terminan encarnando una variante de memoria cultural, el foco de nuestra investigación ha estado siempre puesto en diversos intentos de memoria comunicativa.

La transmisión oral –haciendo eco de las condiciones en que suele discurrir la comunicación de los medios masivos y una forma de hacer historia que se ha venido desarrollando con notorio crecimiento en las últimas décadas, la historia oral– se pone en juego en gran parte de la novela *LC*. La adopción del recurso de ‘lo oral hecho texto’ conlleva una marca de inestabilidad, pero a la vez resulta funcional a un trabajo de memoria que da cabida a la cobertura de diferentes puntos de vista y temas aún no del todo explorados desde los textos de creación, un recurso que amaga a cada momento con

anclar en lo factual, puesto que se fusionan hechos históricos (factuales) con relatos inventados (ficciones), lo cual nos lleva a comparar este procedimiento con las novelas anglosajonas denominadas *factual fictions* o *factions* (Alberca, 2007: 166).

La mimetización del sistema de registro oral que se pretende estar textualizando tiene en *LC* la particularidad de que se llega al extremo de sacrificar la voz que da pie inicialmente al relato. La novela comienza con una entrevista llevada adelante por un personaje que luego se eclipsa, Carlos Sousa, un joven periodista desideologizado que descubrirá al médico republicano Daniel Da Barca en su pasado de militancia y entrega humanitaria. Esto ocurre en el primer capítulo de la novela. Los prejuicios de alguien joven, o al menos sin duda ajeno en lo vivencial, por motivos cronológicos, a los episodios por los que debe preguntar, se suman a un desgano que obedece a que la entrevista no parte de una inquietud propia sino de una obligación laboral. No obstante, los preconceptos se ven casi inmediatamente conmovidos por la mera aparición del entrevistado.

Sousa sentiuse perplexo. Levaba a idea de ir ver un agonizante. Afrontou incomodado o encargo de arrincarlle as derradeiras verbas a un ancián de vida axitada. Pensaba escoitar un fío de voz incoherente, a loita patética contra o mal do Alzheimer. Endexamais puidera imaxinar unha agonía tan luminosa. [...]

O repoteiro Sousa sentiuse algo aliviado. [...] Aquel grave doente, hospitalizado ata había dous días, animoso coma un campión ciclista. Dixéranlle no xornal: Faille unha entrevista. É un vello exiliado. Contan que ata tratou o Che Guevara en México.

¿A quién lle interesaba iso hoxe? Só a un xefe de información local que lía polas noites o *Le Monde Diplomatique*. Sousa aborrecía a política. En realidade, aborrecía o xornalismo. (*LC*, 10)

No obstante, el mandato laboral arroja como resultado el encuentro, en el cual ya se presume que peligra una continuidad; Sousa encuentra a Da Barca valiéndose de una

ayuda mecánica para respirar mejor y además se hace alusión a la procura de recuperación en la que se halla el médico en el momento de la entrevista. El testimonio oral, como en otros textos trabajados a lo largo de los diferentes capítulos de esta tesis, está sumido en una urgencia, pues peligra la viabilidad de su obtención.

O xefe de información local déralle un recorte de prensa cunha foto e unha breve nota na que se informaba dunha homenaxe popular ao doutor. Agradecíanlle a atención, sempre gratuíta, á xente máis humilde. [...] Sousa explicou que sentía non telo visitado con anterioridade, que a entrevista estaba pensada para antes de o internaren no hospital. (LC, 12)

El acercamiento entre ambos personajes prospera en unas pocas líneas hasta que se patentiza en una posible inversión en el rol de cada uno de ellos, que avanzará hasta que Sousa pierda el dominio de su rol de entrevistador y devenga 'entrevistador-entrevistado'.

Os longuísimos dedos do doutor Da Barca apaiñaban coma teclas con vida propia, como prendidas ao órgano por unha vella lealdade. O repoteiro Sousa sentiu que eses dedos o estaban explorando, percutindo no seu corpo. Tivo a sospeita de que o doutor analizaba coas lanternas dos ollos o significado das súas olleiras, daquelas prematuras bolsas nas pálpebras coma se el fose un doente. (LC, 10-11)

Aunque prevalezcan algunas dudas, en el camino hacia la empatía del entrevistador y el entrevistado, Da Barca logra en ese encuentro apurar un acercamiento al forzar una familiaridad no declarada: “[...] mirou cara a el, chiscando un ollo: Os netos non esquecen o seu avó revolucionario” (LC, 11). El guiño puede leerse como una marca de ironía; el doctor Da Barca ya ha intuido el desinterés inicial de Sousa, pero también su angustia, su disconformidad con el oficio que está desempeñando y su soledad. Esto



queda más claro cuando quien indaga mediante preguntas deja de ser Sousa y para a ser Da Barca.

Vostede, Sousa, díxolle o doutor despreocupándose de si mesmo, ¿non é de aquí, verdade?

Dixo que non, que era máis do norte. Levaba poucos anos aínda e o que máis lle gustaba era a bonanza do tempo, un trópico en Galicia. De cando en vez ía a Portugal tomar bacalao á Gomes de Sáa.

Desculpe a curiosidade, ¿vive vostede só?

O reporteiro Sousa buscou a presenza da muller, pero saíra a modiño, sen dicir nada, despois de pousar as copas e a botella de tequila. Era unha situación estraña, a do entrevistador entrevistado. Ía dicir que si, que vivía moi só, demasiado só, pero respondeu rindo. (*LC*, 12)

Luego, en lo poco que resta de ese primer capítulo de la novela, se mencionan algunos episodios que se irán desplegando en el resto de los capítulos. Las sucintas menciones aluden casi exclusivamente al surgimiento de la relación amorosa entre Daniel Da Barca y Marisa Mallo. Cuando Carlos Sousa decide dejar de ser un ‘entrevistador entrevistado’ (¿E vostedes cómo se coñeceron?, preguntou o reporteiro disposto por fin a coller notas”. *LC*, 14), se alude a los primeros encuentros de la pareja, en los que ya se evidencia –de forma más o menos explícita según el caso– la permanente subyacencia de la Guerra Civil española en la relación entre ambos: el mitin en el que Marisa se sintió cautivada por la oratoria de Daniel Da Barca, el encuentro en un taller de costura, durante el cual Marisa le miente a Daniel al hacerse pasar por una trabajadora y, por último, la fugaz mención del intento de auxilio de Marisa cuando procura hacerle llegar un revólver durante una visita a la cárcel.

Lo que cabe destacar es que ese despliegue se produce mediante la alternancia entre un narrador en tercera persona<sup>47</sup> y, en lo que atañe a una dinámica de transmisión oral ficcionalizada, la voz del guardia Herbal. El informante protagonista de los hechos no será quien los refiera; la palabra de Da Barca estará mediada por la palabra de quien lo vigila.

A partir del capítulo 2, el soporte de oralidad ficcionalizada en el que se encauza la trama corresponde a la voz de Herbal, técnicamente –y sólo técnicamente, como se verá en la continua frustración del personaje– ‘vencedor de la guerra’, por estar al servicio del bando sublevado. Es recién en el capítulo 20, el último de la novela, cuando se puede decodificar la reaparición de Sousa en un cliente deprimido del prostíbulo en el que Herbal ha contado la historia de militancia y entrega de Daniel Da Barca. El testimonio en primera persona de Daniel Da Barca, que apenas ha dado inicio, no reaparece.

En términos generales, de lo que se trata en *LC* es de recuperar una historia que en su momento –y por muchos años– fue narrada por los vencedores, con una carga de oficialidad y definición que no tiene el soporte oral, aun cuando esté articulado en el código gráfico, como es el caso de la ficcionalización del testimonio en una novela.

Por momentos, el objetivo de cubrir los olvidos y postergaciones de la historia oficial conlleva el riesgo de entronizar en forma hiperbólica determinada imagen de los vencidos. Puede atravesarse un asomo de mitificación que en la novela de Rivas arroja una figura del vencido que prácticamente no presenta fisuras: el protagonista tiene la equidistancia ideal para manejar lo público y lo privado, sobrevive a dos fusilamientos, cautiva a sus enemigos y diagnostica –con precisión y sin recursos– enfermedades que el médico oficial de la prisión no ha sabido ver.

---

<sup>47</sup> Narrador que da muestras de un relativo grado de omnisciencia y de la capacidad de imponer un límite a la memoria y la comprensión de Herbal, por ejemplo en el siguiente pasaje, en el que el narrador en tercera persona completa un recuerdo de Herbal:

“O rostro avermellado do capellán foi virando a pálido, ensumido pola ferverza de homes tusindo coma silicóticos. Calou, percorreu as ringleiras con ollos desconcertados, como volviendo en si, e murmurou entre dentes uns latíns.

O que o capelán dixo e Herbal non podería lembrar, foi: *Ubi est mors stimulus tuus?*” (*LC*, 85)

Era como un menciñeiro deses que curan as espullas a distancia só cunha copla. Mesmo cando estivo cun pé aquí e outro alá, á espera da execución, andara a dar azos a todo o mundo. (*LC*: 63)

En este sentido vemos que si por un lado se termina con un discurso didáctico monolóxico –la Historia también puede intentar contarse desde la ficción, con los guiños a ‘lo real’ que permiten el cuerpo del texto y los paratextos– se instala otro que también, como en las historias de un manual escolar, precisa de un héroe indiscutido-indiscutible.

La forma en que se eclipsa el joven periodista Sousa –quien desestima inicialmente la mitologización del médico militante Da Barca, pero que luego parece verse conmovido por su simpatía y en el final puede haber resultado convencido por su militancia– es sintomática de una recepción actual frente a los planteos estéticos en los que se retoma una y otra vez desde la literatura la Guerra Civil y la posguerra. El lector es testigo de un principio de iniciación en la materia histórica poco conocida en profundidad, pero –como se adelantó– desde el capítulo 2, en la novela de Rivas el diálogo no prospera; es acallado por otra voz, la de Herbal, que domina el desarrollo.<sup>48</sup> El gesto inicial de intercambio generacional entre quienes vivieron la Guerra Civil y sus descendientes, más o menos lejanos –esa segunda o tercera generación a la que alude Mechthild Albert, también llamados, como se señaló más arriba, respectivamente ‘hijos y nietos de la Guerra Civil’–, al ser desplazado por el marco de oralidad ficcionalizada que predomina y termina articulando la novela, queda latente como un llamado de atención sobre el cual la escritura de *LC* no vuelve. El lector no sabe si Da Barca ha llegado a testimoniar en forma acabada, sin embargo ese comienzo supone un punto de fuga significativo que emerge con fuerza en otros textos de la narrativa española más reciente, sobre todo en torno al septuagésimo aniversario de la sublevación contra la II República, cuando se nota la

---

<sup>48</sup> Jedlowski (2005: 147 y ss.) llama la atención acerca de los desajustes intergeneracionales en materia de conocimiento y experiencias asimétricas con respecto a la guerra. Hay un fondo de desactualización causado por el desplazamiento de “las categorías por las cuales las generaciones pasadas entendían y definían su mundo” (2005: 147). El sector de la narrativa española que se considera en este capítulo está atravesado por esta problemática. La actitud algo indolente de Sousa va virando hacia un apego cada vez mayor, si admitimos que el periodista deprimido que aparece referido hacia el final de la novela es el mismo que tenía como tarea entrevistar al médico republicano.

insistencia en una utilización del recurso de la transmisión oral ficcionalizada con una presentación que precisa menos filtros en el ejercicio de la memoria. En *LC* –y éste es un elemento que no sólo se retomará en otros textos sino que se agudizará, como veremos, por ejemplo, en capítulos subsiguientes– figura en primer plano la cuestión del límite cronológico; la palabra que se intenta recuperar fluye contra reloj, contra el límite inherente a la ‘memoria comunicativa’.

En el capítulo siguiente de la presente tesis procedemos al análisis de otro texto que sigue más de cerca la estructura de la entrevista, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001). Allí la pesquisa del testimonio oral, como complemento de una investigación de carácter bibliográfico, subyace a lo largo de toda la novela. Ahora bien, más allá de convergencias argumentales y estructurales entre *LC* y *Soldados de Salamina*, que son, como veremos, muchas y profundas, las divergencias son igualmente altas, por ejemplo en lo tocante a cómo se produce la construcción de una figura heroica. El legado de transmisión oral que propone la novela de Rivas está fundado en un procedimiento de iniciación en la memoria del pasado traumático dado por el encuentro cara a cara entre quien puede aprender algo del pasado histórico y quien está en condiciones de ofrecer una versión en la medida en que ha sido testigo y participante de ese pasado. La necesidad del relato oral, de la entrevista, de la transmisión en ocasiones cargada de didactismo, es fundamental en *LC*; subyace en la novela a pesar de su falta de visualización y su aparente incumbencia limitada a los capítulos primero y último. La oralidad –lejos de aportar la fuente directa y ordenadora de las verdades de primera mano– evidencia su labilidad. Esto, que en principio podría considerarse como una falta, se constituye en un mecanismo que aporta verosimilitud, porque el ficcionalizar algo que excede la documentación en términos tradicionales abre las posibilidades de discusión y hace permeable el texto al lector, al que interpela en forma aparentemente más directa. La estructuración dada por los diálogos iniciales que ‘se reproducen’ vendría a funcionar como un recurso para el tratamiento de las fuentes orales –aunque sean ficticias; no olvidemos que el objeto en este análisis siempre forma parte de un texto literario, a pesar

de sus entrecruzamientos con la historia—, fuentes consideradas por algunos autores como las más homologables a la memoria viva (véase Cuesta Bustillo, 1998: 205 y ss.).

Si bien en principio puede decirse que en *LC* se establece una pseudo-competencia entre oralidad y escritura, esta rivalidad simbólica deja de tener efecto si asumimos que al ficcionalizar la transmisión oral se está poniendo en juego una técnica y una decisión estética.

El texto de Rivas [...] tienta al lector no sólo a cuestionar distinciones comunes entre la tradición escrita y oral, sino que lo conduce además a dudar de la superioridad asumida por la escritura sobre el lenguaje hablado para capturar/apresar el pasado. Esencialmente, Rivas pone una trampa al lector al hacerle creer que el asunto central de *El lápiz del carpintero* es la superioridad de un modo de comunicación, la oralidad, sobre otro, la escritura. Sin embargo, no importa tanto la superioridad de uno u otro modo de comunicación, como la manera en que el texto analiza cómo el habla y la escritura se relacionan en la construcción cultural de la memoria. (Nichols, 2006: 162)

La transmisión oral y las historias que enmarca permiten la existencia de un medio para abordar una serie de diálogos compensatorios de un intercambio que involucre a diferentes generaciones, intercambio cercano a eclipsar su posibilidad de producirse fuera de la narrativa ficcional.

En términos estrictos, la escritura, la memoria comunicativa hecha texto, le gana a la esquiva oralidad. Esto está claro desde que se advierte que, en comparación con la construcción de otros personajes que logran al menos un espacio más amplio para ‘hacerse oír’, el doctor Da Barca muere sin testimoniar, sobre su prisión, ante Carlos Sousa (al menos para los lectores de la novela). Su imagen es configurada a través de la voz de un enemigo que destaca la intachable labor del republicano, pero que a la vez logra difuminar los contornos de su oficio al servicio de un régimen de tortura y asesinato.

La traducción castellana de Dolores Vilavedra profundiza un presagio fallido de Da Barca. El carácter de ‘fallido’ se debe a que, al menos para un testigo de su experiencia (Herbal), Da Barca no se borrará de la Historia. Por otra parte, al menos para un no-testigo, para alguien que no vivió aquella época (Maria, la destinataria del relato de Herbal), el médico no pertenecerá al campo de las “vidas lastre”. En el texto en lengua gallega Da Barca presuntamente ha declarado:

Equivócase outra vez. Eu ficarei borrado. Non figurarei en ningún santoral. Como din os médicos nazis, pertenzo ao campo das vidas lastre, das vidas que non merecen ser vividas. (LC: 130).

La traducción convierte el “Eu ficarei borrado” (*Yo quedaré borrado*) en “Yo no contaré”, lo cual abre la posibilidad de dos interpretaciones (Rivas, 2006b: 157). La literatura, tras su operación de ‘rescate memorialístico’, contradice la declaración derrotista de Da Barca, la ficción tiene el *plus* de tomar-inventar su voz y el personaje –en parte rastreable por la referencia paratextual a Francisco Comesaña, en parte abierto a que otros personajes históricos quepan en su perímetro de configuración–, que no aplica para un puesto en el santoral, tiene su sitio en la narrativa.

La otra estructura esencial de transmisión oral en LC deja de lado el didactismo que podía implicar la entrevista entre ‘el viejo abuelo revolucionario’ y el periodista apolítico y desilusionado. El marco oral dado por el diálogo entre Herbal y Maria da Visitação no suplanta la búsqueda de profundización en la historia de España que permitiría el diálogo entre el periodista y el médico, pero presenta otro intercambio en el que despunta un superficial intento de hacer memoria de la Guerra Civil española y de la posguerra. La mujer, en un margen del margen –es decir, en los breves instantes que le deja a Maria da Visitação el trabajo de prostituta que desempeña como inmigrante ilegal<sup>49</sup>– se concentra casi exclusivamente en los detalles de la relación amorosa entre Da Barca y Marisa Mallo. Gana espacio la mirada de un testigo, Herbal, interesado en saldar una deuda con su

---

<sup>49</sup> “Maria da Visitação chegara había pouco dunha illa do Atlántico africano. Sen papeis. Coma quen di, fora vendida [...]. Do seu novo país coñecía pouco máis cá estrada que ía cara a Fronteira.” (LC, 18)

conciencia, un testigo que, necesariamente, al delinear la figura de un héroe, se garantiza también el hecho de no ver perjudicada su imagen. El lugar asignado a esa transmisión oral implica una retroalimentación del relato, pues el periodista que está a la espera de un servicio sexual en la puerta del local es un potencial oyente de la historia que pudo haber oído de primera mano.<sup>50</sup> Herbal, al regalarle a Maria el lápiz de carpintero que lo acompaña desde la guerra y con el cual clausura su ejercicio de memoria oral cuando marca en el periódico la nota necrológica en la que se anuncia la muerte de Da Barca, parece habilitar a Maria para adueñarse de la historia, lo cual permitiría la posibilidad de volver a contarla a su modo, de encontrar un oyente interesado.

Toma, regálocho, dixo [Herbal] tendéndolle [a Maria] o lapis de carpinteiro.

Pero...

Cólleo, fai favor.

Manila deu as palmadas de costume no aire e abriu a porta do local. Había un cliente esperando.

Ese xa estivo aquí o outro día, dixo Herbal coa voz cambiada. A voz de vixía:

¡Tes traballo, nena!

Encariñouse, dixo ela con ironía. Contoume que era periodista. Anda deprimido.

¿Periodista deprimido? A voz agora era de noxo: Ten coidado. ¡Que pague antes de ir á cama! (LC, 147)

Como ya se adelantó en nota al pie, la recepción interna del relato está marcadamente desviada en pos de un género: la historia de amor. Un ejemplo del interés en la historia de amor, que redirecciona la narración, se ve en el siguiente pasaje, intensificado por los *verbos de decir* que refiere el narrador interior:

---

<sup>50</sup> Recordemos que es textualmente justificable, a partir de un indicio revelado en el último capítulo, y que invita a una relectura completa de la didáctica transmisión oral de Herbal a Maria da Visitação, reconocer en el cliente deprimido del prostíbulo al periodista Carlos Sousa.

¿E que se dicían?, preguntou Maria da Visitação, xuntando as mans pola puntiña dos dedos.

Ía moito ruído. Eran tantos os presos e as visitas que nin a berros se entendían. Dico dicíanse esas cousas que din os namorados, pero máis raras.

El dixo que, en saíndo libre, iría ao Porto, ao mercado do Bolhão, mercarlle un saquiño de fabas de cores que chaman marabillas.

Ela dixo que lle regalaría un saquiño con horas. Que sabía dun feirante de Valença que vendía horas de tempo perdido.

El dixo que terían unha nena e que lles sairía poeta.

Ela dixo que soñara que xa tiveran un neno había anos, que fuxira nun barco e que era violinista en América.

E eu pensei que non eran oficios de proveito para os tempos que ían. (LC, 54)

Hay transmisión de la memoria histórica aunque no necesariamente comunicación de dicha memoria, debido al desvío al que obliga el carácter folletinesco del relato. La escucha atenta y activa de la prostituta que goza del relato oral de Herbal (basada en preguntas del tipo: “¿E que pasou?”) apunta al aspecto sentimental y se constituye en una marca que pauta la dimensión dialógica, ya que no hay guiones de diálogo ni señalamiento alguno para el discurso directo. Esta ausencia de marcas gráficas para delimitar el discurso directo es compartida por el diálogo inicial de la novela. En la entrevista del primer capítulo, quedan diferenciadas las voces porque cada intervención se presenta en una oración aislada, mediando un punto aparte. En el caso de la narración de Herbal a Maria surge el agravante de la ocasional interposición de un narrador en tercera persona, por lo cual la aparición de numerosas referencias del tipo “contoulle Herbal a Maria da Visitação” (LC, 63, 69, 84, 111 y 121, entre otras) y “díxolle Herbal a Maria da Visitação” (LC, 68 y 85, entre otras) clarifica la convivencia de voces y contribuye a estructurar el diálogo. Otro elemento determinante para clarificar la estructura de oralidad está dado por las preguntas de la mujer, que reorientan la transmisión del guardia en pos de



intereses propios. Por ejemplo, en la siguiente narración de Herbal, cuando actualiza una persecución a la pareja de enamorados Da Barca-Mallo, ante la descripción contextual que le resulta excesiva, Maria reorienta lo presuntamente digresivo, lo que hace a la tarea del guardia, para concentrarse en la historia de amor.

Imaxinéinos rindo, rozando os corpos mentres a risa ía secando a foto. E cando escampou, xa anoitecido, volvín ir tras deles polas rúas da cidade vella. Foi un paseo interminable [...] Ademáis, deu en chover outra vez, esa chuvia de Santiago que se mete nos bronquios e vas coma un anfibio. Ata os cabalos de pedra botan auga pola boca.

¿E que pasou?, preguntou con ansia Maria da Visitação, desinteresada dos cabalos que botan auga pola boca.

[...]

¿Cómo se abrazaban, Herbal?, preguntoulle a moza do club de alterne.

(*LC*, 111-112, énfasis nuestro)

Las zonas de detención del interés de Maria implican un apartamiento en relación con la cuestión de la guerra y los operativos descritos por Herbal, que además de dar cuenta de su sempiterno enamoramiento de Marisa Mallo, describe un sistema de persecución y de violencia que trasciende la coyuntura de las vivencias de los protagonistas de la historia de amor. Pero también las aparentes digresiones de Maria, además de estar muy apegadas a esa suerte de novela por entregas en que se convierte el amor de Da Barca y su mujer a través de los avatares de la guerra y la inmediata posguerra, se caracterizan por una sensibilización hacia personajes a simple vista marginales, olvidados por la Historia, y también silenciados por el guardia que transmite la historia dejando algunos hilos sueltos que inquietan a su joven destinataria.<sup>51</sup> Esto se puede observar, por ejemplo, cuando Herbal le cuenta a Maria el proceder médico de urgencia llevado adelante por Da Barca

---

<sup>51</sup> Cabe destacar que se hace explícito que Maria es no solamente desconocedora de los hechos de la guerra a la que se alude sino que además su juventud la hacen más ajena: “Maria da Visitação empezara a pensar na idade porque xa cumprira vinte anos o mes de outubro.” (*LC*, 113)

con un joven enfermo de tuberculosis. Herbal describe el procedimiento y las vicisitudes que esto supone en medio de un accidentado traslado por España, sin el lugar y los elementos precisos. En el final de la narración de ese episodio, Herbal olvida (u omite) nada menos que el desenlace del enfermo. El silencio –la selección que realiza Herbal en la administración de sus recuerdos– puede pensarse en función de cómo considera a su destinataria, probablemente muy sensible y en empatía con el joven del que Herbal da un testimonio oblicuo e incompleto, y en el cual se sintetiza el vacío de memoria dejado por esas docenas de hombres que no llegan a encarnarse en un nombre propio.

[...] Era un mozo moi novo, case lampiño. Pero na expresión dos ollos había un lique antigo. Sabía a súa historia. Chamábase Seán. Desertor. Andara tres anos fuxido polo monte do Pindo, vivindo coma un animal da pedra. Había ducias de homes por aquelas covas. [...]

¿Que vai facer?, preguntoulle o comandante.

Un pneumotórax, dixo o doutor Da Barca, un pneumotórax á brava. Trátase de que entre aire no peito para que comprima os pulmóns e deteña a hemorraxia.

E logo armou a xiringa, mirou con serenidade a Seán e chiscoulle un ollo en sinal de ánimo. (LC, 121)

Luego de describirle Herbal a Maria el procedimiento, vuelve a detalles sobre el recorrido del tren en el que se estaban desplazando en aquel momento y a un encuentro fugaz con uno de los presos con los que Da Barca compartió el encierro en la cárcel de Santiago. El capítulo se cierra con la inquietud de Maria ante la ausencia de conclusión del relato, aunque en su interés recuerde sólo al personaje en tanto núcleo funcional de la historia narrada, y no el nombre que lo individualiza:

¿E que foi daquel mozo, o desertor?, preguntou con ansia Maria da Visitação.

Morreu en Porta Coeli. Si, morreu naquel sanatorio que tiña por nome a Porta do Ceo. (LC, 122)

Ahora bien, más allá de estos intereses de Maria en derivaciones que hacen a la consideración de otras víctimas de la violencia y la situación de extrema supervivencia de la Guerra Civil, generalmente en sus intervenciones lo ideológico se diluye a través del hincapié en la historia de amor entre Daniel Da Barca y Marisa Mallo. Maria, como receptora de la narración, resulta –aunque por otras causas, como su reciente inmigración y su edad– ajena a las constantes ideológicas esenciales de la historia del médico republicano. Sin embargo, esto no implica que el discurso transmitido se agote en la lectura mermada que hace la destinataria inmediata. Oblicuamente –y tímidamente en estas primeras experiencias claras de ficcionalización de la transmisión oral dentro de la narrativa del período que se acota en el *corpus* analizado– hay otro receptor en potencia habilitado para tomar cuenta de las sutilezas y pormenores del relato, un receptor que no lo reducirá a la historia de amor: el ahora sensibilizado Carlos Sousa. El significativo vacío que deja la figura del periodista, quien ya no recibirá testimonio de su informante/entrevistado –pues éste ha muerto– cobra especial relevancia al entrar en juego con la tácita cesión de voz conductora que toma la posta para narrar oralmente la historia de un protagonista que ya no puede expresarse por medios propios. LC se torna más relevante en relación con el *corpus* de esta tesis cuando se toma especialmente en cuenta ese silenciamiento y se lo vincula a la suplantación de voces que se da. A poco más de dos décadas del final de la dictadura franquista, aún es la voz de un vencedor la que se hace cargo de dar su versión de los hechos. Por supuesto, esto se produce con todos los matices que involucra la figura de Herbal. Hemos relativizado antes su condición de perteneciente, sin más, al bando vencedor, pues está claro que sus opciones de formación, debido a su entorno familiar y a su inserción, desde pequeño, en un mundo laboral opresivo, contribuyen a que sus posibilidades de elección se hayan adelgazado notablemente. Por ejemplo, en esta escena en la que Herbal, siendo un niño, ve por primera vez a Marisa:

A primeira vez que viu a Marisa Mallo foi coma se saíse da caixa de marmelo para pasear pola feira grande de Fronteira. Foran aló para vender un ranchiño e patacas de cedo. Da aldea á vila había que andar tres quilómetros por corredoiras de lama. O seu pai ía diante, co seu chapeo de feltro e a cativa no colo, detrás a mamá co pesado paxe na cabeza, e el no medio tirando do porco que ía amarrado cunha cordella á pata. Para o seu desespero, o animal tentaba fozar a cada intre na lama e cando chegaron a Fronteira parecía unha toupa grande. O pai deulle unha labazada. ¿Quén vai mercar este rancho? E alí o estaba el, na feira, limpando a roña cun mollo de palla cando ergueu a cabeza e a viu pasar. Destacaba como unha mociña no Ramallo das outras nenas [...]. Ían e viñan como bandada de bolboretas e el ía tras delas coa mirada, mentres o seu pai blasfemaba porque ninguén ía mercar aquel porco de cocho, e todo pola súa culpa. E el soñaba que o porquiño era un aña e que ela viña e peiteáballe os rizos cos seus dedos. Habería que venderte a ti e non o porco, murmuraba o pai. Se é que alguén te quixer.

O meu pai era así. Se empezaba o día maldicindo, xa non tiña retorno, como quen cava un pozo de merda baixo os pés. E eu pensaba que si, que ogallá viñera alguén a mercarme e me levara atado dun cordel pola pata. (LC, 46)

La falta de oportunidades del niño, como de tantos niños en ese momento en el que aún la República no había podido zanjar las grandes diferencias socio-económicas que afectaban a gran parte de la población española, es indiscutible. El tono en que se relata está intensificado por el desplazamiento de la tercera a la primera persona narradora. También esta estrategia implica un virtual acercamiento de la escena: “o seu pai” y “o pai” pasan a ser “O meu pai” luego del punto aparte. Primero se abandona el pronombre posesivo de tercera persona, por lo cual hay una menor distancia entre quien recibe el relato y el protagonista del episodio. Luego se repone un pronombre, pero es el posesivo de primera persona singular el que patentiza el sufrimiento de Herbal con más claridad. A

su vez, esto está seguido por la comunicación de un pensamiento íntimo, de un deseo de ser comprado por alguien. Un trato familiar poco afectuoso, la falta de escolarización y la necesidad de colaborar activamente en la economía doméstica de la familia hacen de Herbal un personaje rico que se diferencia de otros guardias, que se limitan a asesinar sin pensar en el sufrimiento de las víctimas.

Sin embargo, y a pesar de todos los matices de Herbal, que sin duda son relevantes y lo convierten en un personaje complejo, sigue siendo un guardia la voz preponderante en la narración.<sup>52</sup> A diferencia de las otras novelas que hemos analizado (análisis desarrollados en los próximos capítulos), en los albores del período considerado, todavía desde la narrativa se señala la viabilidad de construcción de un lugar de enunciación vinculado al bando vencedor, un ex guardia que sobrevive al que fue su enemigo y que puede rearmar su biografía política y sentimental. La voz de una figura que estuvo al servicio de autoridades carcelarias que funcionaban como brazo ejecutor del bando sublevado y que, en una operación de rescate discursivo, salvaguarda a su vez la propia imagen. Es interesante el contrapunto que se interpone en la novela mediante la efímera aparición de la voz del padre de Herbal. Si bien Rivas salvaguarda a Herbal y lo hace aparecer en más de una oportunidad humanizado, como posibilitador de que Da Barca siga con vida, se destaca en el padre de Herbal –a pesar de su ignorancia, sus carencias en cuanto a manifestación de afecto y su discutible desempeño como padre– una participación distinta a la de Herbal respecto de la guerra. El padre ha elegido no participar activamente de una causa bélica; se trata de otra guerra, con enemigos de otra nacionalidad, con los cuales probablemente habría aún menos elementos de empatía que en la Guerra Civil; pero aún así se deja en claro que algunos de quienes quisieron quedarse al margen pudieron hacerlo, algo que Herbal, en su caso, no se planteó:

[...] A última vez que falara co meu pai foi ao volver de Asturias. Discutimos moito. Negueime a traballar, díxenlle que estaba de permiso e que era un animal. E entón o meu pai, cunha serenidade descoñecida, respondeu: Eu non

---

<sup>52</sup> Y, como se puntualizará más adelante, la voz que se selecciona para que enmarque la narración en la película homónima dirigida por Antón Reixa.

matei ninguén. Cando eramos mozos e nos recrutaron para Marrocos, fuximos ao monte. Si, son un animal, pero non matei ninguén. ¡Dáte por satisfeito se de vello podes dicir o mesmo! Esa foi a deradeira vez que falei co meu pai. (LC, 115)

Pertenciente a otra generación, a otra nacionalidad, a otro oficio y a otro sexo, la destinataria de Herbal codifica el relato oral con unas herramientas bien divergentes que las que poseen los otros destinatarios de oralidad que relevamos en la serie de novelas seleccionadas para esta tesis. A fines de los 90 no hay todavía un clima de cuestionamiento tan claro; es viable aún la supervivencia de algunos personajes que, al actualizar mediante su memoria oral la figura de un vencido, se humanizan y así se los despoja de cierta culpa.

### **3.4. El eclipse de la oralidad en la transposición cinematográfica**

Sin entrar en las precisiones que requeriría un análisis detenido del lenguaje fílmico, conviene tener en cuenta que en la transposición cinematográfica realizada por el director Antón Reixa, inspirada por el texto literario de Manuel Rivas, se advierte una operación muy llamativa acerca de los marcos de oralidad que sustentan la construcción de la memoria del conflicto bélico. En la película *LC*, se produce directamente un borramiento de la dimensión oral que da inicio a la novela: Sousa, el periodista en principio desapasionado que tiene el encargo de entrevistarse con Da Barca, no está registrado, por lo que la transmisión oral está estructurada casi exclusivamente sobre la base del diálogo entre Herbal y la prostituta. El cliente del prostíbulo en el cual podíamos prever a un interesado indirecto en la historia narrada por Herbal, el cliente a través de cuyos indicios en la novela podíamos reconocer a Carlos Sousa, se limita en la película al registro de un plano cuyo énfasis está puesto en un par de zapatos que en la primera escena se retiran del club de alterne, y en la última, cuando concluye el relato de Herbal,

entran nuevamente en busca de un servicio. La primera imagen de la película es un plano en el exterior del prostíbulo y se observa un cartel que localiza la acción: Fronteira. De inmediato, en el interior, tendrá lugar el comienzo del relato de Herbal a Maria. No hay entrevista periodística inicial ni hay una fase de anagnórisis final, en la que el desencanto desideologizado de alguien ajeno a la guerra dé paso al desconsuelo por la noticia de la muerte de Daniel Da Barca.

Al desaparecer también –por una necesaria economía de voces en el lenguaje cinematográfico– el narrador en tercera persona, se simplifica la ramificación por la que es posible atribuir alternativamente a Herbal o al narrador omnisciente las porciones de relato desarrolladas en los diferentes capítulos. Acaso cierta omnisciencia se haya trasladado al ojo de la cámara, que vendría a funcionar como un sucedáneo de esa tercera persona singular que aparece en la novela esporádicamente como complemento, más abarcadora que la mirada de Herbal.

Del carácter iniciático dado por la ficcionalización de un relato oral que comienza en la novela por el intercambio entre el periodista y Da Barca, con la carga cuasi pedagógica y de concienciación que conlleva, no queda ya ni el esbozo. Ese borramiento hace que el foco esté más marcadamente puesto en la historia de amor.

El marco de transmisión oral está más señalado y cumple estrictamente la función de *enmarcar* una historia, puesto que entre la primera y la última escena, que son las que registran la situación del narrador oral con su única destinataria, contienen todo el desarrollo del devenir del doctor Da Barca, Herbal y Marisa en los años de la guerra. Al no haber interposiciones del presente en la narración de ese pasado traumático, la función de la receptora del relato de Herbal queda bastante desdibujada. La prostituta ya no tiene el relativo protagonismo que le permite interrumpir al narrador e intentar conducir el relato en función de los intereses propios.

Estos señalamientos por los que se apuntó en este último apartado a comparar uno y otro soporte en las formas de ficcionalizar la transmisión oral no marcan un desmedro de uno u otro código; simplemente exponen la relevancia del mecanismo estudiado en la novela que da inicio a nuestro *corpus* de creación y ponen de relieve las

diferentes capas del recurso de ficcionalizar la transmisión oral en una textualidad diferente a aquella en la que, como el cine, sería más viable, aunque también más obvia.



## Capítulo 4

### Una modalidad que se hereda: la entrevista oral para la configuración de una heroicidad postergada. *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001)

#### 4.1. Iniciación e iniciadores en la memoria oral de la Guerra Civil

El caso más claro y determinante en la administración de la memoria de la Guerra Civil desde una narrativa contemporánea que tematiza y explota la distancia generacional con un éxito de recepción innegable y un corolario por el que también se contribuye a un carácter pedagógico de la puesta en literatura de la transmisión está dado por *Soldados de Salamina*,<sup>53</sup> de Javier Cercas. El formato de entrevista que veíamos asomar y eclipsarse en *O lapis do carpinteiro* –que trascendió la lectura en lengua gallega y también lo hizo fuera del ámbito de la literatura– alcanza un notable grado de profundización en *SDS*. Se mantiene la mostración de una dificultad en el acceso a entrevistas orales. La fuente oral primigenia está dada por una entrevista que realiza el narrador a Rafael Sánchez Ferlosio. Dicha entrevista da motivo para un encadenamiento periodístico-literario muy fructífero, pero en lo que hace a la realización del intercambio periodista-escritor, Sánchez Ferlosio no resulta un entrevistado fácil; es un entrevistado que no responde exactamente a lo que se le pregunta. El amplio margen de la oralidad, permeable a digresiones que pueden hacer peligrar un proyecto, es en cierta medida ‘reparado’ o ‘remendado’ por la escritura. La compleja relación entre literatura y periodismo se evidencia en *SDS* en la figura del escritor que no puede escribir, del escritor que se halla en un período de improductividad de escritura creativa y que encuentra su medio de supervivencia en el periodismo. Aún en el desempeño de un trabajo de rutina en el que se imponen encargos en principio reñidos con la voluntad del escritor, se hace ver al lector que la destreza en el oficio permite resolver situaciones que sin una pericia acorde no podrían haber sido salvadas. A pesar de

---

<sup>53</sup> De ahora en más abreviada *SDS*. Para las citas textuales si indicará esta abreviatura y, seguidamente, el número de página.

las dificultades que entraña la entrevista con Sánchez Ferlosio, es posible rescatar una veta cuyo desarrollo da lugar a un resurgimiento creativo.

El motivo del escritor que se halla en período de carencia de inspiración se potencia en *SDS* por los guiños más o menos evidentes para que se lleve a cabo una identificación entre autor y narrador. El juego con el nombre propio es el recurso más patente para esta situación. El narrador protagonista de *SDS* es homónimo del autor Javier Cercas. Este dato es parte de una información que se dilata bastante en la novela, por lo cual, antes de ese índice explícito hay otros guiños, relacionados a cuestiones de oficio y de publicación, que siembran el terreno para una tentación del lector en el camino del cotejo entre autor y narrador. Para diferenciar estas dos instancias, encontramos diversas resoluciones críticas. Ana Luengo opta por una marca suprasegmental para referirse al Cercas ficcionalizado como personaje. Dicha marca consiste en un pequeño círculo volado al lado del apellido, “Cercas<sup>o</sup>” (Luengo, 2004: 233 y ss.), que también podría pensarse, en términos matemáticos, como la elevación a una potencia nula. Hans-Jörg Neuschäfer, por su parte, utiliza “Javier” cuando alude al personaje y “Cercas” para el autor (2006: 150).

Aún sigue dando lugar a discusiones el tratamiento algo laxo de la ideología por parte del narrador de *SDS*; no obstante, lo que aquí nos interesa es la conformación de una voz narradora que apela a medios orales para forjar, redireccionar y terminar de dar forma a un proyecto creador en el que se produce un acercamiento a la Guerra Civil estéticamente deudor de una experiencia previa, como la que analizamos en el capítulo 3, pero que a su vez tiene particularidades que transforman esta novela en un hito necesario dentro de las novelas que retoman el conflicto bélico en torno a los años que enmarcan el último cambio de siglos.<sup>54</sup>

En *SDS*, el narrador brega por hallazgos que lo acerquen a la realidad de los hechos; pero cuanto más se documenta, más susceptible de duda es el carácter ‘real’ de

---

<sup>54</sup> Para ser más específicos, es preciso aclarar que el proyecto expuesto por el narrador se estructura sobre la base de desvíos. En un primer momento, a partir de la vinculación de la fecha de la muerte de Antonio Machado (efemérides que el narrador-personaje Javier Cercas tenía que cubrir para su trabajo como periodista) con la fecha del fusilamiento fallido de Rafael Sánchez Mazas, se trabaja en pos de la reconstrucción literaria de los hechos que rodearon dicho fusilamiento. Pero como la historia parece ‘quedarle coja’, el narrador permanece atento al surgimiento de otro recurso. La historia de un republicano comentada por Roberto Bolaño retroalimenta el proyecto momentáneamente abandonado.

su relato.<sup>55</sup> Esto se advierte, por ejemplo, en el testimonio oral constituido por la grabación de Rafael Sánchez Mazas cuando narra, como aprendidas de memoria, las circunstancias de su fusilamiento.

*SDS* se alimenta de diversas fuentes que hacen que la novela que llega a manos del lector reúna una serie heterogénea de textualidades que por momentos se superponen.<sup>56</sup> Relevamos y analizamos aquí la modalidad que hace específicamente a la incorporación del registro oral bajo diferentes formas de la entrevista y sus implicancias en un trabajo de transmisión de memoria de la Guerra Civil.

Más allá del factor más patente en cuanto elemento posibilitador de una escritura que exceda el género periodístico de la entrevista –que está dado esencialmente por el encuentro que ya referimos entre el narrador y Sánchez Ferlosio–, hay en *SDS* una apelación a la oralidad que explota en varias direcciones y que parece apelar a mostrar y a suplir largas ausencias de diálogo en la historia reciente de España. Sin pretensiones de caer en una lectura de signo psicoanalítico, es menester mencionar la muerte del padre del narrador-protagonista como un elemento de base que atraviesa su búsqueda. Su pesquisa, en principio inconducente, va encontrando rumbo a medida que se logra definir el objetivo del proyecto creador (Bourdieu, 1967). La muerte del padre del narrador conlleva la necesidad de filiación de una ideología determinada y expone el saber –o la ausencia de saber– sobre algún posicionamiento político que no ha llegado a verbalizarse. Un trasunto de la figura paterna es proyectado en el héroe que se procura construir, con fines casi exclusivamente literarios. La entrevista oral, a medida que hay un acercamiento a protagonistas directos del pasado traumático, abandona en la novela el carácter semi-

---

<sup>55</sup> Si bien no estamos ante los casos de no-ficción a los que se refiere Ana María Amar Sánchez en *El relato de los hechos*, cabe aquí tener en cuenta lo difusa que resulta la línea divisoria entre la ficcionalización y la deuda referencial que se establece con lo efectivamente verificable. “El género se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no se puede describir ‘tal cual es’ porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida ‘objetividad periodística’, produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional (en la medida en que mantiene un compromiso de ‘fidelidad’ con los hechos) y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno [...]” (Amar Sánchez, 1992: 19)

<sup>56</sup> No nos detuvimos en relevar esos diversos textos que subyacen en la novela, puesto que excede a nuestro enfoque. Para un detenido análisis de esta cuestión, ver Gerhardt, 2010: 175-203, especialmente el apartado “Bibliografía esencial”.

estructurado que la asocia al ámbito periodístico. En realidad, ya se veía desbordada en el caso de Sánchez Ferlosio, pero va mostrando más signos de despojamiento de lastres de género en exclusiva periodístico en relación con otros personajes: los pueblerinos que colaboraron en el ocultamiento de Sánchez Mazas (“los amigos del bosque”) y fundamentalmente un ex combatiente republicano (Miralles), en quien el narrador procura reconocer al soldado que salvó a Sánchez Mazas de una detención y de una muerte segura tras el fusilamiento fallido.

El arribo al testimonio de “los amigos del bosque” (los hermanos Pere y Joaquim Figueras y su amigo Daniel Angelats) que han sobrevivido (sólo los dos últimos) y que están en condiciones de referir la experiencia de los días transcurridos con Sánchez Mazas cuando por distintos motivos todos ellos se estaban ocultando del ejército perdedor en retirada –los “amigos del bosque” porque habían desertado; Sánchez Mazas porque había logrado escapar al fusilamiento– se produce, como en otros casos en que se pone en juego esta modalidad narrativa, en forma tardía y considerablemente mediada.

La primera narración que se obtiene, luego de meses de búsqueda y espera, es la de Jaume Figueras, a quien el narrador llega por la colaboración del historiador Miquel Aguirre. Jaume Figueras es hijo de Pere Figueras, uno de los jóvenes que colaboró con Sánchez Mazas en su ocultamiento durante la marcha de la retaguardia del ejército republicano hacia Francia. Pere es el único que podría haber reconstruido en forma más o menos directa el episodio del fusilamiento por medio de la narración más cercana a los hechos. Cabe recordar que Pere fue el único destinatario directo, dentro de “los amigos del bosque”, de una narración de Sánchez Mazas sobre el episodio. Este último, una noche en la que los otros dos compañeros dormían (Angelats en un momento despierta y oye a cierta distancia el diálogo entre Pere y Sánchez Mazas, tal como luego referimos), en una conversación del estilo de aquellas en las que se alcanza un grado de intimidad profunda, favorecido por la noche, la soledad y el espacio, asociados al riesgo y la complicidad que implicaban la situación, aludió al soldado republicano que decidió no dispararle a pesar de su pertenencia a bandos opuestos.

La escena es ésta:

En algún momento de la segunda noche que pasaron los cuatro en el granero, a Angelats lo despertó un ruido. Se incorporó sobresaltado y vio a Joaquim Figueras durmiendo plácidamente junto a él [...]; Pere y Sánchez Mazas no estaban. Ya iba a levantarse [...] cuando oyó sus voces y comprendió que eso era lo que le había despertado; eran apenas un susurro, pero le llegaban [las palabras] nítidas en el silencio perfecto del granero, al otro lado del cual, casi a ras de suelo y junto a la puerta entrecerrada, Angelats distinguió las brasas de dos cigarrillos ardiendo en la oscuridad. Se dijo que Pere y Sánchez Mazas se habían alejado del lecho de paja donde dormían para fumar sin peligro, preguntándose qué hora sería e imaginando que Pere y Sánchez Mazas llevaban ya mucho rato despiertos y hablando volvió a acostarse, trató de conciliar de nuevo el sueño. No lo consiguió. Desvelado, se aferró al hilo de la conversación de los dos insomnes: al principio lo hizo sin interés, sólo para entretener la espera, pues entendía las palabras que estaba oyendo, pero no su sentido ni su intención; luego la cosa cambió. Angelats oyó la voz de Sánchez Mazas, pausada y profunda, un poco ronca, relatando los días del Collell, las horas, los minutos, los segundos asombrosos que precedieron y siguieron a su fusilamiento; Angelats conocía el episodio porque Sánchez Mazas les había hablado de él la primera mañana en que estuvieron juntos, pero ahora, quizá porque la oscuridad impenetrable del granero y la elección tan cuidadosa de las palabras otorgaban a los hechos un suplemento de realidad, lo oyó como por vez primera o como si, más que oírlo, lo estuviera reviviendo, expectante y con el corazón encogido, quizás un poco incrédulo, porque también por vez primera –Sánchez Mazas había eludido mencionarlo en el primer relato– vio al miliciano de pie junto a la hoya, entre la lluvia [...]

(SDS, 117-118)

Después de esta referencia en tercera persona al relato de Sánchez Mazas dirigido a Pere, se produce un desliz de personas discursivas y se ficcionaliza una primera persona de singular que encarna al propio Sánchez Mazas refiriendo el episodio, siempre desde el discurso de Angelats a Cercas narrador-personaje:

Era muy joven, oyó Angelats que decía Sánchez Mazas. De tu edad o quizá más joven, aunque tenía una expresión y unos rasgos de adulto. Por un momento, mientras me miraba, creí que sabía quién era; ahora estoy seguro de saberlo. Hubo un silencio, como si Sánchez Mazas aguardara la pregunta de Pere, que no llegó; Angelats divisaba al fondo del granero el brillo de las dos brasas, uno de los cuales se hizo momentáneamente más intenso y alumbró el rostro de Pere con un tenue resplandor rojizo. No era un carabinero ni desde luego un agente del SIM, prosiguió Sánchez Mazas. De haberlo sido, yo no estaría aquí. No: era un simple soldado. Como tú. O como tu hermano. Uno de los que vigilaban cuando salíamos a pasear al jardín. Enseguida me fijé en él, como todos mis compañeros, porque mientras nosotros paseábamos por el jardín él siempre estaba sentado en un banco y tarareando algo, canciones de moda y cosas así, y una tarde se levantó del banco y se puso a cantar *Suspiros de España* [...] (SDS, 118-119)

La oscilación entre la tercera persona en la que Angelats relata la conversación oída a distancia en un estado de duermevela y la primera persona por la que se actualiza el discurso de Sánchez Mazas es una operación por la que se traspone lo oral en lo escrito. En este pasaje se presenta una inconsistencia notoria en la forma en que el narrador ofrece lo presuntamente referido por Sánchez Mazas. Los pormenores de la ‘escena’ (palabra utilizada, por cierto, para introducir el pasaje), muy cinematográfica –la colilla que en un momento se torna más incandescente e ilumina las caras es sin duda un efecto muy logrado– son una muestra de que, pese a que el narrador se embandere tras el “relato real”, la imaginación es el elemento que prevalece en la literaturización de la

oralidad. Por más que Angelats hubiese poseído una excelente memoria, es poco confiable la extensísima incorporación del discurso directo de Sánchez Mazas. Esta escasa confiabilidad podría ser más provechosa literariamente si la narración no se desplegara de manera tan hiperbólica en detalles convocados con una exhaustividad que podría calificarse de positivista, que aspira a una completud. La primigenia conversación entre Pere Figueras y Sánchez Mazas, la menos mediada, será imposible de reconstrucción absoluta porque Pere, en el tiempo base del narrador, ha muerto. En cuanto a la recapitulación de Angelats, que actualiza la escena para el narrador, hay marcas que la hacen distar mucho de un relato de primera mano.<sup>57</sup> El tiempo sólo rescatará una irremediable reiteración mecánica, repetición de una escena que se presenta en la novela como una pieza faltante, como un resto acaso más denso que la negativa de Miralles para reconocer el gesto heroico que necesita atribuirle el narrador. Ese resto, en el que la novela no se detiene, conserva unas condiciones de verosimilitud que incluso se le niegan a la fuente directa. Recordemos que la existencia de un registro mecánico de la voz de Sánchez Mazas acarrea el peso de la impostura:

[...] Sánchez Mazas también contó ante una cámara la historia de su fusilamiento [...] Durante todo el relato Sánchez Mazas permanece de pie y sin gafas, la mirada un poco perdida; habla, sin embargo, con el aplomo de hombre acostumbrado a hacerlo en público, con el gusto de quien disfruta escuchándose, en un tono extrañamente irónico en el inicio –cuando alude a su fusilamiento– y previsiblemente exaltado en la conclusión –cuando alude al final de su odisea–, siempre un tanto campanudo, pero sus palabras son tan precisas y los silencios que las pautan tan medidos que él también da a ratos la impresión de que, en vez de contar la historia, la está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario [...] (SDS, 40)

---

<sup>57</sup> Con respecto a la escena que se transcribió, el narrador se cubre acerca de un posible –pero, según él, poco probable– ‘barniz novelesco’ que haya dado el tiempo transcurrido: “Ignoro si el tiempo ha puesto en la escena un barniz novelesco; aunque no puedo estar seguro de ello, tiendo a creer que no, porque sé que Angelats es un hombre sin imaginación; tampoco se me ocurre qué beneficio podría obtener él –un hombre cansado y enfermo, a quien no quedan muchos años de vida– al inventar una escena así.” (SDS, 117)

La acotación consistente en que “él también” narra el episodio con un mecanicismo sorprendente se debe a que ya el narrador ha advertido esto en la transmisión oral de terceros que actualizan en forma diferida el relato de Sánchez Mazas: Rafael Sánchez Ferlosio y Andrés Trapiello, que tiene como fuente la narración de la mujer del escritor e ideólogo falangista, Liliana Ferlosio. Esto se advierte en el siguiente diálogo entre el narrador y una de sus fuentes más autorizadas:

- Es curiosísimo –comenté–. Salvo en un detalle, la historia coincide punto por punto con la que a mí me contó Ferlosio, *como si, en vez de contarla, los dos la hubieran recitado.*

- ¿Qué detalle es ese? [pregunta Trapiello]

- Un detalle sin importancia. En su relato (es decir, en el de Liliana), al ver a Sánchez Mazas el miliciano se encoge de hombros y luego se va. En cambio, en el mío (es decir, en el de Ferlosio) antes de irse el miliciano se queda unos segundos mirándole a los ojos.

Hubo un silencio. Creí que la comunicación se había cortado.

- ¿Oiga?

- Tiene gracia –reflexionó Trapiello–. *Ahora que lo dice, es verdad.* No sé de donde saqué lo del encogimiento de hombros. *Debió de parecerme más novelesco, o más barojiano.* Porque yo creo que lo que Liliana me contó es que el miliciano le miró antes de marcharse. Sí. Incluso recuerdo que, cuando volvió a encontrarse con Sánchez Mazas después de los tres años de separación de la guerra, éste le hablaba a menudo de esos ojos que le miraban. De los ojos del miliciano, quiero decir. (SDS, 38, énfasis nuestro)

Hemos transcritto este pasaje en toda su extensión porque allí se muestran las armas literarias con las que se opera sobre el registro oral. Además, se expone la concentración de dos relatos orales en manos de dos escritores. Se especula con la probabilidad de la



coincidencia de los relatos primigenios –o mejor, el relato originario de Sánchez Mazas y la reiteración de su mujer–; pero lo que se sobrepone es el empleo que se hará a través de una mediación cada vez mayor, tanto por la irremediable cadena que conlleva la reproducción, como por la interposición de materialidades diferentes, que se manejan con distintos códigos. Trapiello, al reconocer la posible alteración que ha introducido en pos de un tratamiento estético más cercano a su idea de lo literario, habilita todo un campo de acción sobre la palabra actualizada por otros sujetos y soportes. Ahora bien, esa presunta ‘contaminación’ está lejos de quitar verosimilitud al relato seleccionado, a aquél que por algún motivo se ha considerado digno de reproducción. Ocurre lo contrario; la oralidad, alejada ya de la inmediatez de una transmisión producida al calor de los hechos, se fosilizó, se tornó mecánica, y sorprende la forma en que se superponen las palabras del protagonista del fusilamiento y de sus destinatarios en el seno familiar. La literatura aporta el detalle que escapa al mecanicismo de una reproducción exangüe. El detalle, que difícilmente atente contra el núcleo del episodio narrado, es la cuota de construcción de una credibilidad *ad hoc*, que no desdice el pretendido ‘relato real’, pero que garantiza la supervivencia en otra textualidad.

Más allá de los debates a los que ha dado lugar *SDS* debido al tratamiento estético dado a un ideólogo de Falange (Luengo, 2004 y Neuschäfer, 2006, entre otros), un análisis que se concentre en cómo se ficcionaliza en *SDS* la transmisión oral conduce a reconocer que la novela habilita un punto de partida en cuanto a la puesta en cuestión de las fuentes directas en su difusión de acontecimientos vividos. En *SDS*, a pesar, incluso, de la insistencia con la que casi a modo de estribillo se procura el “relato real” (*SDS*, 50) por el que se esfuerza el narrador,<sup>58</sup> surge una mirada que entroniza el lugar de la ficción. Se busca la ‘imaginación’ no como una herramienta capaz de socavar una verdad, sino como el vehículo necesario para presentar al lector de 2001 un tema que a nivel superficial puede parecerle ajeno, como en principio al narrador de *SDS*. También ocurre que en esta

---

<sup>58</sup> “[...] decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron.” (*SDS*, 50)

novela<sup>59</sup> se expone de una manera novedosa una particularidad y un riesgo de los testimonios y de la retransmisión oral a cargo de otros. De esta forma, más que denunciar el hecho de que el testimonio es por necesidad algo armado y que puede fosilizarse, se presenta la falta primera que lo constituye y se propone una alternativa discursiva a los relatos que se propagan como aprendidos de memoria. No importa tanto la primicia como la verosimilitud.

[S]upe que estaba escuchando una de las primeras versiones, todavía tosca y sin pulimentar, de la misma historia que casi sesenta años más tarde había de contarme Ferlosio, y tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces. (*SDS*, 40-41)

En contraposición con la abundancia de voces y recursos de los que puede disponer el narrador para obtener el relato proveniente del lado de Sánchez Mazas, la voz de “los amigos del bosque”, como anticipábamos, adolece de notorias dificultades para encontrar a tiempo un destinatario dispuesto a oír. Recordemos lo que mencionábamos más arriba en relación con Pere Figueras, el único que tuvo una mayor cercanía con el relato de primera mano de Sánchez Mazas y, justamente, el “amigo del bosque” que ha muerto. De hecho, su hijo lamenta no haberle prestado suficiente atención en lo tocante a las historias de la guerra.

- Entiéndalo –se disculpó otra vez–. Para mí era sólo una historia familiar. Se la oí contar tantas veces a mi padre... En casa, en el bar, solo con nosotros o rodeado de gente del pueblo [...] En fin. Yo creo que nunca le hice mucho caso. Y ahora me arrepiento. (*SDS*, 51)

---

<sup>59</sup> En términos extradiegéticos, por supuesto, tenemos que continuar con la denominación ‘novela’ y no adscribir a la categoría de ‘relato real’ dictada por el “responsable de la novela a nivel intraficcional” (Luengo 2004: 233), el narrador.

El reconocimiento de la falta de atención está acompañado de algún fugaz signo de desconfianza que entrañan las 'historias de la guerra', como si se tratase de 'cuentos de viejos' respecto de los que conviene guardar alguna prudente distancia. Jaume Figueras continúa excusándose ante el narrador, quien sopesa la información y complementa una apreciación subjetiva con su propio punto de vista, recargando de subjetividad la lectura que se hace del testimonio ausente:

- Mi padre supo de inmediato quién era –dijo Jaume Figueras–. Era una persona muy leída, había visto fotos de Sánchez Mazas en los periódicos y había leído sus artículos. *O por lo menos eso era lo que él decía siempre. No sé si será verdad.*

- *Puede serlo –concedí–.*

(SDS, 52, énfasis nuestro)

En un ejercicio de posmemoria, se vislumbran las zonas oscuras de la historia pero también el surgimiento de elementos que aún podrían contribuir al armado del rompecabezas. La posmemoria es descalificada por su impronta fundada en la diferida y frágil mediación de la que pende:

Como una pregunta lleva a otra pregunta, me pregunté también –pero esto en realidad ya llevaba mucho tiempo preguntándomelo– qué ocurrió en realidad durante aquellos días en que Sánchez Mazas anduvo vagando sin rumbo por tierra de nadie. Qué pensó, qué sintió, qué les contó a los Ferré, a los Figueras, a Angelats. Qué recordaban éstos que les había contado. Y qué habían pensado y sentido ellos. Ardía en deseos de hablar con el tío de Jaume Figueras, con Maria Ferré y con Angelats, si aún estaba vivo. Me decía que, si bien *el relato de Jaume Figueras no podía ser fiable (o no podía serlo más que el de Ferlosio), pues su veracidad ni siquiera pendía de un recuerdo (el suyo),*

*sino del recuerdo de un recuerdo (el de su padre), los relatos de su tío, de Maria Ferré y de Angelats, si es que todavía estaba vivo, eran, en cambio, relatos de primera mano y por tanto, al menos en principio, mucho menos aleatorios que aquél. Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado otras veces. (SDS, 60, énfasis nuestro)*

Hay en el fragmento citado una homologación apresurada entre dos modalidades de posmemoria. El narrador se apura a emparejar el relato de Jaume Figueras y el relato de Rafael Sánchez Ferlosio en lo que estos tienen de distantes con los episodios narrados. En esto se basaría la apreciación de que ninguno de ambos relatos resulta fiable. En este punto es menester señalar una pequeña pero central diferencia: Jaume Figueras declara, como en un pedido de disculpas que puede estar dirigido a la memoria de su padre pero que en esencia da cuenta de la propia incapacidad para escuchar, que el suyo no es un relato del todo fiable. Además en su caso no hay medios electrónicos que garanticen la supervivencia de la voz. También en estos detalles se decanta la posesión de un mayor poder que simbólicamente se nos presenta en el texto con la pervivencia material de la memoria de unos y otros. Los ignotos “amigos del bosque”, los que probablemente le hayan salvado por segunda vez –luego del joven miliciano desconocido– la vida a Sánchez Mazas al garantizar, junto a Maria Ferré, su supervivencia, cuentan con un elemento precario, una libreta que no era de ellos y que además no está completa.<sup>60</sup> La voz de

---

<sup>60</sup> A su vez, hay algunos pormenores que acrecientan las dudas. Las pruebas materiales de “los amigos del bosque” se hallan más expuestas a la observación desconfiada y al análisis que las pruebas de quien se encontraba, sin vacilación, del lado del poder impuesto. En un procedimiento deductivo que será contradicho, el narrador expone: “Como asaltado por una súbita iluminación, pensé: ‘Todo es mentira’. Razoné que, si el primer hecho que intentaba contrastar por mi cuenta –la estancia de Pere Figueras en la cárcel– resultaba falso, nada impedía suponer que el resto de la historia también lo fuera. [...] Por de pronto, en la libreta de Sánchez Mazas sus nombres [los nombres de los “amigos del bosque”] habían sido escritos a tinta y con una caligrafía diferente de la del resto del texto, que estaba escrito a lápiz; era indudable, pues, que una mano ajena a la de Sánchez Mazas los había añadido. Además, el fragmento mutilado de la

Sánchez Mazas, en cambio, pervive en una grabación y en boca de personajes como Andrés Trapiello, Rafael Sánchez Ferlosio y Liliana Ferlosio, capaces de retransmitir una memoria cultural aún a riesgo de que se erosione su verosimilitud.

En segundo lugar, no pasa desapercibido, en el fragmento que hemos extractado, la preocupación por el hecho de que Angelats permanezca con vida. En dos oportunidades se hace alusión a esto. Así se remarca un factor esencial en torno al año 2000, el límite vital de potenciales informantes, algo que, como ya hemos visto, se perfilaba en el deprimido Carlos Sousa del final de *O lapis do carpinteiro*.<sup>61</sup>

En tercer lugar, conviene hacer mención del desliz del narrador por el que se pasa de una incipiente desconfianza en los potenciales informantes, con los que es viable un encuentro, a un prejujuamiento que el empleo del término “acaso” del modo condicional no llega a suavizar. En las antípodas de la historia oral, la transmisión oral ficcionalizada a la que se aspira desde la novela no necesita demasiadas precauciones en cuanto a posibles prejujuamientos. El narrador puede lidiar con eso por medio de un manejo estético de modalizadores y tiempos verbales.

#### 4.2. Fricciones entre oralidad y memoria

En este punto es pertinente volver un poco más *in extenso* sobre algunos aspectos del momento en que, gracias a su intermediario –Jaume Figueras– el narrador accede a una instancia que en determinado momento se presume definitiva a los efectos del proyecto

---

declaración final, en la que, según yo había deducido al estudiar la libreta, debía de mencionarse a los Figueras y a Angelats, porque estaría destinado a agradecerles su ayuda, muy bien podía haber sido arrancado *precisamente* porque no se les mencionaba.” (SDS, 62, énfasis en el original). En términos literarios, esos puntos ciegos que el narrador lamenta en su sumatoria positivista de hallazgos que lo conduzcan al ‘relato real’ que persigue son las zonas más logradas de la novela, así como lo será –tal como más adelante se analiza– la negativa de Miralles que pone en jaque el cierre unidireccional de la historia del fusilamiento.

<sup>61</sup> En el caso de Angelats, se da también la particularidad de que se lo menciona aislado de familiares que puedan haber funcionado como destinatarios directos de su relato en los días de la guerra. Los Figueras y los Ferré, en ‘plural’, dan la idea de una participación un poco más colectiva, y de una transmisión o una comunicación de los hechos. Angelats no necesita ni siquiera el nombre propio que lo identifica para que sepamos que el narrador está refiriéndose a él.

creador formulado y logra entrevistarse con Maria Ferré, de 88 años, y con Angelats y el Figueras superviviente, ambos de 82 años:

Los tres conservaban una buena memoria, o por lo menos conservaban una buena memoria de su encuentro con Sánchez Mazas y de las circunstancias que lo rodearon, como si aquel hubiera sido un hecho determinante en sus vidas y lo hubieran recordado a menudo. Las versiones de los tres diferían, pero no eran contradictorias, y en más de un punto se complementaban, así que no resultaba difícil *recomponer*, a partir de sus testimonios y *rellenando a base de lógica y de un poco de imaginación las lagunas que dejaban, el rompecabezas de la aventura de Sánchez Mazas*. Quizá porque ya nadie tiene tiempo de escuchar a la gente de cierta edad, y menos cuando recuerdan episodios de su juventud, los tres estaban deseosos de hablar, y más de una vez hube de *encauzar* el chorro en desorden de sus evocaciones. Puedo imaginar que adornaran alguna circunstancia secundaria, algún detalle material; no que mintieran, entre otras razones porque, de haberlo hecho, la mentira no hubiera encajado en el rompecabezas y los hubiera delatado. Por lo demás, los tres eran tan diversos que lo único que a mis ojos los unía era su condición de supervivientes, *ese suplemento engañoso de prestigio que a menudo otorgan los protagonistas del presente, que es siempre consuetudinario, anodino y sin gloria, a los protagonistas del pasado, que, porque sólo lo conocemos a través del filtro de la memoria, es siempre excepcional, tumultuoso y heroico*. (SDS, 69-70, énfasis nuestro)

En la presentación y la evaluación de las fuentes vivas que devienen piezas literarias – presentación que no abandona un dejo de mirada superadora y de condescendencia– se delinea el programa de las operaciones con las que se ‘edita’ la voz de los otros. En este pasaje, contradiciendo cualquier mandato de los manuales de historia oral –claro está que no tendría por qué exigirse aquí un mandato tal; sólo que es preciso resaltar la puesta al

desnudo de la operatoria cuando se están representando los ‘beneficios’ del testimonio— se pone en duda el objeto de estudio en que se han convertido los testigos informantes. El “suplemento engañoso de prestigio” que se le otorga desde el presente a los protagonistas del pasado coincide con la mirada que Beatriz Sarlo, unos años más tarde,<sup>62</sup> señalará como una falencia al advertir que suele atribuirse al testimonio una validación intrínseca. Si bien puede discutirse la atribución de validez por el mero hecho de afirmar una participación en los hechos, lo que está claro es que no se puede condicionar la fiabilidad al partir de una desconfianza previa. Si en la historia oral ocurriera tal cosa, lo que convendría sería optar por otra fuente, ya que el registro necesariamente estaría condicionado de antemano. Ahora bien, hay que insistir en que no se trata de juzgar el procedimiento narrativo expuesto en *SDS* sino de ver de qué características se halla imbuida una modalidad discursiva propia de un historiador cuando la emplea un escritor de ficción. El margen con el que se cuenta en la literaturización de la transmisión oral de la que se trata aquí permite que se declare una fórmula de componentes complementarios: se asume que se rellena a base de lógica y un poco de imaginación las lagunas, tomándose como un disvalor el carácter lacunar del testimonio analizado en el capítulo 2 de esta tesis. Esto responde también a la plasmación de una fórmula que especialmente a partir de *SDS* es aprovechada por la narrativa española contemporánea en su utilización de la memoria de la Guerra Civil.<sup>63</sup> La transmisión oral estructurada sobre la base de dos polos — generacionales y en términos de mayor o menor saber— es un elemento significativo de este tipo de narrativa. Claro que es complejo dar cuenta de movimientos inaugurales, por lo cual, más allá del innegable éxito de ventas y de las ‘respuestas literarias’ a las que dio cabida, también el carácter inaugural de *SDS* debe relativizarse. En todo caso, la estructura de la entrevista oral literaturizada se multiplica hasta casi saturar las vías de información del narrador, saturación dada por los diferentes grados de acercamiento a las fuentes de primera mano y a la cobertura de numerosos puntos de vista. En *SDS* se prolonga y se

---

<sup>62</sup> Tal como se ha desarrollado con detenimiento en la introducción teórica de esta tesis.

<sup>63</sup> Para ver el ejemplo que más a contrapelo denuncia y propone una alternativa a la narración formularia que se manifiesta con notoriedad a partir del llamado “efecto Cercas”, ver Isaac Rosa, especialmente *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), con la que retoma *La mala memoria* (1999).

concreta la exagerada y minuciosa estilización del aún rudimentario e inconcluso diálogo del periodista que aparece en *O lapis do carpinteiro* tres años antes.

El camino de iniciación en el pasado traumático exhibe también que se rige por una lógica de compensación, en la que se accede a la voz de los otros para alimentar un aletargado proyecto de creación ficcional, y en la que los otros cuentan episodios centrales de su vida a un desconocido e interesado escritor porque nadie ha querido o ha sabido escucharlos. Luego de aludir al núcleo de interés del narrador, Angelats se dispersa. En la forma en que se enumera la digresión de Angelats –que sobrecarga algo propio de una dinámica de oralidad con la narración propia de alguien de avanzada edad– el narrador exhibe una vez más ese incómodo plano superior del que administra la entrevista oral:

[L]uego me habló de su infarto, de la marcha de su negocio, de su mujer, de sus hijos, de su única nieta. Comprendí que hacía mucho tiempo que le urgía hablar con alguien de estas cosas; comprendí que yo sólo le estaba escuchando *en compensación* por haberme contado su historia. Avergonzado, sentí piedad y, cuando *consideré que ya había pagado mi deuda*, quise despedirme, pero como había empezado a llover, Angelats insistió en acompañarme a la parada del autobús. (*SDS*, 71, énfasis nuestro)

Es notorio el hastío que lleva a la arbitrariedad de yuxtaponer el infarto y la marcha del negocio. También se destaca la reiteración –innecesaria gramaticalmente– del pronombre posesivo ‘su’. De todos modos, cabe advertir que no está carente de matices la condensación de sentimientos expuesto por el narrador en el párrafo que antecede. La vergüenza y la piedad se complementan, y finalmente se superponen para el intento de seguir adelante –luego de las confirmaciones o hallazgos recabados– con el proyecto creador que se halla en marcha en este punto de la novela. Después de esta suerte de peaje que un ‘nieto de la Guerra Civil’ accede a pagar a cambio de los favores recibidos,



asoma un recurso del que en principio una vez más se desconfía, pero que implicará al narrador repensar su proyecto:

- Ahora que lo recuerdo –dijo [Angelats] mientras cruzábamos con el paraguas una playa encharcada. Se detuvo, y no pude evitar pensar que ese recuerdo no era sino una añagaza de última hora, para retenerme—. Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*. (SDS, 71)

En esta instancia, el oscilante narrador que no se reconoce del todo como periodista ni como escritor, vuelve a reflexionar sobre el curso de su escritura y materializa la puesta en abismo que supone el título de la novela y el libro no escrito por Sánchez Mazas.

Añadida a la desconfianza del narrador sobre los datos que va aportando Angelats, cabe destacar también la puntualización de que este “amigo del bosque” es el único que recuerda el regreso de Sánchez Mazas tras varios días de ausencia del refugio y la promesa de que escribiría un libro sobre ellos.

En la cocina estaban Pere y Sánchez Mazas, con sus padres; eufórico, Sánchez Mazas la abrazó [a Maria Ferré], la levantó en vilo, la besó. Luego les contó a los Ferré lo ocurrido durante los días en que no habían tenido noticias de él, se deshizo en palabras de elogio y de gratitud hacia Angelats y los hermanos Figueras, dijo:

-Ahora son mis amigos. –Ni Maria ni Joaquim Figueras lo recuerdan, pero sí Angelats: fue en ese momento cuando, según él [es decir, según Daniel Angelats], Sánchez Mazas pronunció por vez primera unas palabras que iba a repetir muchas veces en los años que siguieron y que hasta el final de sus vidas resonarían en la memoria de los muchachos que lo ayudaron a sobrevivir con un tintineo aventurero de contraseña secreta—. ‘Los amigos del bosque’. –Y,

*siempre según Angelats*, añadió con alguna solemnidad—: se titulará *Soldados de Salamina*.” (SDS, 122, destacados nuestros, con excepción del título del libro, destacado en el original).

La insistencia en que se está tratando sólo del punto de vista de uno de los sobrevivientes es notoria. Por otra parte, una vez más se le atribuye al personaje de Angelats la capacidad de reproducir, de citar en discurso directo a Sánchez Mazas, por lo cual queda claro que, o bien goza de una memoria privilegiada, o bien es un fabulador que retiene a su entrevistador alimentándolo con detalles que puedan interesarle y así prolongar un poco más la posibilidad de que alguien lo escuche. Estas apreciaciones, lejos de juzgar este proceder, apuntan a marcar el vacío que supone una necesidad de expresión que no siempre encuentra interlocutores dispuestos.

En otro ejercicio de sobresaturación, *Soldados de Salamina* deja de ser solamente el título de la novela de Javier Cercas; es una parte de la novela (la segunda) y funciona también, casi a nivel actancial —como un Godot anhelado durante décadas— como el potencial reconocimiento de Sánchez Mazas a “los amigos del bosque” en tanto que es el libro prometido.

No constituye un detalle prosaico la licencia laboral que a partir de aquí solicita Cercas (narrador-personaje): “Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso” (SDS, 72). Sólo a partir de esa formalidad se construye una imagen de escritor ligada al proyecto en marcha.

### **4.3. El héroe y las exigencias del relato**

Una vez relevadas las instancias de transmisión oral que se mencionaron hasta aquí, debemos puntualizar que el testimonio que en forma más acabada vendría a fortalecer el proyecto creador del narrador es el de Miralles. Después de una resistencia inicial en la que el ex soldado republicano se pone a la defensiva porque cree advertir en Cercas

(narrador-personaje) una acusación por los fusilamientos pasados, Miralles se abre con confianza a un interlocutor que, para poder completar su relato, quiere escucharlo. Pero antes de pasar a su testimonio, hay que recordar que en el origen de la posibilidad de incorporar a Miralles como pieza literaria del proyecto en ciernes está el personaje que se forja sobre la figura del escritor chileno Roberto Bolaño. Tal como ocurre con los datos aportados por Sánchez Ferlosio, un escritor de ficción se encuentra en el origen de los acontecimientos susceptibles de ser ficcionalizados. Es como si a través del 'relato real' al que se aspira no dejara de colarse algo siempre vinculado a la ficción. Además, reproduciendo el cauteloso y políticamente correcto balance de *SDS*, en el que convergen la memoria de un escritor falangista y la memoria de un escritor republicano, y la figura destacada de un ideólogo de derechas con un héroe republicano, también se plantea la colaboración involuntaria pero provechosa de dos escritores que permiten miradas diferentes: por un lado Sánchez Ferlosio, el hijo del ideólogo falangista, que habla desde el centro, desde la propia España, que se encuentra rodeado de gente, que constituye la pieza difícil del entrevistador; por otro lado, el escritor sudamericano que se abre al joven entrevistador, que lo reconoce por obras previas y colabora en su proyecto creador, y que ofrece una narración surgida de una experiencia en un trabajo precarizado, desde una cierta periferia que incide en el devenir del relato. El acceso al anciano que, sobre la base de los datos aportados por Bolaño, dan argumento al narrador para sospechar que Miralles fue el miliciano que eligió dejar con vida a Sánchez Mazas, se presenta prácticamente como un epílogo de la novela ("el libro estaba terminado", *SDS*, 142).<sup>64</sup>

Uno de los primeros entrevistados por el narrador luego de su regreso al trabajo en el periódico resulta ser Roberto Bolaño y se da un reconocimiento llamativo. El chileno, recientemente premiado, reconoce con sorpresa al entrevistador: "Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?" (*SDS*, 143) Más allá del intercambio cordial en el que se produce la entrevista, Bolaño es quien permite la incorporación del personaje de

---

<sup>64</sup> Claro que se sigue reconociendo la insatisfacción con el producto: "[...] el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo." (*SDS*, 142)

Miralles, aquel ex combatiente que conoció en un camping unos veinte años atrás y que presenta indicios que podrían emparentarlo con el miliciano referido por Angelats como posibilitador de que Sánchez Mazas sobreviviera. Hay un comienzo casi coincidente en la introducción de la narración interior en el devenir del relato. Si la historia narrada por Angelats se introducía así: “La escena es ésta” (*SDS*, 117), la referencia de Bolaño a Miralles, ‘editada’ luego por el narrador, se presenta de manera similar: “La historia es ésta” (*SDS*, 151). La capacidad narradora de Bolaño, al igual que la capacidad de memoria exacta de Angelats, resulta sorprendente. Ambos, entonces, se muestran como significativos para la transmisión y sobresalen por sus dotes para presentar la historia de manera atrapante para su destinatario. A diferencia de quien reitera episodios mecánicamente, se perfilan como ‘buenos narradores’.

[Bolaño] habló con un entusiasmo inflexible, con una suerte de jubilosa seriedad, poniendo a disposición del relato toda su erudición militar e histórica, que era abrumadora pero no siempre exacta, porque más tarde, cuando consulté varios libros sobre las operaciones militares de la Guerra Civil y la segunda guerra mundial, descubrí que algunas de las fechas y nombres y circunstancias habían sido modificados por su imaginación o su memoria. El relato, sin embargo, no sólo era verosímil, sino también, en la mayoría de sus pormenores, fiel a los hechos. (*SDS*, 151)

Ahora bien, el mismo Bolaño, que introduce el germen de ese héroe que luego termina de configurar el narrador mediante la búsqueda de su testimonio, es quien señala la poca probabilidad de la coincidencia entre el miliciano y Miralles.

[L]o que no entiendo es cómo puedes estar tan seguro de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas. [...] Pudo serlo –murmuró Bolaño escéptico–. Pero lo más probable es que no lo sea. (*SDS*, 164).

En este punto se puede atender a la crítica de Ana Luengo en tanto señala que al narrador no le basta tampoco el rotundo “no” del propio Miralles, pues lo que prevalece es un objetivo de carácter literario desde el que se piensa la novela como un mecanismo de relojería, en una fórmula metaficcional mediante la que no se permite que nada quede pendiente de resolución.<sup>65</sup>

Ya en el comienzo, se percibe un plan de acercamiento a Miralles en el que se reconoce que la idea posterior es interrogarlo, actitud desalentada por cualquier preceptiva de historia oral que tenga en consideración a los informantes:

Yo no quería someterle de entrada a un interrogatorio,<sup>66</sup> y además me apetecía oírle hablar de sus cosas, así que durante un rato hablamos de su vida en la residencia, del Estrella de Mar, de Bolaño. Comprobé que tenía la cabeza muy clara y la memoria intacta [...]. (SDS, 185)

Nótese que hay algunos miramientos preliminares que contemplan una escucha atenta de vivencias del anciano que no hacen al objetivo central del narrador-personaje Javier Cercas. Con la misma condescendencia con la que son aceptadas momentáneamente las

---

<sup>65</sup> No se trata aquí de dilucidar la coincidencia o la falta de coincidencia entre el joven miliciano del final de la Guerra Civil española y el Miralles cercano al tiempo del narrador. Sí, en cambio, procuramos señalar los indicios textuales que deliberadamente se pasan por alto en la novela. El personaje no solamente niega su responsabilidad en el hecho, sino que además juzga negativamente la resolución. “-No me haga decir cosas que no he dicho, joven. Yo sólo le cuento las cosas como son, o como yo las viví. La interpretación corre de su cuenta, que para eso es usted el periodista, ¿no? Además, reconocerá usted que, si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?” (SDS, 190) Parte de este pasaje también es destacado por Ana Luengo en el juicio crítico en el que apunta contra un narrador que desestima a sus personajes, tras lo cual la autora concluye que “Cercas° elegirá, sin embargo, la creación estetizante del héroe limpio y valiente, que además le salvó la vida al falangista Sánchez Mazas a finales de la guerra y que nunca intentó sacar partido de aquello, ni siquiera sesenta años después. No se puede olvidar que Miralles hasta opina que deberían haberlo matado antes; así que es obvio que el Miralles salvador de Sánchez Mazas no es más que una propia creación literaria de Cercas°, para acabar su relato desde la perspectiva de un soldado republicano capaz de perdonar a un fascista, lo que se espera precisamente de una novela comprometida en el año 2001” (Luengo, 2004: 252).

<sup>66</sup> Pronto esta precaución se abandona. Las preguntas pasan a ser breves y directas. Transcriptas en el orden en que son realizadas, toman la forma, sin duda, del interrogatorio que “de entrada” (SDS, 185) se quiere evitar: “¿No vigilaban a los prisioneros?”, “¿Más o menos?”, “¿Y sabían quiénes eran?”, “¿Usted sabía que Sánchez Mazas estaba en el Collel?”, “¿Sabían que los iban a fusilar?”, “¿Conocía usted a Sánchez Mazas? ¿Lo reconoció entre los presos?” (SDS, 188-189)

digresiones de Angelats, como en una transacción en la que hay que ceder un poco de tiempo útil para pasar al eje de la cuestión, hay un rodeo inicial en el que, además, para no desperdiciar recursos, se evalúa la capacidad cognitiva y la memoria de Miralles.

En la línea de la ‘pedagogía’ subyacente en las novelas de esta tesis, vemos aquí otro caso de formación no lograda. Ana Luengo releva una serie de momentos de aprendizaje. En realidad, las diversas instancias de transmisión analizadas en este capítulo conforman pasajes de esa formación. Si cabe hablar de aprendizaje “supuesto”, como sostiene Luengo (2004, 246),<sup>67</sup> es porque la preeminencia del interés por una historia literaria lograda desestima los baches, los silencios y las negativas, aquellos restos que harían más complejo el caso y que darían mayor impronta literaria a la ficcionalización de la memoria de la Guerra Civil.

Hacia el final, se podría percibir una sensibilización con el pasado que trasciende de momento el proyecto literario, pero triunfa la euforia por el producto acabado y acorde a lo que se pretendía. Luengo reconoce un momento en que el narrador, al verse envejecido, después de haber atravesado todas las experiencias testimoniales detalladas, parece estar ante “el resultado de ese duro aprendizaje que es encararse y sensibilizarse ante el pasado” (Luengo, 2004: 250), pero termina siendo más clara la satisfacción por el trabajo bien hecho: “[...] puede acabar el libro y [...] ha ganado un amigo muy interesante que le deja en tranquilidad con su propia conciencia tras haber visto la perspectiva del pasado de un republicano” (ibíd.) Entonces se trata de un aprendizaje parcial, interrumpido. Ahora bien, esta interrupción del aprendizaje de la memoria colectiva, siempre subsumido en un proyecto individual, puede leerse con una distancia mayor. En el trabajo de Luengo se percibe un encono que se va incrementando y, en determinado punto, se advierte un tono de indignación producido por la cuestionable evolución ideológica de Cercas narrador-personaje. De este modo, por más signo suprasegmental que divida las instancias que responden al nombre *Javier Cercas*, termina desdibujándose

---

<sup>67</sup> Se aprecia esto en afirmaciones como: “[...] el *supuesto aprendizaje* de Cercas° no está todavía concluido” (Luengo, 2004: 246) y “[...] otra *lección* para el escritor, aunque Cercas° no la capte.” (Luengo, 2004: 249, énfasis nuestro en ambos casos).

la diferenciación que se establece entre narrador y personaje en un principio. La culminación de esto se advierte en el cuadro final del capítulo, en el que se sintetiza el rol de diferentes personajes a nivel intraficcional. Si bien a lo largo de casi todo el capítulo de Luengo se mantiene la diferenciación entre Cercas° y Cercas, en el cuadro final, en negrita, aparece el nombre completo “Javier Cercas” sin aclaración alguna, destacado en su doble rol de *homo sociologicus*, es decir, aquel individuo que “construye su memoria con recuerdos ajenos” (Luengo, 2004: 22) y *homo agens*, es decir, aquel que “tiene una voz en la esfera de lo público influyente en la conmemoración, y es portador de los recuerdos” (ibíd). Unas líneas antes, se señala una responsabilidad del autor que parece irremontable:

Es cierto que Cercas° es [...] el responsable de la narración de toda la novela, pero también es cierto que Javier Cercas, como autor implícito, es responsable hasta del mismo Cercas°. Por lo tanto su distanciamiento ideológico, que le lleva a aceptar a un personaje estetizado y patético como héroe, parece servir de ejemplo para esa llamada huera que se ha hecho de la ‘memoria colectiva’ en España en los últimos años [...] Desgraciadamente es en lo que queda el libro: en el aprovechamiento estético de la Guerra Civil española, en el ensalzamiento de combatientes que no sabían por qué combatían y que, quizás por ello, manifiestan una finalidad efectista. [...] Lo que resulta es, pues, una novela bien construida y bastante amena, capaz de convertirse en *best-seller* con reputación de ‘comprometido’ por acabar ensalzando a un soldado republicano en el año 2001. (Luengo, 2004: 255)

La mirada de Luengo resultó pertinente en tanto venía a desdecir las alabanzas de una fórmula que tenía sin duda muchos recovecos aún por analizar, pero el apasionamiento con el que se juzga, especialmente en el final, el procedimiento estético empleado, se ve envuelto en un tono de indignación que difumina un poco los contornos del análisis que realiza en los momentos en que mantiene más claramente separados autor y personaje. Por supuesto coincidimos en que el uso de la identidad onomástica no

es inocente y que esto acarrea una responsabilidad; sin embargo la superposición de responsabilidades implica saltar o ignorar las operaciones de ficcionalización que permiten incluso que se pueda mirar al narrador-personaje de *SDS* con la misma distancia irónica que él aplica para con sus entrevistados.

A pesar de cómo se llame el narrador y a pesar de la configuración de un héroe republicano que responde a las necesidades de un relato logrado,<sup>68</sup> lo que se expone en esta novela es la dificultad de un acercamiento al pasado traumático mediado por intereses que exceden el interés por la memoria. Por cierto, esta forma de acercamiento, marcada por necesidades del presente de enunciación, es tal vez la única viable. En ese sentido, las falencias que detecta Luengo en cuanto a que existe en *SDS* una formación interrumpida o desviada entrañan un riesgo pero también habilitan una lectura de los restos que persisten tras el éxito del proyecto creador del narrador, incluso *a su pesar* (parafraseando la fórmula con la que titula Luengo su capítulo dedicado a *SDS*). El riesgo es que el lector acepte el juego intraficcional y se quede únicamente en disquisiciones de carácter estructural y en un muestreo de voces testimoniales convocadas por diversos personajes. Las dosis de ficcionalización no resueltas en narradores interiores –como hemos demostrado para los casos de Daniel Angelats y Roberto Bolaño– dejan pendientes dudas, restos narrativos que dan cuenta de la productividad de todo aquello que parezca escapársele al narrador. Esos restos (los excesos de memoria literal que dan espacio para que el lector desconfíe y advierta una carga de artificiosidad), más literarios que la sumatoria de piezas que arrojan el mecanismo anhelado para la novela, justifican la inclusión de *Soldados de Salamina* en el tratamiento de la transmisión oral de la memoria de la Guerra Civil en la narrativa española contemporánea, aunque la memoria parezca

---

<sup>68</sup> Logrado en términos de la estructura que se pretende a nivel intraficcional. Es más cuestionable que el héroe que se conforma no adolezca de algunos excesos que ponen en serio riesgo su verosimilitud. Por momentos, el narrador idealiza tanto su pieza literaria que se roza un límite de caricaturización: “Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia, caminando hacia el oasis de Murzuch mientras la gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización de la que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia delante, siempre hacia delante.” (*SDS*, 193)



ser meramente la excusa argumental que funciona para un proyecto creador determinado que se podría haber impulsado sobre la base de cualquier otro disparador.

## Capítulo 5

### Las exigencias del testimonio contra las digresiones de la memoria ‘amiga’. El reclamo de *Guárdame bajo tierra*, de Ramón Saizarbitoria (2002) [2000]

El texto en el que se centra este capítulo corresponde a Ramón Saizarbitoria, un autor vasco de escasa difusión en Argentina, y que ha sido publicado originariamente en euskera.<sup>69</sup>

Si bien, como aclaramos luego, *Guárdame bajo tierra* no puede considerarse una novela, al menos en algunos de los sentidos más extendidos de la denominación del género, es preciso puntualizar el relativamente reciente surgimiento de la novela vasca y señalar algunos rasgos relevantes para una contextualización de la producción de los años posteriores a la dictadura y del momento que compete a nuestro *corpus* para poder dimensionar la inclusión de Ramón Saizarbitoria en el conjunto de autores en los que se basó nuestra investigación.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Conviene tener en cuenta algunos datos biobibliográficos, puesto que probablemente Ramón Saizarbitoria (n. 1944) sea, dentro de nuestro *corpus*, el autor más ignoto. Saizarbitoria está considerado “uno de los mayores protagonistas de la historia reciente de las letras vascas y [...] el mejor novelista de [la] corta tradición [de la novela vasca]” (Apalategi, 2008: 2). Con el tipo de narración que impulsa en su primera etapa de producción, que comienza en 1969, dinamiza la literatura. Pone en juego procedimientos metatextuales que hacen que se trascienda la mera relación de los hechos. Saizarbitoria resulta un innovador ya con su primera novela, *Egunero hasten delako (Porque se empieza cada día)*, donde se enfatiza más el trabajo con los procedimientos que con las historia narrada. De este modo, con él “la literatura vasca sale de su anacronismo crónico tomándole por fin el pulso a la modernidad literaria del momento” (Apalategi, 2008: 3). Luego publica *100 metro* y *Ene Jesús*, en 1976, y no vuelve a publicar hasta diecinueve años después, ya que recién en 1995 aparece *Hamaika pauso (Los pasos incontables)*. *Guárdame bajo tierra*, el libro que contiene las novelas breves que hemos analizado para este capítulo, corresponde a una etapa en la que ya no ocupa un plano central la experimentación procedimental. Prevalece una temática común que aúna las cinco historias narradas, pero hay también una alternancia de canales en que oralidad ficcionalizada y escritura constituyen elementos de importancia.

<sup>70</sup> El género de la novela en lengua vasca tiene un surgimiento accidentado. En 1870 aparece en Bayona la obra que podría considerarse como la primera novela en euskera, *Atheka gaitzeko oihartzunak (Los ecos del paso malo)* de J. B. Dasconaguerre. Pero no era una novela euskérica original, sino la traducción de una obra francesa del mismo autor, *Les echos du pas du Roland*, publicada en París en 1867. En el libro de 1867 figuraba la inscripción “*traduit du basque*”, lo que motivó el interés del público en el texto original. Dado que no existía el presunto texto original, el autor acudió a algunos escritores euskéricos en demanda de ayuda (Kortazar *apud* Juaristi 1987, 78 y ss.). Esto lleva a Jon Kortazar a la conclusión de que “[e]n resumen, la novela vasca nace en medio de un engaño y de una pequeña superchería. Para cuando el género se consolida, tras una serie de leyendas que se publican en lengua vasca hacia finales de siglo [XIX], nos encontramos ya en 1898, año de la publicación de la que consideramos primera novela en lengua vasca:

Lo que sucede en estos momentos en la literatura vasca es que existen dos apreciaciones que se repiten una y otra vez: la primera es que la literatura vasca posee idéntica calidad a las literaturas de los ámbitos circundantes, y la segunda es que ya es contemporánea al resto de movimientos que se producen en el mundo contemporáneo. De hecho, ya a la actual literatura vasca se la designa con el nombre de literatura postmoderna, o si se quiere, literatura de las postvanguardias. (Kortazar, 2004: 344)

Sin embargo, un estudio detenido de la cuestión también requiere tomar en cuenta que:

[e]n este momento histórico se afirma que la literatura vasca está en un momento de esplendor, porque se compara con momentos de gran escasez que se pasaron bajo el franquismo, y desde luego, desde el punto de vista de la comparación interna la calidad mirada desde dentro lleva a una afirmación de esa naturaleza. Pero cuando se traduce [...] puede notarse que la obra no cumple la misma función dentro del sistema literario y fuera de él. O que la obra reciba una valoración dentro del sistema literario, y otra muy distinta fuera de él, en el éxito de las traducciones. Exceptuando el caso de Bernardo Atxaga, el resto de los autores han obtenido un eco mediano (Saizarbitoria, Lertxundi) o [...] pequeño (Zubizarreta, Epalza, Urretabizkaia, Osoro...). Debe hacerse una excepción en el caso de la literatura infantil donde existe una cierta continuidad en la publicación y en la recepción. (Kortazar, 2004: 345)

Todas estas particularidades se profundizan si recordamos que

---

*Auñamendiko Lorea* [*La flor del Pirineo*] del sacerdote Domingo de Agirre (1864-1920), una novela histórica [...]. Cuando la novela vasca nace, se inserta en un esquema, que quizás no pueda considerarse periclitado – puesto que su cultivo se desarrolla en el País Vasco, también en castellano–, pero que responde a arcaicas concepciones narrativas.[...] En estas novelas el maniqueísmo, la negación del liberalismo, la búsqueda del idilio conforman una narrativa donde la influencia de la ideología tradicional está más que clara [...]" (Kortazar, 2004: 342).

Si las literaturas minoritarias o diglósicas tienden a ser conservadoras, y por tanto a mantener posiciones retardadas, en el caso de la literatura vasca en el siglo XIX, el proceso de ubicación se agudizó por la militancia con la que se llevó a cabo una literatura de corte tradicional y conservador. [...] El fenómeno se vio agravado por razones históricas, puesto que [...] existió una prohibición para publicar en lengua vasca en las provincias vascas hasta bien entrado el siglo XIX, lo que dificultaba el desarrollo normal de esa literatura. (Kortazar, 2004: 347)<sup>71</sup>

Cabe recordar, por otra parte, que a diferencia de otros textos escritos originariamente en alguna de las lenguas minorizadas de España incluidos en esta tesis, para este caso, tal como se anticipó en la introducción de esta tesis, hemos trabajado con la traducción, realizada por F. Eguia Careaga, del original *Gorde nazazu lurpean*.<sup>72</sup> El año que se indica en primer término en el título del capítulo responde a esa versión; no obstante es menester dejar sentado que el texto original es del año 2000.

## 5.1. Imperativos de la memoria

---

<sup>71</sup> Asimismo, “[...] existe una interpretación nacionalista de la literatura que favorece las posiciones literarias más cercanas a su visión del mundo: una literatura ruralizante, idílica, etnológica y étnica... Esta interpretación silencia otras manifestaciones más liberales (en el siglo XIX) o de otras características ideológicas en el siglo XX [...] [E]l máximo acercamiento a la contemporaneidad se produce antes de la guerra civil de 1936 por medio de la proposición del modernismo –o del postmodernismo– como una forma de modernización de la poesía vasca.” (ibíd.)

<sup>72</sup> A diferencia del autor vasco que tiene más llegada al público lector en castellano (Bernardo Atxaga), Ramón Saizarbitoria opta por una traducción profesional y no por una autotraducción. Esto parece ir en detrimento de una difusión de cierta masividad. La decisión implica, por un lado, la constitución de un sistema literario que no esté pendiente del visto bueno que supone la inmediata circulación en castellano y, por otra parte, que la necesaria transposición que conlleva el texto traducido esté delegada en quien se especializa en ello. Esta diferencia en las circunstancias de traducción es un dato acaso opinable, pero que no deja de resultar llamativo. “[S]e da la circunstancia –pero uno se pregunta si es una pura casualidad– de que los autores vascos que durante las dos últimas décadas han obtenido mejor aceptación en el sistema literario español –lo que supone la condición previa al logro de otras traducciones y a la internacionalización de la obra– son precisamente los que han aceptado autotraducirse al castellano, convirtiéndose de facto en escritores españoles de pleno derecho. Los que han decidido dejar sus versiones originales vascas en manos de traductores profesionales no han logrado traspasar la frontera que separa España del resto del mundo.” (Apalategi, 2008: 6)

El imperativo explícito de *Guárdame bajo tierra* subyace en cada reclamo que tiene que ver con la pervivencia de una herida abierta que trasciende a las generaciones directamente afectadas por la Guerra Civil, y que atraviesa también nacionalidades y medios para expresar la inconclusión de cuestiones no saldadas por falta de una respuesta de ámbitos encargados, presuntamente, de respuestas, como el terreno jurídico.

Los enterramientos pendientes –los más literales, como se advierte en relación con el tema de las fosas comunes en España y los cuerpos arrojados al mar mediante los llamados ‘vuelos de la muerte’ en Argentina, y los que se apartan un poco del nivel denotativo del término, como la apropiación de niños en uno y otro país– iluminan una extensa, compleja y transoceánica realidad de faltas que encuentran en la narrativa, si no una respuesta, una eternización del reclamo, una marcación del vacío dado por la ausencia más tangible. En algunos casos, la marcación de ese vacío pervive a pesar de la aplicación de fórmulas que garantizan un éxito comercial, como ocurrió con *Soldados de Salamina* y, más recientemente, con otras tantas novelas, entre las que podemos nombrar, por ejemplo, *La voz dormida* de Dulce Chacón y *El corazón helado* de Almudena Grandes. En otros casos, dicho señalamiento no se destaca por un aluvión editorial y aborda más lateralmente aún la Guerra Civil, sin la centralidad de un único argumento siempre subyacente asociado a la memoria del pasado traumático.

El reclamo de clausura que se desprende del mentado libro de Saizarbitoria es susceptible de ser vuelto a pensar por cada lector que reconozca en la literatura no las soluciones debidas por instancias extraliterarias sino un señalamiento estético, a la vez que por momentos muy doloroso, de ausencias de reparación que operan sobre generaciones subsiguientes a pesar de que esto no siempre sea percibido o aceptado.

La exigencia de sepultura (de experiencias amorosas, de escritura, de cuerpos, de miembros) y el derecho al reconocimiento de una localización simbólica del pasado traumático es el eje de *Guárdame bajo tierra*.<sup>73</sup> Como anticipábamos, este libro difícilmente podría etiquetarse sin más como una novela; reúne, en cambio, una colección

---

<sup>73</sup> De ahora en más, abreviado *GBT*. Para las citas textuales, como hemos hecho anteriormente con las obras literarias, se indicará la abreviatura y el correspondiente número de página.

de novelas cortas en torno a un mismo tema. Hay en todo caso una prosa narrativa que se encuentra presente en cada uno de los relatos constitutivos.<sup>74</sup> El imperativo de memoria que resulta específicamente funcional para esta tesis es *La guerra perdida del viejo gudari*,<sup>75</sup> la primera novela breve del libro. Si bien hay textos posteriores en los que tangencialmente la transmisión oral de la memoria de la Guerra Civil tiene algún peso argumental (“Dos corazones en una tumba” y especialmente “El huerto de nuestros mayores”, al que nos referiremos en uno de los apartados), nos centramos en este capítulo en el primer texto, no sólo por el marcado contrapunto generacional que allí se expone, sino también porque se presenta un desafío de registros en el que la memoria oral de una generación batalla con la letra jurídica y la burocracia de los que no han vivido la guerra.

## **5.2. El testimonio en el plano jurídico frente a las dilaciones de la memoria ‘amiga’**

La narración en tercera persona que se desarrolla en *La guerra perdida del viejo gudari* constituye un ejemplo de transmisión oral en la narrativa de la memoria en el que oralidad y escritura son excluyentes. La oralidad está del lado de los ancianos a los que se les pide que vuelvan a narrar un episodio bélico; la escritura es el mecanismo de expresión privilegiado del notario, ajeno generacionalmente al hecho del que se debe ocupar. El curso del tratamiento que se haga de la memoria de la Guerra Civil no lo afecta en absoluto.

---

<sup>74</sup> Elegimos el sintagma ‘novela breve’ para referirnos a las cinco historias que constituyen el libro *Guárdame bajo tierra*. Como ocurre con otro libro especialmente interesante sobre la memoria de la Guerra Civil española, *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez (2004), es innegable el diálogo que existe entre las diferentes narraciones, aunque en el caso de Saizarbitoria, este diálogo esté patentizado solamente a través de algunas interrelaciones explicitadas en el último texto. Por otra parte, la complejidad con la que se desarrolla la psicología de la mayoría de los personajes habilita la posibilidad de inclusión de los textos tratados dentro del universo de la *nouvelle*. Ya fuera del tema de esta tesis, tal como sucede con “La obra maestra desconocida”, de Honoré de Balzac, que suele incluirse bajo el título “*La obra maestra desconocida*” y *otros relatos*, pero que reúne condiciones suficientes para considerarla una *nouvelle*, en nuestra investigación el término empleado es más una herramienta de denominación que una catalogación cerrada, situación que, por cierto, aplica a menudo para casi todas las determinaciones de género.

<sup>75</sup> Gudaris “[s]e llamaban los soldados del gobierno vasco que lucharon en el bando republicano durante la Guerra Civil española” (Apalategi, 2008: 2)

El protagonista, un ex combatiente vasco, defensor de la República, se encuentra, varias décadas después de su participación en la Guerra Civil, padeciendo la burocracia que acarrea la solicitud de una pensión de guerra por invalidez, ya que ha sufrido la amputación de una pierna a causa de un ataque enemigo. La incompreensión que se presenta en otros textos literarios analizados en esta tesis –en la que se señala la marca generacional que pauta el hecho de que se desestimen anécdotas de la Guerra Civil por tratarse de algo ya demasiado transitado desde la narración oral–, en *La guerra perdida...* se agrava debido a que se patentiza la distancia que genera el relato del damnificado en aquel sujeto que está a cargo de la solución de su problema. Aquí la acción de narrar no es parte de una elección del personaje –al menos en cuanto a la narración que se da con miembros ajenos a la experiencia bélica– ni es algo gratuito. Debemos tomar la ausencia de gratuidad en el sentido más literal del término, ya que los trámites en los que el protagonista se ve involucrado despojan a la narración de todo carácter artesanal y la ubican como valor de cambio en el acto de

[...] cumplir el estúpido trámite de contarle [al notario] cómo le voló la pierna por los aires; un trámite verdaderamente absurdo, pues de haber sido falsa su historia no la hubiera convertido en cierta el hecho de contarla ante notario. De lo que no había duda era de que *le habían quitado quince mil pesetas por contar la historia* [...] (GBT, 15, énfasis nuestro)

Además del señalamiento acerca de cómo el damnificado percibe los obstáculos económicos<sup>76</sup> y burocráticos que cargan de absurdidad las instancias que debe atravesar – y en cuyo tratamiento hiperbólico Ramón Saizarbitoria logra acertados toques humorísticos en medio de la dramática situación–, hay una limitación que no permite las dilaciones propias de la oralidad, aquellos desvíos que asignan verosimilitud y dan forma a

---

<sup>76</sup> “También tuvo que pagar un pico por el certificado y, a ese paso, mucho se temía que, para conseguir la pensión de mutilado de guerra, iba a tener que gastarse con creces la otra, la que le correspondía como oficial tornero.” (GBT, 15)

una estructura ramificada de historias menores –o no tanto– que enriquecen el eje de la trama que se desea o, en este caso, se requiere narrar.

[P]or cierto, no se les permitió narrar con el suficiente detalle, dado que, cada vez que alguno de los otros, Elías Elorza sobre todo, quería añadir alguna explicación, el notario le cortaba diciendo: “Al grano, al grano”. (*GBT*, 15)

Como ocurre con la memoria tripartita que conforma en *Soldados de Salamina* el testimonio colectivo y da cabida a los relatos de Maria Ferré, Daniel Angelats y Joaquim Figueras, aquí se dispone de tres fuentes capaces de complementar el testimonio del afectado gracias a la perspectiva espacial. El del protagonista es un ejemplo parcial de aquello que denuncia Agamben acerca de que los verdaderos partícipes no pueden dar testimonio porque no han sobrevivido. En este caso hay una supervivencia, pero el episodio bélico, si bien no implicó la muerte, detuvo en forma provisoria la percepción, los sentidos. Por eso cobran vital importancia aquellos narradores a los que más se aplica la condición de narradores testigos, aquellos que estuvieron en una posición que permitía saber más que el protagonista del hecho traumático. El trauma del personaje principal tiene en este texto de Ramón Saizarbitoria el agravante de que, si bien no ha sido testigo consciente de su mutilación, sí lo ha sido del bombardeo a la casa de su novia, objetivo que estaba observando en el momento del ataque aéreo. Ahora bien, el tratamiento que se hace de los posibles informantes, potenciales colaboradores para el arribo a una memoria fidedigna del episodio, da cuenta de un panorama poco esperanzador, que en parte produce una empatía con los factibles narradores interiores, pero que a la vez denuncia la invalidez de sus respectivos relatos, silenciados por diferentes motivos. El hecho de que sean tres no parece ser un detalle ilustrativo. El número tres, tan presente y significativo en la imaginaria cristiana, puede leerse como un significante dislocado. Los testigos operan como una ‘trinidad’ puesta en duda y descalificada. Los personajes que, desde un análisis narratológico que se detenga en el nivel actancial, funcionarían como ‘ayudantes’, tienen alguna característica que dificulta o directamente anula su posibilidad



de testimoniar a favor del herido de guerra. Elías Elorza ha sufrido una embolia; José Eguía, aunque sabe lo que ocurrió, puede ser considerado un testigo falso, ya que no ha visto cómo se desarrollaron los hechos; Luis Amiano funciona como narrador interior pero, al momento en que podría haber sido útil su relato, ha muerto, por lo que en la ocasión en que ha tenido que presentarse con testigos, el viejo gudari lo ha hecho con Elías Elorza y con José Eguía.

Elías Elorza podría considerarse como el testigo privilegiado, pero la situación clínica mencionada, la embolia que sufrió, torna su expresión morosa e impaciente al notario, quien le exige al herido de guerra que sintetice él mismo un momento traumático, frente a lo cual el afectado no cuenta con la perspectiva ni con la lucidez precisas para actualizar el episodio.

Parecía inútil aclararle a aquel hombre [el notario] que, si de lo que se trataba era de explicar lo sucedido aquel 20 de abril, era preferible dejar hablar a Elías Elorza, porque ese día él también estaba con el batallón Martiartu en la falda del Inchorta, y porque las cosas siempre se ven con más serenidad, con más distancia, cuando no le han ocurrido a uno mismo, sobre todo si lo ocurrido es que la metralla acaba de rebanarle a uno la pierna. (*GBT*, 15-16)

La apropiación de detalles cuyo tratamiento oral originario pertenece a otro narrador y la trabajosa articulación del relato oral son elementos de fugaz distención en los que la historia parece distanciarse un poco del padecimiento económico y moral que se halla tras esta búsqueda. Se generan situaciones tragicómicas en las que cabe entender la emergencia de rasgos de humorismo en el sentido pirandelliano del término,<sup>77</sup> rasgos que,

---

<sup>77</sup> Luigi Pirandello acuñó una concepción del humorismo que permite un claro distanciamiento de la idea de comicidad y subrayó de este modo lo que hay de reflexión en toda obra que tenga vetas humorísticas, como ocurre con el tipo de narrativa que analizamos en este capítulo. La complejidad mediante la cual se experimenta *el sentimiento de lo contrario*, propio del humorismo, se advierte muy claramente en la descomposición que realiza Pirandello a partir de un ejemplo modélico: “Veo, por ejemplo, a una vieja señora, con los cabellos teñidos y untados con desagradables cosméticos, ridículamente estucada y además luciendo ropas juveniles. Me echo a reír. *Advierto* que esa señora es lo contrario de lo que una vieja y respetable señora debiera ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un *advertimiento de lo contrario*. Pero si ahora actúa en mí la reflexión y

tras la sonrisa pasajera que pueden provocar en el lector, constituyen un planteo profundo sobre la fase terminal de una memoria comunicativa que no logra un auditorio que esté a la altura.

El notario tampoco mostraba interés en conocer los detalles que rodeaban la historia y, por otro lado, nada más entrar en la notaría, cuando apenas habían comenzado el relato, se percataron de que los detalles que daba Amiano,<sup>78</sup> y que sin duda constituían lo más interesante del relato, perdían todo su atractivo en boca de otro. Además, desde que, como decía él, le había dado aquella “pequeña embolia”, bastante tenía Elorza con articular las palabras y, aunque el notario hizo como que no se daba cuenta, le salpicó saliva en la manga un par de veces. (GBT, 20)

Las alusiones a la narración de “lo fundamental” (ibíd.) son incluidas en estilo indirecto, en una enumeración estructurada con acumulación de nexos copulativos. A través del polisíndeton se encadenan proposiciones subordinadas mediante las cuales parece estar restándosele importancia a lo que conforma para el notario la mejor manera de ir “al grano” (GBT, 15):

[E]mpezó contando lo fundamental: que estaba en la trinchera, a unos trescientos metros al este de Elgueta, mirando hacia el valle de Ubera, al prado del caserío Loxeta concretamente; y que, de repente, se sintió por los

---

me sugiere que esa vieja señora no experimenta acaso ningún placer en presentarse como un mamarracho, que hasta sufre quizás, pero que sólo lo hace porque se engaña piadosamente con la ilusión de que así entrazada, disimulando canas y arrugas, podrá retener para sí el amor de su marido, mucho más joven que ella, he aquí que ya no podré reírme como antes, porque justamente la reflexión me habrá llevado más allá de aquel primer advertimiento o, por mejor decir, más hacia lo hondo. Desde aquel primer *advertimiento de lo contrario* la reflexión me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Y aquí está, íntegra, la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.” (Pirandello, 1946: 183-184)

<sup>78</sup> En el apartado 5.3. nos detenemos en el entrenamiento en la memoria oral de los amigos que se lleva adelante por la existencia de este testigo (Amiano) que narra en forma más lograda que los demás. Paradójicamente, es el único al que, como adelantábamos, se le vuelve imposible ir a testificar porque, además de estar en contra de la solicitud de una pensión al poder central, llegado el momento de entrevistarse en la notaría, ha muerto.

aires durante un lapso de tiempo terriblemente largo para estar suspendido en el aire, es decir, que tuvo plena conciencia de estar como colgado del cielo, y que creía haber sacudido los brazos; y que, cuando, por fin, cayó al suelo, lo hizo boca arriba; y que la cabeza le daba muchas vueltas, pero no sentía nada de cintura para abajo.

Poco más pudo añadir, y los detalles que Amiano solía contar los omitió todos, entre otras cosas porque el notario le interrumpía continuamente para pedirle o, más exactamente, para instarle a que se ajustara a los hechos y a que prescindiera de aquellos detalles menores que, a los efectos de la declaración, no eran necesarios; y, claro, al final se le fueron las ganas de contar las cosas tal y como ocurrieron. (*GBT*, 20-21)

No hay una conciencia completa de lo acaecido. El protagonista sabe lo que ocurrió porque algunos de sus amigos han estado allí para luego contárselo. Hay conciencia de la suspensión en el aire, que se percibe como un momento en el que la duración difícilmente coincide con el tiempo cronológico que pretende la requisitoria unidireccional del notario.<sup>79</sup> Lo que se registra enmarca el episodio central, pero de ninguna manera roza siquiera el ataque sufrido, por lo cual se produce lo contrario de lo que demanda el notario. La cuestión de la incomunicabilidad se destaca porque tampoco percibe el notario que su objetivo no se ha cumplido.<sup>80</sup> La exigencia de pretender que el damnificado ofrezca

---

<sup>79</sup> El detenimiento del tiempo se encuentra marcado desde el comienzo de *La guerra perdida...* En la segunda página, en los prolegómenos de la continuación del trámite por la pensión, momento en el que el ex combatiente recuerda la presentación oral llevada a cabo con sus amigos, mira su reloj Omega y compara la hora con el reloj de una iglesia. Ya había notado por la mañana que las manecillas se habían detenido en las cuatro y media, y ya no volvieron a moverse cuando le dio cuerda. “Era la primera vez que se le paraba en cuarenta años, y le pareció que aquel hecho no presagiaba nada bueno” (*GBT*, 14). Para profundizar el presagio, viene a cuento puntualizar que no es un dato menor el hecho de que la iglesia cuyo reloj mira el protagonista es la iglesia de San Pedro, figura asociada en la imaginería cristiana a la guarda de las puertas que garantizarían una eternidad de reconocimiento y recompensa. Esto puede tomarse entonces como un anticipo de que en el mundo terrenal no habrá reconocimiento ni recompensa alguna por haber estado expuesto a los peligros de una guerra en el bando que la perdió.

<sup>80</sup> A su vez hay una clara delimitación entre lo que se le dice al notario y lo que no se le puede transmitir; esto último queda para el ámbito de la literatura. Lo narrado al notario no se refleja en el texto con la ‘transcripción’ del discurso, pero la acumulación de nexos coordinantes da un clima de oralidad que reproduce el entusiasmo con que el protagonista pretende hacer entrar la mayor cantidad de información en el acotado tiempo que se le brinda: “Eso sí que se lo dijo al notario: que recordaba perfectamente cómo

el relato más completo del hecho se torna ridícula, pues lo que jamás podrá narrar el damnificado es justamente el hecho en cuestión, enmarcado por el azoramiento que provoca el presagio de la muerte de la amada y la suspensión (literal y temporal) que se da tras el impacto de la metralla.

Si los riesgos y límites de la transmisión que atraviesa generaciones y patrones de narración ya se manifiestan en el desarrollo de un registro oral, la cuestión se torna todavía más complicada cuando se da el problemático pasaje a la letra escrita y a un género distante del de los narradores interiores que rescata Saizarbitoria.

[S]i su narración fue breve, mucho más escueta fue la transcripción que hizo el notario y que les leyó a la carrera, casi sin tomar aliento, uniendo el final de cada palabra con el inicio de la siguiente, como si tuviera una tremenda prisa por concluir la sesión y salir pitando. En realidad, todo lo que leyó el notario correspondía, básicamente, a lo que ellos habían declarado, pero era tan esquemático que lo mismo servía para su caso que para cualquiera de los miles de soldados que debieron de resultar heridos en la guerra. Por si no fuera suficiente, muchas de las palabras que empleó eran poco comunes, de manera que no las reconoció como suyas, siendo así que la señorita del Ayuntamiento –si es que llegó a entenderla bien– había insistido mucho en que el acta debía recoger su propio relato de los hechos y la confirmación de los testigos. (*GBT*, 21)

Tanto la oralidad como la escritura del notario acaban siendo no reconocidas por parte del solicitante de la pensión. Pese a tratarse de sus propios dichos, la oralidad del notario no tiene nada que ver con la oralidad de una narración puntillosa. Ni siquiera se respetan pausas gramaticales que sí deben estar registradas en la escritura. Por otra parte, hay no sólo un cambio de código sino también de registro. Las palabras empleadas son “poco

---

permaneció durante un largo espacio de tiempo suspendido en el aire, que incluso tuvo tiempo de extrañarse de ello; y que por fin cayó de espaldas; y que, ya en el suelo, le dio un ataque de tos tremendo.” (*GBT*, 61)

comunes”, imposibles de ser asimiladas como propias. El hallazgo de Saizarbitoria en este relato pasa por la concentración de recursos para exponer la complejidad de la transmisión oral, concentración que con acierto se sintetiza en la contraposición de códigos y registros.<sup>81</sup> Hay un elemento narrativo posmoderno clave en Ramón Saizarbitoria: se generan dudas sobre la verosimilitud de lo contado; no podemos asegurar –ni lo puede hacer el autor– que lo que cuenta el narrador sea verdad. Esto se encuentra patentizado con el recurso de oralidad que analizamos.

Como para dejar más en claro los límites y silenciamientos a los que se ven sometidos los testimonios, el acta notarial se transcribe en forma íntegra, a diferencia de los relatos que sólo conocemos de manera mediada en estilo indirecto. La transcripción se realiza en bastardilla y entrecomillada. En la traducción al castellano se aclara por medio de un asterisco en nota al pie que el acta también figura en castellano en el original y se añade que, a partir de allí, las expresiones que aparezcan en cursiva también se presentan en el original en castellano. Hay un avance gradual sobre el discurso de los perdedores de la guerra (sobre su narración y sobre su lengua). Los personajes ancianos se presentan cada vez más despojados, no solamente de su palabra sino de su dignidad, cada vez más cohibidos y aññados, a expensas del detentador de la expresión oficial.

Quando se atrevió a preguntar si pensaba que el acta recogía el suceso con suficiente detalle como para satisfacer las exigencias del Tribunal Militar, el notario le respondió que no se preocupara, que entendía su interés en relatar los hechos con el máximo detalle –y, al decirlo, se permitió sonreír excepcionalmente–, pero resultaba innecesario, podía creerle, e incluso

---

<sup>81</sup> Pocas situaciones pueden dar cuenta en forma más fehaciente de las dificultades del pasaje de la oralidad a la escritura como el lenguaje de un acta, en especial si se trata de un acta judicial o policial. La inmediatez del registro de la oralidad por medio de la escritura en estos casos, que en principio estaría en función de un intento de fidelidad máxima, desemboca sin embargo en un profundo extrañamiento. Es difícil establecer aquí una generalización que excede al ámbito de la literatura, pero es menester destacar la acertada elección de ‘género’ llevada a cabo por el autor vasco, dado que la puesta por escrito de unas palabras pronunciadas casi en simultáneo con la transcripción arroja generalmente en la lectura en voz alta una falta de reconocimiento notable. El despojamiento de detalles y la abundancia de formulismos y de jerga judicial o policial desmienten las virtudes de la inmediatez y la transcripción. Con esta elección, Ramón Saizarbitoria opta por mostrar las posibilidades configuradoras de verosimilitud literaria, aún a riesgo de añadidos que parezcan ficcionales e improcedentes desde un punto de vista que se construye como neutral.

perjudicial para la buena marcha del asunto. La retórica y la profusión de detalles, dijo, infundían sospechas, y *no estaban allí para hacer literatura*. (GBT, 22, énfasis nuestro)

El intento de corrección del acta resulta infructuoso. Lo que para el notario son detalles literarios pasan a ser en algunos pasajes errores u omisiones.

Fue la última oportunidad que le dieron al notario de insistir en que aquellos detalles eran innecesarios. “Detalles innecesarios”, pensó, “perder a dos hombres de cada tres del Batallón, incluido el propio comandante Saseta”, y, por puro despecho, ni tan siquiera se molestó en advertirle que se les había olvidado mencionar que el suceso tuvo lugar a las cuatro y media de la tarde. (GBT, 22-23)

Si el discurso directo no es ‘transcripto’, para una demostración más consistente del segundo plano que ocupa la palabra de los vencidos, la omnisciencia del narrador permite al menos transcribir el pensamiento, superador de las resoluciones erradas y de corto alcance del notario. Además, en este fragmento, ya fuera de la ‘transcripción’ del pensamiento del anciano, se brinda un dato significativo para la estructuración del relato: el horario en el que tuvo lugar el suceso, que –como se aclaró en nota al pie– es también el horario en el que se detiene el reloj y que constituye el tiempo cero del relato, las cuatro y media.

Cuando se produce un despliegue del contexto de los días anteriores al momento de la mutilación, se incluyen aditamentos literarios que constituyen las zonas más líricas de la prosa narrativa.<sup>82</sup> En esos pasajes el protagonista no cuenta con un auditorio y son

---

<sup>82</sup> “Recordó el día en que, estando el cielo azul y la mar bella –tenía todavía las dos piernas musculosas y ágiles, y llevaba calzados unos zapatos de lona blanca–, se encontró en la calle Hernani con [...] dos amigos de la escuela. El día en que tomaron San Sebastián. Le dijeron que los requetés estaban a punto de entrar y que se iban al puerto, a buscar un barco que los llevara a Vizcaya. Sintió pena por la preocupación que le iba a causar a su madre, pero, sin pensárselo mucho, se fue con ellos.” (GBT, 23)

instantes referenciales, en los que son mencionados episodios bélicos concretos que preparan el terreno para el suceso dramático que conduce al anciano a la notaría.

Por otra parte –y ampliando la consideración del texto de Saizarbitoria a la consideración de un texto casi coetáneo–, a diferencia de lo que ocurre en *Soldados de Salamina*, analizada en el capítulo anterior, aquí el narrador que se encarga de actualizar y conducir en tercera persona episodios en los que no se inmiscuye demasiado. En lugar de atraer la atención por medio de mecanismos metaficcionales que ensalcen la primera persona y el proyecto creador en marcha, el narrador se adelgaza hasta casi borrarse. Con este borramiento, el narrador en tercera persona lejos está de sobrevolar la historia con una omnisciencia distante; le otorga, en cambio, un lugar al protagonista que lo acerca al lector. De este modo, con el aprovechamiento de las partes de diálogos que el ex soldado recuerda, se cuela un punto de vista irónico atribuible a él mismo en torno a la ridiculez de los vericuetos del trámite emprendido. Este procedimiento, que en un principio podría tomarse como la adopción más tradicional de una voz novelesca extradiegética que conduzca relatos pasados atribuidos a otros, con la esporádica intromisión de fragmentos de oralidad para una representación más ajustada de los personajes, traspasa el manejo del humor amargo y de las apreciaciones irónicas, y se gesta así una suerte de catarsis del vencido. Ese movimiento catártico era en *SDS* de trazo más visible, aunque también más inocuo, ya que dependía de la orquestación de un narrador que daba especial importancia a su proyecto creador. Allí los momentos de mayor catarsis se limitaban a un recibimiento antipático de Miralles para con su entrevistador, reproches y quejas iniciales que luego acabarían en la aceptación del visitante. En el capítulo anterior de la presente tesis, veíamos que en *SDS* también la palabra del viejo combatiente deviene objeto con algún precio, pero no se paga por contar, como en *GBT*, sino que –lo que es casi más lamentable– por contar se recibe una compensación desoladora: algunos paquetes de cigarrillos y un poco de compañía en el asilo. En cualquier caso, la narración brindada a un sujeto anónimo no es solamente narración; entra en una lógica de intercambio. Ocurre que en *La guerra perdida...* parece haber un acercamiento más auténtico a la pieza literaria dada por el anciano. Paradójicamente, a pesar de que no se le cede –desde la

instancia de narración extradiegética– la voz tan abiertamente, se presenta una prosa en la que la toma de partido por la causa del derrotado permite una mayor empatía que en *SDS* y no se enreda en un ejercicio metatextual sobreexpuesto.

Otra cuestión central en el empleo literario por el que son ficcionalizadas situaciones de enunciación de ancianos protagonistas de la Guerra Civil tiene que ver con el espacio en el que se les da ‘derecho a hablar’. En la situación de Miralles, estaba claro el confinamiento en el asilo –el detalle de que se encuentra en un país que no es el suyo no es un dato menor–, en absoluta soledad, sin siquiera visitas esporádicas, con una única hija ya fallecida. Esto, sumado a que lo hemos visto como un soldado de diferentes guerras relacionadas con una causa en la que se haya encontrado en juego la libertad, y datos aparentemente anecdóticos pero fundamentales para la narración y para la caracterización del personaje, como la referencia de Bolaño a su conocimiento de Miralles en un camping– marca una clara distancia respecto del perimido sitio en el que se encuentra a expensas de su entrevistador. El espacio en el que se produce la abortada transmisión oral del gudari mutilado de Saizarbitoria es igualmente incómodo para el protagonista del episodio bélico, pero no implica un confinamiento que se prolongue; el ex soldado puede salir de allí y elegir su destino. Pese a que ese destino sea trágico, elige no perpetuar un régimen conversacional en el que no puede comunicar nada a quien no está dispuesto a escuchar. Aunque fracase, selecciona su auditorio. Se añora, en todo caso, otro espacio, un *locus amoenus* de la transmisión oral para las historias de la Guerra Civil, que tiene que haber sido un espacio en el que la voluntad de permanecer escuchando –y no la imposición– fuera la norma. En *SDS* el espacio había sido un camping; en este caso fue un café, el Paco Bueno, ajeno al régimen de horarios de visita o de delimitaciones jurídicas que hacen trasponer el relato oral con la estructura de un acta notarial.

[P]ara el notario aquéllos eran “detalles que no interesaban a los fines de la tramitación” y no debían extenderse. Le dolió que no les prestara la más mínima atención; que ni tan siquiera se molestara en oírles por simple



cortesía, como hace cualquier persona con un mínimo de educación, [...] porque [...] se oyen montones de historias tristes que a uno no le interesan demasiado.

Además, aunque no le gustara, la historia no era común y, cuando Amiano la contaba en el Paco Bueno, todos la escuchaban con interés... (GBT, 63)

Ese lugar que se añora, el sitio en que una narración genuina fue en algún momento viable, está también asociado a otra falta que hemos adelantado y desarrollamos a continuación, la del amigo que se encargó de difundir la historia del desgraciado episodio en un artesanal perfeccionamiento narrativo.<sup>83</sup>

### 5.3. Testigos ausentes

#### 5.3.1. Heredar el relato, difundir la memoria

Otro plano de la añoranza radica, entonces, en las dotes del buen narrador, aquel que, a diferencia del personaje de Sánchez Mazas, no reproduce literalmente. La ausencia extrema de contradicción no es, como hemos visto en el capítulo anterior, garantía de verosimilitud; el buen narrador es el que optimiza su relato.

En cualquier caso, era cierto que todo cuanto los tres sabían se lo debían a Luis Amiano, pues, desde que los del batallón comenzaron a reunirse tras la guerra, le contaba lo del Inchora a quien quisiera oírle; y también era verdad que, *de tanto contar la historia en el Paco Bueno, lo hacía cada vez mejor*. Nadie,

---

<sup>83</sup> En una novela anterior de Ramón Saizarbitoria, *Amor y guerra* (1999), los viejos combatientes se reunían en un restaurante popular llamado Hanbre para hablar de la Guerra Civil. La ironía expresada en el nombre del lugar es evidente. En este sentido, cabe resaltar también la ironía del Paco Bueno de *La guerra perdida del viejo gudari*; el nombre del lugar parece encerrar un oxímoron. 'Paco', como sobrenombre de Francisco, podría aludir al nombre de pila del dictador. El calificativo dado por 'Bueno' completa el oxímoron.

Por otra parte, bares y restaurantes son lugares de transmisión por excelencia. En el capítulo 9 veremos la función del Montevideo en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.

desde luego, la contaba como él, con tanto *matiz y riqueza de detalles*. Pero Luis Amiano había fallecido; apenas dos días antes de lo del notario, precisamente. (*GBT*, 16, énfasis nuestro)

El relato de Ramón Saizarbitoria es una excelente y amplia muestra de los límites de la memoria oral propios de los comienzos del siglo XXI en relación con la Guerra Civil española y con el inevitable agotamiento de los testimonios debido a la muerte de los últimos testigos. Entre los diversos testigos que acompañan al viejo combatiente hay incluso una situación de entrenamiento en la memoria oral. La impostura de esta modalidad no es expuesta a los fines de denunciar las artimañas gestadas para superar escollos burocráticos; es en cambio una denuncia de las imposibilidades que conlleva el aletargamiento de una escucha demasiado diferida. Asimismo, este tratamiento estético del problema expone la condición de unicidad de cada una de las perspectivas que se pierde con la desaparición de un testigo.

[S]uponía [el viejo gudari] que todo iría bien, porque estaban entrenando a Eguía para que se familiarizara con las cosas del batallón y porque, de tanto escuchársela a él en el Paco Bueno, todos se sabían la historia de memoria, hasta el más mínimo detalle. Por otro lado, a él le parecía que con un único testigo era suficiente, para qué dos, si, al fin y al cabo, su relato sería el mismo, y Elorza sí que era del batallón, y su honradez estaba fuera de toda duda, por lo que nadie podía poner en entredicho su versión de los hechos. Eso sí, tampoco nadie podría contar la historia tan bien como él, le dijo, y Amiano volvió a sonreír, satisfecho. (*GBT*, 17-18)<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Lo que queda sin comunicar y ha sido especialmente aprendido para la ocasión se manifiesta ya fuera del espacio concreto para el que estaba destinado. Hay agregados que continúan lo narrado en la notaría, certificando que han quedado fuera no sólo episodios sino énfasis que habrían contribuido a una reconstrucción más fidedigna: “Eso lo contó Elorza, pero una vez abandonado el despacho del notario, ya en la calle. Por lo visto, no pudo resistir la tentación de hacerlo, porque había ensayado varias veces su papel con el fin de explicarse bien ante el notario, aunque no se creían, y el mismo Elorza menos que nadie, que pudiera narrar la historia tan bien como lo hacía Amiano en el Paco Bueno. Pero él tampoco lo hacía mal y, en cualquier caso, ponía mucho énfasis en decir que, desde el primer momento, se dieron cuenta de que

Si la reproducción literal no garantiza una transmisión oral exitosa, las pautas de un código foráneo –los hechos narrados volcados en el acta– difícilmente alcanzan a dar cuenta del relato oído y aprendido. Esa memoria pedagógica de Amiano, reproducida durante años en un espacio de iniciación en la memoria colectiva, el Paco Bueno, es tan sólo referida por el ignoto narrador. El lector, una vez más –patrón que reitera la ausencia de transcripción del relato de Daniel da Barca en *O lapis do carpinteiro* y de Pere Figueras en *Soldados de Salamina*–, se pierde el testimonio más fidedigno. Sólo le queda la alusión conducida por intermediarios. En sus últimos días, llevando a cabo una docencia en la narración oral por la que alecciona a testigos que podrían ser considerados ‘de segunda’ (uno de ellos no estaba siquiera en el mismo batallón que el afectado<sup>85</sup> y el otro tiene dificultades para articular con celeridad en palabras lo que procesa su pensamiento), Amiano, el testigo privilegiado, no puede predicar con su ejemplo ya que está enfermo. A su vez, es preciso adelantar que un gudari es de un batallón nacionalista y el otro de uno socialista (el ‘buen narrador’ y el ‘narrador apócrifo’ respectivamente). Los dos están unidos y, por ello, hay una comunicación entre ideologías distintas.

[Amiano] [s]e incorporó en la cama con mucho esfuerzo y comenzó el relato utilizando las mismas palabras de siempre. Pero le entró la fatiga y su hija le reprendió, como si fuera un niño, recordándoles que debía permanecer tranquilo, sin hablar mucho, porque le iba a dar la tos.

Así fueron las cosas. Finalmente se separaron sin palabras de despedida. Sólo se dieron la mano; en realidad, apenas se tocaron la punta de los dedos, quizá porque les parecía que estrecharse la mano era como darse el pésame en un entierro. (*GBT*, 18)

---

tenía la pierna seccionada casi por completo...”, tras lo que sigue una descripción minuciosa de dicho cercenamiento.

<sup>85</sup> “En cuanto a Eguía, se le notaba en la cara su temor a que el notario se diera cuenta de que el Martiartu no era su batallón y que, en consecuencia, no pudo haber estado exactamente en el lugar de los hechos, aunque la zona de Zabaleta en la que se encontraba el suyo, el UHP de las Juventudes Socialistas Unificadas, tampoco quedaba lejos.” (*GBT*, 20)

Luego de tantos años en los que se tenía que ser cuidadoso con el interlocutor que se eligiera para la transmisión de historias, años en que la palabra podía resultar peligrosa, el hecho de hablar pasa a estar reñido con las funciones vitales. “Permanecer tranquilo, sin hablar mucho” es la única garantía de un relativo y pasajero bienestar. Cabe destacar que también la despedida se produce sin que medien palabras entre los amigos, como en una ceremonia en la que ya se prevé que no será posible otro reencuentro. No obstante las limitaciones antedichas, en un esfuerzo postrero, el testigo privilegiado vuelve a hacer hincapié en un detalle de la narración, detalle que en esta ocasión no compete al devenir de la historia percibida por él como testigo visual, sino a su desempeño en la etapa inmediatamente posterior al suceso que constituye el eje de todo el relato:

Cuando estaban en la puerta, Amiano se incorporó en la cama y dijo: “No te olvides de contarles que yo salí corriendo detrás del coche”, y luego volvió a recostar la cabeza sobre la almohada. (*GBT*, 19)

El compendio de puntos de vista que harían a la reconstrucción del episodio en que el protagonista perdió la pierna constituye un pasaje esencial del relato y forma parte de una rememoración del anciano mientras decide dirigirse a un destino que el lector va descubriendo poco a poco: el sitio en el que el amigo enterró su pierna cercenada, sitio al que el hombre va a reencontrar su pierna y sitio en el que muere.

Amiano hizo un gran esfuerzo en perseguir a quienes trasladaban al herido con la pierna amputada envuelta en una camisa, como si fuera un niño. Eso era lo que transmitía Amiano con más orgullo debido a que su intención había sido que esta persecución sirviera para que pudieran coserle la pierna al amigo herido. Puesto que no consiguió alcanzar la ambulancia, decidió inhumar la pierna dándole cristiana sepultura. Más allá del detalle algo escabroso con que se narra este pasaje, es interesante la insistencia de Amiano para que esto le sea transmitido al notario. Este ‘detalle’, que de acuerdo con el criterio del notario, resulta improcedente y no llega a ser escuchado en la declaración, simbólicamente tiene un gran peso. El episodio muestra cómo los defensores de la

República que profesaban la fe católica no podían acceder a dar la sepultura deseada más que a escondidas y corriendo grandes riesgos. Así es, de hecho, como lo logra Amiano con la pierna del amigo (“reptando, con la pierna ensangrentada envuelta en la camisa y apretada contra el pecho, hasta que oyó tímidamente los pasos de los regulares.” *GBT*, 65).

El contrapunto de memorias orales infructuosamente expuestas ante el notario es recordado por el tornero herido en la guerra. Más allá del tema de la difícil obtención de las pensiones para los vencidos, que es un dato que nos puede ubicar cronológicamente en un momento diferente al de la publicación del libro, aparece un indicador temporal más preciso. Hay un titular de periódico que se reitera y que nos ubica en las tratativas conciliadoras que signaron la Transición. El titular da cuenta de las palabras del jefe de gobierno en aquel tiempo: “‘Suárez’: Hay que restañar las heridas de la guerra” (*GBT*, 31-32). Por otra parte, el espacio también está reorganizándose (“Las calles estaban recuperando sus nombres antiguos”, *GBT*, 35). Al tematizarse la reciente salida de la dictadura, resulta muy notorio el rodeo que se produce para representar una transmisión oral en la que surja y se debata el tema de la Guerra Civil. De hecho hay una problematización acerca de cómo comenzar a narrar y dar así cabida a una necesidad de expresión.

Le ocurría mucho aquello de no saber por dónde empezar a contar algo. Casi siempre, a decir verdad; y más cuando, tratando de no aburrir a su interlocutor, se sentía obligado a contarle todo lo más rápido posible. Se necesita cierta calma para narrar algo y la complicidad del oyente, que, como es lógico, debe tener un mínimo de interés para aceptar que el narrador no tenga que comenzar su historia necesariamente por el principio y para permitirle interrumpir el hilo en un punto determinado, si lo considera necesario, y reanudar el relato por otro lado. (*GBT*, 38)

La ausencia de un orden unidireccional está reñida con las exigencias de un destinatario movido por una escucha mecánica, ligada a un fin inmediato. Ante eso, el narrador interior se ve descolocado:

A saber por qué, aquel día, ante el notario, sintió la necesidad, o el deseo más bien, de hablar del final de la guerra. El deseo de empezar por el final. Quizá porque, en el Paco Bueno, los socialistas solían referirse con frecuencia al episodio de Santoña, a lo de entregarse a los italianos; fue una deserción, decían, y que el general Gamir tenía que haber fusilado a más de uno. (*GBT*, 38)

Como se observa en el fragmento anterior, no solamente se trata de intereses distintos por parte de quien narra a nivel intradiegtico y quien escucha (que, por cierto, está obligado a escuchar), sino que también ocurre que el anciano no narra en función del objetivo a corto plazo (el trámite de la pensión). Lo que lo induce a comenzar la historia por un determinado punto tiene que ver con episodios aún no resueltos, sobre los que luego de la guerra sus conocidos y él tenían posiciones encontradas. Esos desacuerdos de tiempos más cercanos a la guerra que el presente de enunciación –ubicado, como se ha dicho, en la Transición, a fines de los 70– responden a enclaves generacionales diferentes. La discusión pasa esencialmente por haber estado o no en el frente. El hijo de José Eguía, uno de los amigos del protagonista, comparte con este último una opinión acerca de las instancias finales de la Guerra Civil en la zona vasca de la que se trata en este relato. Coincide con él en que la rendición fue llevada a cabo de una manera hasta cierto punto vergonzosa.

El hijo de Eguía era un chico formal y culto, licenciado en Historia. También les comentó que había un documento del 20 de agosto de 1937 en el que los nacionalistas ofrecían a los italianos “una rendición legitimada a ojos de terceros, bajo la forma de una victoria militar”. Es decir, que no quisieron

rendirse abiertamente, sino que pretendieron dejarse copar adrede por los italianos, para exculparse así ante los republicanos. (*GBT*, 39)

El conocimiento de la historia reciente por medio de documentos resulta chocante para algunos de los protagonistas de la Guerra Civil. Se ha producido un recambio generacional que implicó el acceso a la universidad y una formación que permite elaborar juicios –en el caso de quienes están interesados, por supuesto– que se atreven a contradecir la perspectiva de los combatientes.

Amiano, cuando se enfadaba, solía ponerse hecho una fiera, los ojos se le salían de las órbitas, y dijo del joven Eguía que “A ver qué coño sabía aquel mocoso de la guerra, si no había visto una trinchera”; y, luego, lo de siempre, que antes del pacto con los italianos la República ya les había dado la espalda, que estaban hartos de esperar las armas y los aviones que nunca llegaban y que, además, ellos no tenían nada que hacer fuera de Vizcaya. (*GBT*, 39)

Las diferencias no son solamente generacionales; son también diferencias ideológicas. Y no se producen solamente con el joven Eguía, sino también con su padre. El aludido suceso de Santoña es uno de los episodios más complejos del nacionalismo, y es algo que les reprochan los socialistas a los nacionalistas. Los diferentes personajes de este texto son amigos pero diferentes. Por otra parte, Ur Apalategi subraya que José Eguía:

[...] no es abertzale –nacionalista vasco– sino socialista. [...] [Y] son precisamente los socialistas –históricamente situados en el bando republicano– quienes han abierto durante los ochenta y los noventa las puertas del sistema literario español a los escritores vascos (¿y gallegos, y

catalanes?) con la voluntad de promover una versión multicultural de la nueva España post-franquista. (2008: 9)<sup>86</sup>

Esas incompatibilidades sostenidas, en algún caso como en la disputa entre Amiano y el hijo de Eguía, por las diferencias de generación, las ideológicas y por el hecho de haber participado o no de la guerra tienen también su correlato *a posteriori*, pero ya no sobre la mirada acerca del desempeño durante la guerra sino acerca de la pertinencia o no de determinados detalles en el relato. El notario no sólo es joven (“probablemente, en tiempos de la guerra no había nacido todavía o sería muy pequeño”, *GBT*, 41), sino que tiene un apellido que “sonaba a extranjero” (ibíd.). La edad diferente se potencia con el probable origen diverso y la consecuente incompreensión del contexto.

En la segunda parte de *La guerra perdida del viejo gudari*, nos encontramos con otra escena de cruce intergeneracional. El protagonista se traslada en un taxi al pueblo en el que puede conseguir una documentación que le falta para el trámite de la pensión. Pero ese destino sufrirá un desvío ya que, como hemos anticipado, en determinado momento el protagonista resuelve ir al lugar donde uno de sus amigos enterró la pierna cercenada durante la Guerra Civil. El viaje en taxi ofrece la posibilidad de optar entre un camino largo y un atajo. El protagonista lamenta en determinado momento haber elegido el atajo, pues la otra opción habría dado más lugar al proceso de gradual anagnórisis que va produciéndose, un reconocimiento que habilita una nueva transmisión. El viejo gudari, en su rol de pasajero, orienta de esta manera al taxista:

---

<sup>86</sup> Otros aspectos derivados de esta cuestión son observados en las siguientes líneas en las que Ur Apalategi propone una lectura del argumento y los personajes de *GBT* a la luz de las particularidades del sistema literario vasco: “No sin malicia, Saizarbitoria nos muestra al viejo gudari y al otro testigo nacionalista ‘entrenando’ al testigo socialista para que cuente lo ocurrido de la manera más convincente ante el notario. Por último es necesario subrayar que Egia [sic] también es el nombre del traductor real del libro *Guárdame bajo tierra* en el cual aparece el relato del viejo gudari. Es pues el socialismo español el que intenta traducir al castellano la literatura vasca –o mejor dicho la parte de la producción literaria vasca que le parece asimilable o ‘políticamente correcta’– para integrarla al sistema literario español. El veredicto literario final acerca de los autores vascos –recordemos que veredicto significa etimológicamente decir la verdad– lo posee el traductor al castellano. Esta hipótesis interpretativa adquiere más fuerza si cabe cuando se traduce al castellano el nombre del personaje que metafórica al traductor: Egia quiere decir verdad en euskara.” (Apalategi, 2008: 9)



“Por aquí entraron los moros, con sus turbantes blancos”, y luego: “Parece ser que hicieron lo que les vino en gana: saquear las casas, quemarlas, matar a sus moradores y cosas mucho peores”. (*GBT*, 50)

Nótese cómo en este pasaje, en posesión de un discurso que ya no está a expensas de una burocracia impuesta, en la narración se utiliza el discurso directo. Las limitaciones de comprensión por parte del joven taxista al menos no coarta la expresión del anciano, como ocurría con el notario; pero se manifiestan en una falta de continuidad dialógica: “El taxista miró alrededor, como queriendo encontrar las huellas de tanto desastre, y, a partir de entonces, permaneció en silencio; se limitó a conducir, sin decir nada.” (*GBT*, 51) La ausencia de huella prevalece como una falta de pruebas. El joven taxista no llega a tomar dimensión de lo ocurrido allí. Luego, en uno de los gestos de mayor omnisciencia del narrador, hay una alusión a un monolito, medio oculto entre los matorrales, con una inscripción que ni siquiera el protagonista alcanza a ver:

Euzkadi'k emen geldi-azoeban /  
Etsaiaren jazarraldia  
1936-10-4  
1937-4-20 ta 23  
Aquí detuvo Euzkadi al invasor  
4-10-1936  
20 y 23-4-1937  
(*GBT*, 51)

El espacio duplica el silencio. La ausencia de marcas visibles ampara y parece justificar la ignorancia y el desinterés del taxista que conduce al anciano. Al faltar referencias materiales que documenten lo que el anciano señala, nadie se fía del viejo gudari. Por eso, la concentración de documentos que aparecen junto al cuerpo sin vida del hombre (el

Documento Nacional de Identidad, varias copias de la partida de nacimiento legitimada y del acta notarial de referencia con el breve relato de las circunstancias en las que resultó herido, *GBT*, 70) resuena como la última gran ironía de esta historia. No obstante, prevalece un final esperanzador. Pese a la escasa cobertura de los medios de comunicación, al enterarse de que el hombre había muerto sorpresivamente mientras excavaba,

[...] aquel mismo día, y los sucesivos también, acudió mucha gente, jóvenes sobre todo, a cavar y rastrear la tierra [...] dispuesta a continuar, sin saber a ciencia cierta con qué fin, la búsqueda iniciada por el viejo gudari (*GBT*, 70).

No se puede desestimar la sospecha de que la gente acude pensando en que el anciano buscaba desenterrar algo económicamente valioso, pero el destacado de que sobre todo acudió gente joven también instala simbólicamente un interés que tiene que ver con el acercamiento que se da algo más de dos décadas después del tiempo de enunciación de los personajes de *La guerra perdida del viejo gudari*, interés que se perfila de diferentes maneras en los textos de los capítulos que siguen.

### **5.3.2. Heredar el relato, saldar una deuda de memoria**

- *Mala herencia la que nos ha tocado.*  
(Ramón Saizarbitoria, *Guárdame bajo tierra*)

En *El huerto de nuestros mayores*, el último relato de *Guárdame bajo tierra*, vuelve a instalarse el tema de la transmisión de la memoria vinculada a la historia reciente de España pero ya no en torno a un episodio de la guerra en su desarrollo en el campo de batalla, sino en relación con los últimos días y con el tiempo de inmediato posterior a la derrota republicana. Este texto no se pliega del todo a nuestro *corpus*, ya que no entra en juego la figura de alguien perteneciente a generaciones de posguerra que, desde un

trabajo de investigación ligado al plano jurídico, la escritura creativa o el periodismo, trate el tema con el objetivo de clarificar algo. Sin embargo, cabe hacer una mención, pues aquí se profundiza la cuestión de los diversos grados de protagonismo y de lo que la memoria colectiva hace con ello. Estructuralmente, en este punto se cierra en forma coherente el tono de reclamo que al respecto se inicia con *La guerra perdida del viejo gudari*. Por otra parte, cobra mucha relevancia el tratamiento de la escena de transmisión generacional de un episodio complejo. Una vez más, la disputa de la oralidad con la letra escrita se resuelve en una imposición de la segunda. Como una lucha que nunca termina de actualizarse, el poder que conlleva plasmar en un documento escrito una versión de la historia silencia a quien posee una versión de mayor validez, pero que no encuentra cauce ni visibilidad para una expresión lograda y pasa a formar parte de una memoria desplazada.

El lecho de muerte vuelve a ser un escenario para la literaturización de las verdades de última hora. A diferencia de lo que ocurre en *La guerra perdida...*,<sup>87</sup> en *El huerto de nuestros mayores* la transmisión trae la revelación de un secreto.<sup>88</sup> Un narrador en primera persona cuenta cómo su padre le revela de pequeño que, al momento de una exhumación de los restos de Sabino Arana realizada hacia el final de la Guerra Civil con el objetivo de proteger los restos del máximo prócer vasco frente al bando vencedor, él estuvo presente y participó en diferentes instancias de esa operatoria que constituía un secreto de Estado. El padre le cuenta a su hijo que “estuvo presente a lo largo de todo el proceso de exhumación y segundo enterramiento de Sabino Arana, desde la compra de la urna [...] hasta que se le dio tierra en el cementerio de la Herrera, en Zalla” (*GBT*, 457) En el lecho de muerte, como una culminación de ese secreto, el padre y un amigo, Felipe, se quedaron con dos pequeños huesos, dos falanges de Arana, que atesoraron durante décadas como reliquias. Ante la revelación de último momento, el hijo hereda, además del secreto, el compromiso de reparar dicha profanación y restituir, una vez que su padre

---

<sup>87</sup> Donde Amiano había reproducido a lo largo de toda su vida su punto de vista del episodio.

<sup>88</sup> Hay en realidad dos secretos. Primero, la revelación del destino de los restos de Sabino Arana, que termina siendo un secreto a voces (“Lo que ahora es algo que todo el mundo conoce me lo contaba en su día mi padre con el mayor misterio, por tratarse de un secreto que estaba al alcance, que él supiera, de tres personas”, *GBT*, 456) que el narrador finalmente también coteja con una fuente escrita.

haya muerto, el hueso al cementerio al que recientemente han sido trasladados los restos de la figura más eminente del nacionalismo vasco. Al acercarse al cementerio para intentar cumplir con su misión, el hijo encuentra a la hija de Felipe, el amigo poseedor del otro hueso de Arana, abriendo un hoyo en la tierra para saldar la deuda pendiente. La joven ha recibido evidentemente el mismo encargo del padre que el narrador del suyo. El objetivo se cumple bajo una resolución que se permite interpretar oblicuamente el pedido de la generación precedente: los hijos arrojan los huesos al agua. Se cambia tierra por agua, lo cual simbólicamente escenifica el gesto de quitarse de encima el peso del nacionalismo, la carga que los padres han puesto sobre sus hijos.

Por otra parte, queda planteado un final esperanzador para el narrador, un personaje solitario, entregado a la atención de su padre enfermo y a ser destinatario de sus historias. En la última página lo encontramos aguardando un llamado de la hija de Felipe, esta joven mujer con la que ha dejado atrás una pesada herencia. Asimismo, en el sitio en que por años se atesoraron los huesos robados, ambos jóvenes se han obsequiado una frase (oculta al lector y momentáneamente a sendos destinatarios). El reemplazo de los elementos (la resolución de no dar tierra sino arrojar al agua) garantiza una disolución de los restos mortales menos lenta que las diversas sepulturas abordadas narrativamente en *Guárdame bajo tierra*. Además, por única (y determinante) vez, el imperativo del título del libro es, si lo tomamos en forma literal, contradictorio.

Ahora bien, más allá de la conclusión que puede extraerse de este final en apariencia conciliador, en el que se logra cumplir a medias el mandato del padre y mirar hacia delante para despegarse de la narración recibida desde la infancia, siempre en torno a la Guerra Civil, y con el agravante de la existencia de un secreto que involucraría a la generación siguiente, hay otros elementos aún más vinculados con nuestro eje central.

La posibilidad del personaje de haber tomado parte de un episodio nuclear de la historia del País Vasco<sup>89</sup> se debe a la participación del padre del narrador desde un lugar no central. Era chofer y así pudo estar cerca de los acontecimientos. Con ese rol, no solamente se convirtió en un testigo esencial, sino que también se permitió operar

---

<sup>89</sup> Ficcionalización mediante, por cierto.

tangencialmente en la historia. Pero la historia oficial lo ha olvidado, y no solamente años después, ya en democracia, sino que también lo ha dejado de lado en el momento en que tuvieron lugar los sucesos. El acta de exhumación del historiador oficial del nacionalismo no incluye la presencia del chofer, mientras que sí menciona a gente que no estuvo. Hay una ironía doble: la ficción cuenta mejor, la historia miente. En ese sentido, nuevamente en los comienzos del siglo XXI, se materializa el señalamiento de cuestiones pendientes y la deuda irreparable de la historia para con los participantes menos visibles. Una vez realizada la exhumación ‘oficial’<sup>90</sup> se lee el acta que había sido redactada en tiempos de la Guerra Civil, en la que se da cuenta del hecho del traslado de los restos y se deja constancia de quienes se hallaron presentes. Como anticipábamos, la ausencia del nombre del chofer<sup>91</sup> y el hecho de que figuren los nombres de dirigentes que no estuvieron en aquella ocasión vuelve a instalar el tema del olvido al que se encuentran expuestos todos aquellos que ‘no cuentan’ para la historia, y el artificio que es posible rastrear en géneros supuestamente más deudores de la exactitud que una narración oral en condiciones de informalidad.

Luego de la ‘transcripción’ del acta, se hacen explícitas las falencias de la misma:

Para cualquiera que posea un mínimo de sensibilidad, es evidente que el referido texto está, desde el punto de vista formal, maravillosamente escrito y que resulta envidiable la elegancia estilística de Jemein [quien redactó el acta]. Los errores que contiene son, sin embargo, tan de bulto –y por decirlo todo, tan injustificables– que como acta, es decir, como certificación o testimonio de un hecho, resulta absolutamente inútil.

---

<sup>90</sup> En realidad en el relato se alude a que han tenido lugar tres exhumaciones: la realizada en el final de la Guerra Civil, una llevada a cabo ya en democracia, en 1988, y la más cercana al tiempo del relato, cuya noticia es esperada por el padre del narrador a través de la escasa cobertura que ofrece el periódico sobre el tema, realizada el 1° de enero de 1989 a las 7 de la mañana.

<sup>91</sup> “[...] no supo que su nombre había sido borrado de las páginas de la historia hasta cincuenta años más tarde, cuando leyó el acta que el diario *Deia* publicó el 2 de enero de 1989, con motivo de la nueva exhumación de los restos, para su retorno, definitivo, cabe esperar, a Pedernales.” (*GBT*, 450). Es imposible soslayar que en este olvido resuena el anhelo de una de las jóvenes fusiladas el 5 de agosto de 1939, conocidas como las “trece rosas”, mediante la frase incluida en la carta de Julia Conesa antes del fusilamiento, “Que mi nombre no se borre de la historia”, frase que ha dado título al documental de 2004 dirigido por Verónica Vigil y José María Almela.

Para empezar, ni tan siquiera la fecha en la que se hace constar el acto es cierta. Mi padre estaba seguro de que tuvo lugar en mayo, dentro de los primeros días, pero ya en mayo y no en abril. [...] Con ser lo anterior muy grave, lo es más, si cabe, que hiciera constar como testigos a personas que no estuvieron presentes en el acto. (*GBT*, 452-453)

Luego de esta puntualización, el narrador admite que es probable que el redactor del acta pretendiera, mediante la alteración de los hechos “que la modesta ceremonia adquiriera ante la historia la brillantez que no tuvo, engrandeciéndola con la presencia de personalidades de indudable prestigio” (*GBT*, 454). Aunque también se considera la posibilidad de que haya querido “homenajear a algún amigo, inscribiendo su nombre en una importante página de la historia.” (ibíd.) Ahora bien, la omisión del nombre del padre es sin duda lo que se considera de mayor gravedad:

[M]encionar a los ausentes y silenciar a los presentes es lo que hizo Jemein, y por eso digo que borró el nombre de mi padre de las páginas de la historia, puesto que ya nadie sabrá que contribuyó a escribir, por modestamente que fuera, aquel importante capítulo. (*GBT*, 454-455)

Si hay personajes que no cuentan en el sentido de que no son registrados por los documentos oficiales, la única posibilidad que tienen es de contar en términos tradicionales, de transmitir a un reducido auditorio en condiciones que acarrearán la precariedad de una escena perdida en la cotidianidad de unos pocos, pero también la garantía de mayor veracidad que ofrece la oralidad. Recordemos que en el caso de Da Barca, en *O lapis do carpinteiro*, también se desprendía algún lamento al respecto (las vidas lastre que no figurarán en ningún santoral como una forma de memoria minorizada) y que en el reclamo de Miralles, en *Soldados de Salamina*, se presentaban situaciones similares en la queja por la ausencia de memoria por los compañeros muertos en la guerra (la falta de recuerdo de aquellos hombres que nunca darían nombre a una calle).

A diferencia del héroe que pretende configurar Cercas en *Soldados de Salamina*, aquí la perspectiva lateral del sujeto desconocido no va pareja con actos heroicos (“[...] de las cosas que me contaba sobre la guerra, era fácil deducir que no estuvo nunca en el frente”, *GBT*, 444). Lo que sí se establece en común con varios de los personajes que vivencialmente participaron de la Guerra Civil, dentro de las novelas de nuestro *corpus*, es la pertenencia al bando de los perdedores, y más concretamente de perdedores en una condición que trasciende la defensa de la República y alude a alguna condición social que determina que sea aún más difícil la transmisión de la memoria.

Muchas veces [mi padre] se refería al orgullo de haber perdido la guerra con dignidad, y sin haber causado ningún mal a nadie, y a mí, al principio, me resultaba un poco frustrante su historia, porque en los tebeos eran los buenos quienes ganaban las guerras [...]. Pero aprendí muy pronto a alinear mi corazón en el bando de los perdedores. En el de los perdedores auténticos, que no son quienes, siendo su objetivo vencer, fracasan, y por eso pierden, sino quienes, siendo la derrota parte de su propia esencia, su destino irremisible es perder. (*GBT*, 445)

La marcación de esta pertenencia permite relevar un factor común pese a las distintas experiencias entre una y otra generación, y la comprensión que ese elemento en común supone: “Un hijo sabe, a menos que sea idiota, que cuando su padre [...] le cuenta historias de su guerra [...] en realidad, se asusta por las mismas cosas que él, la oscuridad, la soledad, el dolor” (*GBT*, 473). Pese a la diversidad en la elección de vías de resolución, *El huerto de nuestros mayores* rastrea la base de esa comunicación interrumpida, por momentos restablecida y, de cualquier modo, compleja, que ronda la transmisión de la memoria de la Guerra Civil española. El planteo de pertenencia que se da en Saizarbitoria habilita el pasaje a otro acercamiento a la memoria de los vencidos y a las revelaciones de último momento como piezas esenciales de la narración desde otro soporte cuyo análisis desarrollamos en el capítulo siguiente, el soporte del documental.

## Capítulo 6

### Las urgencias del testimonio. Memoria a contrarreloj

Con el objetivo de contemplar un desplazamiento esencial, que tiene que ver con la forma de encarar la cuestión dialógica y la transmisión intergeneracional en un soporte que requiere, como toda textualidad, las indispensables operaciones de selección y combinación que Roman Jakobson (1975) señala para la función poética, se presenta en la primera parte de este capítulo el resultado del estudio de un documental que resultó en su momento un hito significativo entre los trabajos sobre la memoria de la Guerra Civil en generaciones ajenas a la misma. El documental obtuvo el apoyo de figuras del campo de la literatura española que bregaban por la causa de la memoria histórica. Las estrategias esgrimidas convergen en más de un aspecto con decisiones estéticas desarrolladas en el sector de la narrativa que nos ocupó en la presente tesis. En la segunda parte del capítulo, se analiza un texto literario en el que, como coronación de una pesquisa, se ofrece al lector una pretendida desgrabación de un testimonio oral. A caballo entre lo ficticio y lo factual –es decir, entre lo ficticio y lo vinculado a hechos efectivamente acontecidos–, se observa allí una técnica de impostación de la voz del otro en una denodada búsqueda de una heroína, a su pesar.

#### **6.1. Tensiones entre la voluntad de conocimiento y el silencio voluntario (*Muerte en El Valle*, de Christina Hardt)**

##### **6.1.1. Las cuentas pendientes**

En el contexto de una España previa a la aplicación de determinadas políticas de la memoria que, si bien no saldaría las cuentas pendientes con los vencidos de la Guerra Civil española y con sus descendientes –víctimas también del franquismo–, sí al menos contemplaría desde el ámbito jurídico reconocimientos que no habían sido resueltos en el



momento oportuno, Christina Hardt lleva adelante un proyecto fílmico sobre la base de una búsqueda personal y familiar que permite abordar desde un ángulo diferente la problemática del tratamiento del testimonio oral.

*Muerte en El Valle*,<sup>92</sup> el documental de Christina Hardt que hemos analizado 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. Este aspecto resulta especialmente significativo en torno a la memoria de la Guerra Civil en las producciones que la retoman en el último entresiglos. En los dos capítulos siguientes de esta tesis, y tomando como iluminador antecedente lo que aquí se relevó, nos detenemos en las vueltas de tuerca que la narrativa ofreció algunos años después ante la crisis de las teorías sobre el testimonio.<sup>93</sup>

El año de realización del documental es 1996. Con José María Aznar en el poder, España aún estaba lejos de un trabajo para la aplicación de determinadas políticas de la memoria. En ese contexto de indefinición y de letargo con respecto al pasado traumático, las generaciones posteriores a los protagonistas de la Guerra Civil –esencialmente la generación de los nietos– comienzan a hacerse preguntas en relación con hechos ostensiblemente silenciados durante años. En el caso de que sea posible el acceso directo a alguna fuente viva, las preguntas traspasan el plano de la investigación personal y las instancias de cotejo de documentos escritos para dar prioridad al testimonio, a los relatos de primera mano, mediados, eso sí, por múltiples factores, entre los cuales la vigencia de distanciamientos familiares e ideológicos siguen ocupando en aquellos años un lugar central.

Christina Hardt es periodista, pero guiada por motivaciones personales encaró la búsqueda de la verdadera causa de la muerte de su abuelo, Francisco Redondo, quien había sido asesinado durante la posguerra. Sus asesinos sostenían que se habían

---

<sup>92</sup> El Valle es el pueblo de León al que pertenece la familia de la realizadora.

<sup>93</sup> Una primera versión del análisis que sigue ha sido publicado en el número 15 de la revista *Olivar* (Sánchez, 2011).

amparado en la llamada 'ley de fugas'.<sup>94</sup> En la cadena de mediaciones a través de las que llegó una versión de esa historia a las generaciones siguientes, existe el agravante de que la verdad oficial, el certificado de defunción, nada decía sobre un asesinato por la espalda sino que argumentaba la genérica justificación de la "hemorragia pulmonar". Algunos documentos, esencialmente periodísticos, guiarán a la investigadora/directora/editora/protagonista hacia la constatación de sus sospechas; sin embargo su objetivo último es lograr el testimonio directo de los familiares que han sido testigos de la historia. El relato que aspira a armar Hardt presupone una cadena generacional interrumpida, al menos en lo que atañe a versiones sobre el pasado traumático signado por la Guerra Civil española. La directora, pese al bache generacional y al distanciamiento geográfico,<sup>95</sup> que sin duda juegan en contra de una identificación genuina en torno al problema que se investiga, ha asumido, en una especie de misión, suplir el presunto vacío de algunos silencios con los testimonios de quienes vivieron el período.<sup>96</sup>

En el proyecto de Hardt emerge el accionar del "recordador" –término que es en realidad un eufemismo para denominar a un antiguo funcionario que se encargaba de cobrar las deudas—. El concepto es utilizado por Peter Burke para referirse a la tarea de saldar una deuda con el pasado (2000: 85). Burke teoriza sobre el término en relación con el historiador; pero en este punto es también aplicable a la directora del documental

---

<sup>94</sup> Procedimiento que consistía en hacer valer el derecho a dispararle a alguien por la espalda cuando desatendía la voz de alto. Ocurría con frecuencia que los guardias civiles decían al prisionero que podía marcharse y luego argumentaban que se había fugado, y que por eso le habían disparado.

<sup>95</sup> Hardt vive en Estados Unidos y se dirige al pueblo mencionado para realizar el documental.

<sup>96</sup> Así se llega a la revelación de que Francisco Redondo, el abuelo, colaboró en el amparo de dos guerrilleros que procuraban escapar a Francia. La resistencia oculta en las montañas del norte de España, que una década después de la Guerra Civil aún enfrentaba al bando sublevado contra la II República, dependía muchas veces de la colaboración de las personas del pueblo, que procuraban alimentos y, ocasionalmente, asilo al maquis. Redondo brindó asilo, pero hubo una delación, por lo cual el 21 de febrero de 1948 la Guardia Civil rodeó su casa y ordenó que se rindieran quienes estaban allí. Ante la falta de respuesta, la Guardia Civil prendió fuego la casa; quienes permanecían ocultos al amparo de Francisco lograron escapar, pero él y su mujer, los abuelos de C. M. Hardt, fueron detenidos. Días más tarde, se aplicaba contra él la mencionada Ley de Fugas. Luego los guardias civiles arrojaron el cuerpo de Francisco Redondo cerca de una iglesia. Más de cincuenta años después, Hardt vuelve con su abuela al lugar en el que estaba la fosa donde fue enterrado su abuelo. Allí no quedaba ningún rastro; en el sitio se había levantado una residencia de ancianos.

*Muerte en El Valle*,<sup>97</sup> quien, como un funcionario de la memoria, elige qué es lo que utiliza y señala los silencios que desde su punto de vista están funcionando como deliberadas políticas de olvido. La idea de ‘misión’ es, asimismo, considerada por Miguel Barnet cuando desarrolla el concepto de “novela-testimonio”:

El gestor de la novela-testimonio tiene una sagrada misión y es la de revelar la otra cara de la medalla. Para eso lo primero que tiene que hacer es una labor previa de investigación y sondeo. Descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causales y sus verdaderos efectos. (Barnet, 1991: 514)

Si bien *MV* no es una novela, no lo es principalmente porque no la contiene el soporte libro; pero dado el manejo del lenguaje y la primacía de operaciones de selección y combinación, es decir, operaciones que responden a la función poética del lenguaje (siguiendo el esquema de la comunicación de Jakobson), algunas de las consideraciones de Barnet sobre la novela-testimonio son pertinentes a la luz de la literaturidad de esta realización y la condición de relato de todo documental. La cuestión en *MV* es hasta qué punto aceptamos el binarismo que implica la imagen de una y otra cara de la moneda – polaridad que plantea la cita que aquí se reproduce– y qué tan verosímil puede ser la certeza de lo cognoscible, asumiendo que se puede llegar a una respuesta concluyente en relación con “verdaderas causales” y “verdaderos efectos”. No discutimos el gesto de preocupación de la directora, distante de la actitud de gran parte de la sociedad española actual –y más distante aún de la actitud de muchos jóvenes durante la década del 90– de tratar de desdecir las verdades oficiales –herencia de treinta y seis años de dictadura– que aún son empleadas para alimentar temores y adormecer cualquier posible disenso. Esa decisión de interpelar la memoria del pasado traumático de España llevó a escritores como Manuel Rivas a valorar muy positivamente *MV*. También críticos de innegable lucidez y trayectoria como Francisco Caudet han considerado su funcionalidad a los fines del análisis de la Guerra Civil, del franquismo y de sus consecuencias, algunas de ellas

---

<sup>97</sup> De ahora en más, abreviado *MV*. Para las citas del documental se indicará directamente esta abreviatura y el detalle de minutos y segundos que permita ubicar el pasaje.

demasiado perdurables. Sí en cambio nos detendremos en las técnicas mediante las cuales se direccionan y por momentos hasta se fuerzan los testimonios. Luego de dos décadas de teorización sobre el testimonio y tras haber considerado las asimetrías que esa suerte de careo en busca de una verdad conlleva, viene a cuento visitar este documental, este texto fílmico en el que la directora pone en juego un arsenal de recursos susceptibles de problematización.

### **6.1.2. La mirada extrañada**

“Quiero que todo el mundo se entere de lo que pasó, de lo que sucedió de verdad. Quería  
restituir la historia”  
*(Muerte en El Valle)*

El epígrafe seleccionado para iniciar este apartado se encuentra subyacente en todo el recorrido de la documentalista Christina Hardt en la medida en que es el postulado que se propone como norte de su búsqueda. Además de manifestarlo literalmente, la directora refuerza a cada paso su creencia en una verdad última a la que es posible acceder y trabaja en pos de esa decodificación. Tras esa declaración que es en parte una declaración de principios, un posicionamiento de carácter ético, hay también una concepción de la memoria que parece responder a los parámetros aristotélicos retomados por Ricoeur (2004). Me refiero a la idea de la memoria como una huella (la metáfora utilizada era más específicamente la de la tablilla de cera) que se imprime en algún lugar y a cuya forma se puede volver, aunque sea de manera dificultosa, porque permanece. Como ya señalamos en el capítulo introductorio, en ese punto de vista clásico se dejaba de lado la idea de construcción. Pese a toda relativización posible, se desprende de la finalidad que guía *MV* una creencia todavía algo apegada a la figura de la huella y así se solapa la mediación constitutiva de toda representación del testimonio oral en el documental; no debemos soslayar que el mismo consiste en una serie de operaciones. “Lo que sucedió de verdad”,

en su condición de unicidad, es la huella en la tablilla de cera, esa marca a la que habría que arribar con la mayor certeza posible y, si los documentos considerados canónicamente más fiables no lo permiten, el testimonio parece ser la herramienta más adecuada, aunque se tenga que pagar un precio demasiado alto, como la duda, la resistencia o la más abierta negativa por parte de los informantes, para convertirse en condición de posibilidad de esa herramienta. A este respecto, cabe recordar que el “Manifiesto inaugural” del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos<sup>98</sup> establece un llamado de atención sobre los límites de la idea de ‘estudiar’ al subalterno: “No se trata de desarrollar nuevos métodos para estudiar al subalterno, nuevas y más eficaces formas de obtener información, sino de construir nuevas relaciones entre nosotros y aquellos seres humanos que tomamos como objeto de estudio”. Barnet, por su parte, afirma que “[e]l informante, el protagonista, el personaje, el sujeto, como quiera nombrársele al objeto de trabajo, debe ser realmente lo primero a tomar en cuenta” (Barnet, 1991: 519). En *MV* parece no haberse establecido con convicción esa primacía. A continuación, se desarrolla el análisis que justifica esta hipótesis.

Si, tal como sostiene Elizabeth Burgos, el empleo del material oral significa disponer de una fuente de información inaccesible mediante los documentos de archivo y si, pese a reticencias iniciales, las fuentes orales han adquirido reconocimiento en tanto rango de objeto de conocimiento intelectual, resulta fundamental que cuando esta misma autora habla de ‘método oral’ reconozca que no se persigue, en primer término, inducir la palabra sino

[...] ir a la escucha de ella, dando libre curso a la asociación libre, permitiendo la expresión de un prisma individual que actúa como revelador del dinamismo de la historia. (Burgos, 2002)

---

<sup>98</sup> Este grupo surge inspirado en la organización interdisciplinaria de intelectuales sudasiáticos llamada Grupo de Estudios Subalternos, dirigida por Ranajit Guha. El eje de estos estudios radica en desplazar los presupuestos utilizados por los modelos dominantes de la historiografía para representar la historia de lo subalterno, lo minorizado, lo que por algún motivo ha quedado desplazado respecto de un núcleo hegemónico.

Es cuestionable la frase que Burgos deja caer, casi al pasar, cuando aclara que es “en primer término” que no se persigue la inducción de la palabra del Otro. Esto, por omisión, podría sugerir que sí es válido que tras un pasaje de asociación libre, la inducción pase a ser parte del método. De todas maneras, en *MV* ni siquiera está presente esa salvaguarda de un primer momento menos inducido. Incluso alguien que colabora con Hardt, como su abuela materna, Josefa Martínez Pardo, la viuda de Francisco, sostiene:

Lo estoy recordando ahora porque tú lo estás haciendo revivir pero, pero yo no... si no es ahora por la situación de lo que tú estás haciendo yo ya no... Aunque se me pase por la cabeza alguna vez pero... es así como, como un viento que, que viene y se va, rápido otra vez (*MV*, 48:50/49:16)<sup>99</sup>

La búsqueda no se presenta como un gesto de ir a la escucha de la palabra. En todo caso, el procedimiento seguido radica en ir a la escucha de respuestas, varias de las cuales ya se presuponen, por lo cual se contradice una suerte de máxima acuñada por Elizabeth Burgos acerca de que la oralidad debe estar puesta al servicio del transmisor. Ahora bien, tampoco a Rigoberta Menchú<sup>100</sup> parece haberle resultado del todo a su servicio el hecho de disponer de un medio de transmisión oral. En ese sentido, tampoco los familiares y los vecinos de Hardt se valen demasiado, en la realización del documental, de esa puesta a su servicio. Además, es preciso apuntar que no puede tomarse la oralidad como un universal que recoge todo aquello que quiera ser expresado. Los medios que registran esa oralidad ya la convierten en otra cosa, en un material propicio para la manipulación e incluso para la falsación.

---

<sup>99</sup> No relevamos aquí cuestiones que excedan la textualidad fílmica, pero es menester mencionar que algunos de los familiares han tenido cambios de actitud; por ejemplo la viuda de Francisco Redondo, la abuela de Hardt, la ha acompañado en presentaciones de *MV* en España.

<sup>100</sup> El testimonio de la guatemalteca Rigoberta Menchú obtenido por Elizabeth Burgos (1983) constituye un ejemplo paradigmático sobre la relación asimétrica existente en los textos surgidos muchas veces de entrevistas orales que tienden a dar cuenta de determinadas vivencias. El hecho de que uno de los intervinientes pueda apropiarse de la información de otro y manipularla se cristaliza en una situación que deja de ser auténticamente dialógica.

El recorte en torno a los destinatarios de la información que surja de los testimonios que logre recoger Hardt es tan ambicioso como la creencia en la condición de unicidad de 'la' verdad y en la viabilidad de acceso a ella, pues la instancia de recepción se focaliza nada menos que en 'todo el mundo'. Acaso el único matiz en esos seis segundos que he seleccionado como epígrafe ("Quiero que todo el mundo se entere de lo que pasó, de lo que sucedió de verdad. Quería restituir la historia)", fragmento por el que en el tercer minuto del documental se declara semejante intención en cuanto a objetivo y alcance, pasa por la oscilación en el empleo de los tiempos verbales. El 'quiero' inicial deviene pretérito imperfecto, lo cual puede dar la impresión de que algo ha quedado por el camino, que aquello a lo que se aspiraba no ha sido obtenido en su totalidad... o que las cosas no salieron tal como estaban planeadas, como en la formulación de una excusa del tipo 'yo quería ayudar', empleada cuando alguien ha cometido un despropósito. El objetivo de la búsqueda parece ser el de comunicar, el de dar a conocer puntos de vista y revelaciones que no han tenido sitio en la historia oficial; sin embargo viene a cuento la diferencia entre *comunicar* y *transmitir*.

La mediología<sup>101</sup> establece una diferencia entre *transmitir* y *comunicar*. La acción de *transmitir* la define como todo aquello que atañe a la dinámica de la memoria colectiva. Al contrario de *comunicar*, que atañe a la circulación de mensajes dentro de una temporalidad restringida. *Transmitir*, en términos de mediología, consiste en transportar una información en el tiempo, entre esferas espacio-temporales diferentes. Mientras que *comunicar* consiste en transportar una información en el espacio, al interior de una misma esfera espacio-temporal. (Burgos, 2002: 4)

---

<sup>101</sup> Elizabeth Burgos Debray alude aquí al enfoque que se ocupa de la transmisión desde la antropología. En gran parte, este enfoque subyace en nuestra tesis; pero como no nos ceñimos exclusivamente y en todos sus aspectos a dicha corriente antropológica, preferimos hablar de transmisión en un sentido amplio. La mediología consiste en estudiar lo que el hombre transmite. Se supone que para transmitir antes hay que comunicar. Esa condición está contemplada dentro de la mediología, pero creemos que hay que resaltar que, ocasionalmente, puede llegar a haber intentos de transmisión sin que se haya dado una acabada comunicación previa, como se observa en nuestra tesis en los casos de algunas comunicaciones frustradas.

En *MV* queda claro que la comunicación es casi inviable, la información se transporta, sí, pero hay un agenciamiento en cuanto a la esfera espacio-temporal que, pese a los esfuerzos de inclusión de Hardt, no es compartida. La condición de no pertenencia a un mismo espacio y el funcionamiento bajo el dictamen de una vivencia distinta respecto del tiempo, con otras urgencias, con otra velocidad, hacen que los alcances de ese transporte de la información resulten algo perimidos. Se elige una estrategia de transmisión fundada en un deseo de trascendencia que excede el ámbito familiar y que sale de los límites de narrar para valorar positiva o, la mayoría de las veces, negativamente, la forma en que los otros se hacen cargo de su pasado.

La distancia y los diversos filtros que suponen la mirada extrañada de la directora no se materializan únicamente en su manifiesta sorpresa ante la falta de interés de otros miembros de la familia por la causa de la muerte del abuelo, sino que tienen un revés a nivel de recursos estéticos determinante. En primer término, la estética de *road movie* para ciertos momentos conlleva una innegable impronta estadounidense. La música, que no guarda estricta cohesión con la zona a la que pertenece el pueblo español de El Valle,<sup>102</sup> potencia el ambiente pintoresquista que sirve de marco a los pasajes de balance y reflexión habilitados por los desplazamientos por la carretera. Hay varios ejemplos de la marcación de ese pintoresquismo, pero es en la llegada desde Estados Unidos donde el distanciamiento que supone la mirada extrañada de la hija de emigrantes se hace más manifiesto. Los planos de la cámara destinados a la exhibición de la comida (particularmente del botillo), de los animales y de las tareas rurales constituyen otros aspectos pertinentes. En cierta medida –no al punto de llegar a constituirse en un ejercicio de autocrítica pero sí al menos como una preparación del terreno hostil, casi a modo de prólogo– Hardt advierte (y parece advertirse a sí misma):

---

<sup>102</sup> Por ejemplo en el caso de la canción que dice “Santa Marta, Santa Marta tiene tren / Santa Marta tiene tren / pero no tiene tranvía [...]”, popularizada en Colombia.



Seguramente pensarán que soy una extranjera, una americana. Alguien que en el fondo no es del pueblo... y que anda metiendo la nariz en asuntos que no le incumben. (*MV*, 03:45/03:58)

Como contrapartida, Hardt esgrime el argumento de que ha crecido escuchando las historias de la Guerra Civil y observando imágenes documentales sobre los bombardeos, lo cual hace que haya un capital simbólico común, más allá de la incompatibilidad entre la vida cotidiana de Nueva York y la de El Valle. Al decir 'yo' y al asumir el rol de aquel encargado de 'restituir la historia' se produce un aparente borramiento de la distancia. Es funcional aquí la lectura de Álvaro Kaempfer, quien en su trabajo sobre los prólogos testimoniales nos advierte que el impulsor del proyecto (en este caso Hardt) da cuenta de su legitimidad como subjetividad que va guiando la historia, que la va poniendo en palabras, autorizando y confiriendo valor al testimonio dentro de una relación entre el poder y el saber (Kaempfer, 2000).

El acopio de saber sobre el Otro se diluye en una conjunción discursiva. El discurso del Otro, en este caso de todos aquellos que no comparten la urgencia y los fines de Hardt, se materializa desde un texto fílmico. Desde las pautas formales y estéticas de ese soporte audiovisual se han enmarcado sus declaraciones. El discurso del Otro está puesto en crisis desde el inicio porque sólo se hace viable en el interior de un discurso que ante el hecho de nombrarlo ya lo silencia cuando lo hace visible, cuando lo convierte en objeto de conocimiento. No es casual que esa objetivación del Otro se realice a través de medios sensoriales. Ese golpe de efecto en *MV* se vale de las imágenes visuales de la comida, algo que, salvando las distancias, funciona también en la recogida del testimonio de Rigoberta Menchú por Elizabeth Burgos. Desde el relato que surge de esa conjunción se configura y se valora al Otro, a quien –también aquí seguimos a Kaempfer acerca de cómo delimita esta configuración– le otorga una importancia actancial e histórica y lo sitúa territorialmente.

En cierta medida, en la presentación de *MV* se dan los tres momentos que reconoce Kaempfer en relación con los prólogos testimoniales ya que tras una primera

instancia de legitimación personal, vital y profesional del proyecto testimonial (que Hardt ampara en los pilares fundamentales de su historia familiar sin que deje de tener peso su profesión), se produce un segundo momento que consiste en la “colonización interna del Otro” (allí se objetiva a los familiares, se los construye como objeto de estudio). El tercer momento, aquél que responde a la ubicación del testimonio en un proyecto mayor, no se da quizás en este documental necesariamente en una progresión cronológica. Está planteado desde la frase que aquí he seleccionado como epígrafe el proyecto mayor de ‘restitución de la historia’. Ese objetivo de mayor alcance se encuentra sembrado, más de una vez, como justificación, como cuando se hace necesario reforzar las razones esgrimidas para el hostigamiento verbal.

Las instancias preparatorias del acceso al testimonio en sí tienen límites bastante difusos. A veces muy violentamente –como cuando se persigue a alguien con la cámara o cuando se lo caricaturiza, tal el caso de la risa desorbitada de la hermana de Donato– lo que era preparatorio se fusiona con el testimonio propiamente dicho. Pero sí es factible reconocer en el documental de Hardt –y de todos quienes aun a regañadientes se convirtieron en parte de su realización– áreas más eminentemente testimoniales y otras que van creando el clima para que un asomo de diálogo se lleve a cabo. En las instancias prologales se juegan posicionamientos decisivos que oscilan entre el recorte del objeto, el borramiento de su condición *otra* –la resistencia primigenia de muchas de las fuentes de Hardt al texto fílmico no es siquiera problematizada– y la justificación. En lo referente a estos aspectos de recorte y edición, Kaempfer concluye:

Los prólogos testimoniales [...] determinan la legitimación del testimoniante mediante la anulación de su condición *Otra* y la inserción de su relato dentro de una narrativa disciplinaria que lo explica y a la cual refuerza. Lo que está en juego en estos prólogos es una variante de la pregunta que, en otro contexto, formulara Gayatri Spivak acerca de si lo subordinado puede hablar. Aquí se trata de un interrogante acerca de si lo que habla es lo que podría, eventualmente, hacerlo. (Kaempfer, 2000: 13)

En todo caso, “lo que habla” (ibíd.) está tan condicionado que responde, más que a una iniciativa propia, a la idea de aquello a lo que se le permite hablar y que habla sobre lo que se pretende que verse su testimonio.

Entre otras cuestiones, lo que está pasando por alto la directora es que la condición ignota de un habitante de Nueva York en relación con casi todos los demás – salvo en el ámbito del entorno más cercano– da un margen de acción que no era posible, aún a fines del siglo XX, en un pequeño pueblo de España. El agravante de que un antiguo enemigo –y asesino de un familiar; eso no está puesto en duda– se encuentra viviendo a escasos kilómetros de distancia y la pervivencia de enfrentamientos familiares que en una gran ciudad decantarían de otra manera, con menos riesgo de poner en jaque el devenir cotidiano, tampoco constituyen detalles menores. Sin embargo, en esa suerte de enjuiciamiento moral que emprende Hardt, especialmente contra su tío Pablo y contra su bisabuela, de 97 años –a quienes les insiste en la necesidad de abandonar el silencio que han elegido– parece ocuparse el rol de quien aliviará a los informantes de la pesada carga de la verdad.

La falta de interés del tío Pablo está lejos de una actitud acomodaticia; más bien da cuenta de que el tema se halla siempre subyacente y de que lo vive aún con más intensidad que la interesada en los testimonios:

Pero a nosotros no nos interesa saberlo porque es que si sabemos dónde vive. Y sabemos dónde está y lo conocemos, igual<sup>103</sup> un día lo matamos. (MV, 39:54/40:02).

A su vez, como en un juego de alternancia de narradores entre el uso de la primera y la tercera persona, el manejo de la cámara, generalmente a cargo de alguien cuyo rostro no llegamos a conocer, pasa ocasionalmente a estar a cargo de la directora, especialmente cuando interpela en forma directa e insistente a algún posible informante y

---

<sup>103</sup> Usado coloquialmente en España en el sentido de ‘tal vez’.

da prioridad a los primeros planos de los otros, los poseedores de una presunta versión que en el fondo ya está preconcebida, pero que ella quiere escuchar por parte de quienes estarían en condiciones de verbalizarla.

Un párrafo aparte merece, en vinculación con el tema del distanciamiento de la mirada, la elección de la lengua. La narración *en off* está en inglés; la versión que nos llega está doblada. Esto, que puede ser atribuido tanto a una mayor soltura de expresión de la directora en esa lengua como a la búsqueda de un público más numeroso, no deja de ser una decisión que implica otro agenciamiento del sujeto respecto del colectivo que pretende construir como propio. También en las denominaciones de las personas por medio de sus iniciales (Christina es C. M.; Ignacio Gil Perdigones,<sup>104</sup> pese a que en el doblaje se mencione su nombre completo, en el audio original figura como I. G. P. y las iniciales son pronunciadas con fonética inglesa) se nota la impronta neoyorquina. El refuerzo más marcado de ese abismo entre la gran ciudad y el pueblo de El Valle puede verse condensado en el paseo en *rollers* por las calles de Nueva York, cuando Hardt intenta realizar un balance sobre lo que su investigación ha generado. La necesidad de un *happy end* hace que, contradiciendo sus dudas, producto del malestar al que han dado lugar sus preguntas, regrese para entrevistar a Rosario, la viuda de Donato, quien presuntamente denunció a Francisco,<sup>105</sup> y manejando ella misma la cámara, lleve a cabo un careo entre su abuela y Rosario. El desenlace no es del todo tranquilizador, no hay una

---

<sup>104</sup> Ignacio Gil Perdigones y Servando González Molero fueron los guardias civiles que custodiaban a Francisco Redondo el día de su muerte, por tanto, quienes aplicaron la ‘Ley de Fugas’. La falta de calzado, la distancia desde la que parecen haberse efectuado los disparos y otras señales indican que es altamente probable que no haya podido producirse ninguna fuga, especialmente en el caso de Florentino Fernández, otro detenido que fue asesinado con el abuelo de Hardt, que presentaba notorias lesiones en los pies. González Molero había muerto al momento de la realización del documental, pero Gil Perdigones estaba viviendo a veinte kilómetros de El Valle, en Ponferrada, y Hardt logró entrevistarle.

<sup>105</sup> Una vez dada la legitimación de la realizadora y el recorte del objeto, su abuela Josefa solicita la colaboración de la ‘informante rival’, su prima Rosario, para que Christina pueda hacer su trabajo, argumentando que la chica lo necesita. A través de esta nueva informante, Rosario, se advierte que un viejo enfrentamiento –que aparentemente ha llevado a la delación– aún se encuentra subyacente en los protagonistas que sobrevivieron. Más allá de los testimonios individualizados, también algunos rumores que se extienden por el pueblo señalan a Rosario y a Donato, su marido, como los delatores, los culpables de que la Guardia Civil haya arribado a la casa de Francisco y Josefa en busca de los maquis que allí se ocultaban. Puesto que en el momento de realización del documental Donato ya ha muerto, Rosario deviene pieza clave y conforma un *agón* relevante para articular diferentes versiones.

exacta restitución del orden; pero éste es buscado en la medida en que se mostraría cohesivo con el devenir del texto fílmico.

### 6.1.3. La asimetría del testimonio

Si hay un momento clave acerca de cómo el intento de obtención de un testimonio y el diálogo asimétrico que de esa forma se produce puede llegar a implicar una situación tensa, con matices agonísticos<sup>106</sup> ciertamente cuestionables, ese momento es el primer diálogo entre Cristina y “la abuelita Lucrecia” (quien en realidad es su bisabuela y quien, como ya se ha adelantado, tiene 97 años). Dada su pertinencia, se transcribe literalmente a continuación la totalidad del mismo:

Cristina: ¿Cómo se murió él?

Lucrecia: (*inaudible*) para saber cómo se murió.

C: Bueno, el papel de defunción puso, ponía, pone que tuvo una hemorragia pulmonar. ¿Eso es verdad?

L: Yo qué sé. Ni yo vi papel ni nada no he visto.

C: Bueno, yo le digo lo que pone el papel. Pone que se murió de una hemorragia pulmonar. ¿Es verdad que se murió así, naturalmente, mi abuelo?

L: Ya... será... Yo no sé cómo se murió.

C: (*risa*) Así que se murió naturalmente...

L: ...

C: ¿Se murió naturalmente mi abuelo?

L: (*inaudible*) Jesús María (¿?)

(MV, 08:02/08:48)

---

<sup>106</sup> De αγόν en términos de lucha, combate. El lazo social, en la perspectiva posmoderna, no incluye solamente la comunicación sino también la agonística como un presupuesto (Lyotard, 1994: 39).

Este diálogo se encuentra mermado no solamente por las dificultades auditivas de Lucrecia sino también por su silencio, que es, por cierto, y pese a la resistencia de la bisnieta, una opción entre otras. Hay en la reiteración de la pregunta un *crescendo* que provoca gran tensión. Incluso la risa refuerza esa intensificación de la incomodidad que producen las preguntas. Dadas las dificultades que ofrece la informante –la más valiosa, porque una factible revelación suya es la que corre mayor riesgo de perderse, por su edad avanzada– se apela a otros recursos, a otras posibles fuentes. La búsqueda de testimonios se traslada entonces a la anonimidad de cualquiera que tuviera la edad suficiente para recordar aquella noche.

Ahora bien, además de la asimetría originaria que supone el hecho de que quien pregunta se posiciona en un lugar de mayor autoridad en tanto que prácticamente subyace la obligación de una respuesta, hay otro perfil de ese carácter invasivo de la pregunta y está dado por la intromisión en el momento y el lugar del trabajo ajeno. Como en una minimización de las tareas que desempeñan los otros, las personas del pueblo, Hardt en más de una ocasión formula preguntas mientras quienes deberían responderle están ocupados haciendo otra cosa. En tanto ella puede concentrar su interés en la investigación que está llevando adelante, uno de los vecinos, su tío Pablo, cuando está pintando la cerca, y la bisabuela Lucrecia, cortando un alimento (tarea en la que debe poner mucha concentración), deben bifurcar su atención entre la labor que están llevando adelante y una respuesta que queda registrada en imagen y sonido, además de ser una respuesta que quieren evitar. Las condiciones de producción de esas respuestas se ven por tanto limitadas pues, más allá de las reiteraciones propias de la oralidad y de la construcción de frases relativamente espontáneas ante preguntas inesperadas, tiende a haber un refuerzo para que, en medio de algo proferido a regañadientes, quede bien en claro la postura de quien ha sido interpelado. Por ejemplo, el vecino al que aludíamos construye así su negativa: “No, yo de eso no, ¿eh? Yo de eso no. No, no, yo de eso no, de eso nada. Yo de eso no sé, no sabía nada nada nada. Nada sé ni nada sabía” (MV, 11:41/11:56).

En la elección estética que realiza aquí Hardt, evidencia su desconocimiento de una cláusula que pensó Barnet para los autores de la novela-testimonio y que podría serle funcional para que quien ha sido registrado con la cámara no resulte casi caricaturizado en su insistente negación:

El que trabaja con el lenguaje hablado conténgase de antemano y láncese a otro fuego más compacto, el de los laboratorios, el del análisis. (Barnet, 1991: 517)

En la respuesta del vecino –y a su pesar– el hombre queda como uno de quienes más tienen para ocultar, para callar. La sobrecarga propia de tanta exhibición del vacío de información le juega, por supuesto, en contra, y los recortes de la edición no hacen más que remarcar esa subjetividad de la narración guiada por la directora. Al conceptualizar la subalternidad cae en la posición de letrado subalterno contra la que se argumenta en el mencionado “Manifiesto inaugural”, la posición propia de transcritores, traductores, intérpretes o editores. Es cierto que, necesariamente, el registro de la lengua hablada va a estar sujeto a procedimientos de recorte; no se puede trasvasar un testimonio. Sigo en este punto una vez más a Barnet, quien sostiene, en relación con la novela-testimonio, que lo fundamental es que se apoye en la lengua hablada (sin abusar de ella, tal como veíamos más arriba).

Sólo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada [...]. Yo jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota, lo demás, el estilo y los matices serían siempre mi contribución. Porque esa falsa literatura, simplista y chata, que es producto de la transcripción no va a ninguna parte. (Barnet, 1991: 515)

La decantación que se produce en el documental *MV* sería entonces una condición de posibilidad de la mediación técnica de la filmación y las tareas de edición inmanentes. Pero tal decantación no es sólo (o mejor, es mucho más que) una necesidad técnica. La imposibilidad de reproducción fidedigna radica en cómo la imagen y el sonido han dejado de ser aquello que se registró para pasar a ser una propuesta estética. Como en el transitado trabajo benjaminiano sobre el arte en la época de la reproductibilidad técnica, aquello a lo que accedemos está desprovisto de aura y su unicidad se vuelve por lo menos problemática.

Una vez superada la duda con respecto a la causa de la muerte de Francisco Redondo, el enigma pasa a ser “quién se chivó”, es decir quién delató al hombre que, en medio de una guerra clandestina que ya llevaba más de diez años de oposición a la dictadura franquista, dio asilo a un grupo de guerrilleros.<sup>107</sup> Y así como más arriba se veía que no hay una instancia aurática que reflatar, tampoco se podrá llegar a una respuesta cerrada, que encaje término a término con los hechos ocurridos.

Fuera de los testimonios, el periódico *Mundo Obrero* es una de las fuentes escritas citadas, pues allí aparece la noticia con la detención y muerte del abuelo y se menciona la aludida ‘ley de fugas’. Esta instancia implica una constatación de mayor credibilidad que la que podrían ofrecer otros medios de prensa puesto que se trata de una publicación opositora al bando sublevado contra el gobierno legalmente instituido de la II República. Sin embargo, pese a que en este punto del relato (porque en el fondo se trata de un relato entre otros) se podría optar por un giro en pos de la memoria colectiva, a través de lo que supuso la aplicación de la ley (decisión que sería más coherente con el destinatario planteado inicialmente, “todo el mundo”), se opta por subrayar más los límites de la investigación mediante un enfático uso de la deixis pronominal: “Alguien había

---

<sup>107</sup> Como en un armado de rompecabezas, las piezas emergen en la medida en que se registra algún hallazgo y así va desplazándose la focalización. La urgencia y la necesidad de que los testimonios se den en el tiempo y la forma dispuestos por la gestora del documental llevan a que las distintas zonas de la trama constituyan una sumatoria de piezas que van estructurando el relato. No se da aquí tampoco la máxima barnetiana que propone: “No se trata de convertir la obra en un rompecabezas. Sino de darle un movimiento estructural más competente, que tenga una relación directa con la manera de contar, con el monólogo interior, con las fluctuaciones de la memoria y con la vida de un organismo biológico”. (Barnet, 1991: 522)



traicionado a *mi* familia y *yo* necesitaba saber quién fue” (MV, 24:21/24:26) (énfasis nuestro).

Vemos, entonces, otra decisión contraria a lo que cree recomendable Barnet para el investigador:

El superobjetivo [...] no es meramente el estético. El superobjetivo del gestor [...] es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva, *el nosotros y no el yo*. (Barnet, 1991: 518, énfasis nuestro)

Casi inmediatamente se produce un punto muy álgido en materia de testimonios ya que, tras el primer intento fallido (transcripto más arriba) de diálogo con Lucrecia, la joven vuelve a la carga:

Cristina: Abuela, abuela, cuando pasó eso del fuego, ¿quién se chivó?

Lucrecia: ¿Eh?

C: Cuando pasó lo del fuego.

L: Yo que sé.

C: ¿Por qué vino la Guardia Civil?

L: ¿Eh?

C: ¿Que por qué vino la Guardia Civil?

L: No sé.

C: Abuela, usted sabe mucho.

*(PPP de Lucrecia)*

L: ¿Eh?

C: Que usted sabe mucho.

L: Si yo sé nada. Yo nada sé ya, querida.

C: No se vaya a morir con el secreto.

*(MV, 22:43/25:22)*

La técnica del ‘primerísimo primer plano’ de la abuela y el silencio que la rodea están empleados con mucha astucia. Es éste el clímax de los diversos diálogos que se dan a lo largo del documental. Además, el remate parece estar igualmente calculado; como en una tragedia griega, aquí hay elementos para adelantar el desenlace, en este caso, de Lucrecia. La frase imperativa del final, que linda con una amenaza encubierta –“No se vaya a morir con el secreto”– no hará más que darle la razón, en forma tal vez demasiado lineal, a la protagonista, cuando esté filmando a su informante una vez fallecida, entre un murmullo de rezos.

La asimetría característica del testimonio se hace aquí visible en tanto se va construyendo una suerte de figura heroica –en principio apenas esbozada, luego prácticamente explícita– destinada a redimir a los habitantes de El Valle de sus secretos.

#### **6.1.4. ¿Heroísmo o apropiación de la palabra ajena?**

Las situaciones a través de las cuales se gesta la obtención de un testimonio entrañan, como ya se ha sugerido, una asimetría que implica a su vez un control por parte de quien pregunta. Siempre, más allá de la apariencia de diálogo, subyace el hecho de intentar hablar en nombre del otro, la pretensión de dar cuenta de su voz. Cuando esto se hace más manifiesto se alcanza un punto lindante con el autoritarismo, pese a toda declaración de buenas intenciones, como la que empleamos más arriba como epígrafe. Estas características adquieren notoria visualización en *MV* debido a que van parejas con la construcción de una heroína que requiere ser considerada con algún detenimiento. Cuando nos referimos hasta ahora a Hardt se empleó tanto terminología que da cuenta de la realización del documental (‘directora’) como aquella que la define como objeto de esa producción (‘protagonista’). La ubicuidad de su accionar hace que se la pueda reconocer en esos frentes diversos. El fondo que comparten uno y otro rol es el de un marcado heroísmo, el de quien cree reunir las condiciones para dar un cierre que compense a las

partes, obtener una restitución del orden. El regreso, algo propio de la imagen prototípica del héroe, resulta imposible, puesto que en este caso no es tanto un regreso, como el de Ulises a Ítaca, sino más exactamente una llegada, con vivencias, tiempos, prioridades y hasta código lingüístico diferentes.

La construcción de este lugar de heroísmo es consistente con una vuelta al tema de la Guerra Civil española que tiene que ver con un acercamiento en el que la dilación provoca un cruce, y a veces un cortocircuito, en los intereses de diversos actores sociales.

José Carlos Mainer expone, a partir del análisis de la novela *Soldados de Salamina*, esta cuestión:

Otros [...] han reputado de frívola una trama que conduce a un final feliz y, al cabo, a la exaltación de una figura heroica, la del miliciano –aislada de contexto histórico: estamos, a fin de cuentas, en plena recuperación sentimental del destierro de 1939. Puede que, en efecto, haya algo de todo ello y lo cierto es que en la literatura de la guerra civil, manantial que no cesa, pueda registrarse ya el comienzo de una *infección sentimental*, una distancia piadosa que es consecuencia de la distancia temporal, de la edad de los escritores y, sin duda, de esa imagen fundamentalmente bibliográfica que el tema tiene para muchos de ellos (Mainer, 2004: 18) (énfasis nuestro)

Justamente esa imagen bibliográfica es otra mediación que cabe tener siempre presente. Recordemos que los documentales sobre bombardeos fueron algunas de las fuentes de Hardt; pero ella necesita esa “exaltación de una figura heroica” a la que se refiere Mainer. En el caso de Francisco Redondo, no es funcional la imagen del miliciano,<sup>108</sup> ya que no parecía haber en su abuelo un ejercicio de militancia continuo; sí en cambio se vuelve útil al relato de Hardt el episodio de la protección de quienes luchaban desde la clandestinidad contra el régimen dictatorial.

---

<sup>108</sup> Imagen que sí rescatan otros acercamientos de los últimos años a este tipo de “recuperación sentimental”, como la novela de Javier Cercas.

Pero a Hardt no le alcanza con un héroe del pasado, con un héroe que además cuenta con el agravante de que se encuentra puesto en duda, dado que una rama de la familia sostiene que en realidad quien había encarado la protección de los republicanos ocultos no había sido Francisco sino su mujer. Es así que el heroísmo tiene en *MV* dos aristas: la del héroe del pasado y la de quien viene al rescate de la memoria de ese héroe, del único que ni siquiera puede elegir el silencio, del único que ya no puede testimoniar ni negarse a ello. La consideración de una dimensión heroica tiene en sí un binarismo: si hay un héroe, o si lo hubo, tiene que haber un villano, o tal vez dos. Tan sólo uno de los villanos vive aún, Ignacio Gil Perdigones. Tras su hallazgo se va registrando una intensificación de la tarea redentora de quien asume la voz de los otros: “Quería derrotarle. Vencerle, como es debido. *Como hacen los héroes*. Pero estaba sola” (39:54/40:02) (énfasis nuestro).

En el final, después de los subtítulos y como una suerte de epílogo, en una decisión estética que fuerza sobremanera la restitución del orden y tras haber dudado acerca de si se había conseguido el objetivo o no, la polaridad desarrollada en torno a la idea del héroe se plasma así: “Como en las películas de Rambo, donde hay un bueno, un par de malos, y el bueno siempre gana”. Más allá de la leve ironía y del tinte casi lúdico de la frase, no pasa desapercibido el hecho de que, aún después de los títulos, traspasando el límite máximo que canónicamente se le asigna a cualquier película, y más aún a un documental, quien ha conducido el hilo de los testimonios se queda con la última palabra.

Ahora bien, como nos recuerda Barbara Dröscher (2001), hay que tener en cuenta que en el testimonio hay básicamente tres posiciones asociadas a la producción de discurso: el informante (vecinos y familiares de Christina Hardt), el editor (Hardt) y el lector (y, en este caso, quienes hemos decidido tomar el documental *MV* como objeto de análisis). En cualquier punto de esa triangulación habrá posicionamientos subjetivos susceptibles de una nueva relectura. La permanente posibilidad de renovación de la tercera de las posiciones que menciona Dröscher, la del lector, garantiza que el testimonio no devenga letra muerta ni imagen estática. Cada nuevo acercamiento crítico lo refuncionaliza. La lectura a contrapelo de las intenciones declaradas por la

documentalista fue justamente lo que se ha intentado realizar en estos primeros apartados del presente capítulo. Debido a las arbitrariedades formales propias de la textualización de esta relectura también aquí (como en el epílogo de la película) solamente uno de los tres roles identificables para el testimonio articula la conclusión; sin embargo quedan, por supuesto, otros aspectos que pueden volver a poner en marcha la alternancia de condensación y distanciamiento entre informantes, editores y lectores, asumiendo que el testimonio se reformula en la medida en que se lo considera críticamente, y en la medida en que se cuestiona que una persona pueda hablar en nombre de otra.

## **6.2. Juan Manuel de Prada y las *esquinas* de la memoria**

### **6.2.1. Consideraciones iniciales**

En esta segunda parte del capítulo 6 se analiza, como en capítulos anteriores, la convergencia entre oralidad y escritura que se produjo, con frecuencia y a través de diferentes modalidades, en la narrativa española reciente para la puesta en literatura de la memoria del pasado bélico y dictatorial español, pero aquí teniendo especialmente en cuenta los procedimientos en torno al testimonio que estudiamos en *MV* en la primera parte.

Tomando en consideración *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (2000),<sup>109</sup> de Juan Manuel de Prada, y partiendo de la problematización genérica que supone el texto, se llevó a cabo un detenimiento en las operaciones puestas en juego en la configuración del personaje que se pretende rescatar del olvido. Al igual que en lo que ocurrió en el análisis de la textualidad divergente de Hardt (divergente del *corpus* fundamental de esta tesis, constituido esencialmente por novelas), aquí también hay un ligero apartamiento del género y una apuesta a la oscilación entre un dominio genérico y

---

<sup>109</sup> Para las citas textuales se abreviará *EA* y a continuación se indicará el número de página correspondiente a la edición detallada en las referencias bibliográficas.

otro (entre la autoficción y la biografía novelada). El presente análisis no se focalizó en ese deslinde sino en la técnica de pretendida desgrabación por la que se imposita la voz del Otro.

### 6.2.2. ¿Funcionalidad de literaturizar lo oral?

De las cuestiones relacionadas con el recurso de la transmisión oral de la memoria en la narrativa española de finales de los 90 y comienzos del siglo XXI, las que pasan por la mediación de voces narradoras que encarnan a reporteros o periodistas que retoman la Guerra Civil y el franquismo constituyen una elección en la que se insiste. Se trata, como se viene exponiendo, de sujetos ajenos vivencialmente a la guerra y a la posguerra, pero vinculados a la memoria de ese pasado traumático por algún aspecto sentimental que los afecta, algún aspecto por el cual la memoria colectiva se encuentra intervenida por un matiz individual. Como ya se ha delineado en capítulos anteriores, la *memoria comunicativa*, aquella memoria oral que no abarca más de tres generaciones (unos ochenta años) y definida, al menos en principio, contrastivamente con el concepto de *memoria cultural* (aquella memoria formada y relacionada con determinados objetos simbólicos para garantizar su perdurabilidad) deja abierto un planteo acerca de la ficcionalización y las *dosis de falsación* (Albert, 2006: 21 y ss.) que supone el recurso de la transmisión oral incorporada a la literatura, en tanto gesto de *ceder la voz* para rehabilitar el pasado, para dar lugar a episodios silenciados. La decisión estética de construir este espacio discursivo es la consecuencia de una pesquisa en la que en ocasiones surge el cuestionamiento acerca de la necesidad de hacer hablar a alguien que manifiesta su voluntad de callar, como ya se ha perfilado en la primera parte de este capítulo y en el análisis de *Soldados de Salamina*, algo menos problemático que lo que advertíamos en *O lapis do carpinteiro*. A continuación se desarrolla lo que ocurre en otro caso de aplicación de una técnica por la que se aspira a trasponer lo oral o a simularlo en el texto escrito.

En *Las esquinas del aire*, texto definido por el autor como biografía novelada, un joven escritor que se desempeña como narrador se encuentra en forma azarosa con una serie de referencias a una ignota y enigmática poetisa catalana cuyo rastro aspira a recuperar. La protagonista es presentada así:

Una mujer que con apenas veinte años, publica un libro de versos y viaja sola a Madrid (cuando viajar sola podía acarrearle a una mujer los epítetos de descarriada o buscona) para promocionarlo, que interviene en concursos de lanzamiento de disco y jabalina y en mítines en los que no tiene empacho en hacer profesión de republicanismo (cuando declararse republicana podía acarrearle multas y otras amonestaciones no estrictamente pecuniarias) no podía ser una mujer trivial (EA, 44)

Un tercio del total del libro es un simulacro de desgrabación del testimonio oral de Ana María Martínez Sagi. La centralidad que alcanza la incorporación de la oralidad da cuenta, por un lado, de la falta de exhaustividad de la documentación proveniente de otros soportes, pero también de una excesiva confianza en recuperar el pasado reciente. En este aspecto de la decisión estética que nos ocupa, existe una vez más el riesgo –en el que se viene insistiendo en esta tesis– de que se pierda la dimensión de *construcción* propia de los trabajos de la memoria. Mechthild Albert observa que en gran parte de la novela memorialística actual aparece un núcleo de investigación constituido muchas veces por el testimonio oral de algún testigo de la época “como último eco del ‘tiempo perdido’ que el novelista-documentalista capta en su intento de dar voz al pasado” (Albert, 2006: 22).

Como lo que observábamos en la realización de Hardt, aunque obviamente desde un lugar de enunciación bien diferente, se da una suerte de ‘misión’ de los escritores de segunda o tercera generación que consistiría en rescatar, habilitar, hacer viable la emergencia de voces que están por perderse y que en su momento *no contaron*. Esto puede advertirse, como procedimiento literaturizado, en el texto de de Prada:

Me propuse *redimir* de las tinieblas su memoria, con esa *fiereza mística* que reservamos a las *misiones* bajo cuyas vicisitudes se oculta la búsqueda de nuestra identidad. (EA: 54, énfasis nuestro)

Este enfoque se explicita aún más en la medida en que se confunde el objeto de estudio con la situación particular del autor. La mezcla entre la declaración de una suerte de método y las motivaciones personales difuminan la cuestión genérica y los móviles que inducen a llevar a cabo una literatura de carácter testimonial:

Ahora el deseo de saber más sobre Ana María Martínez Sagi ya no era un asunto de mera arqueología literaria, sino una misión que podía justificar una vida, o al menos mi vida demasiado justificada por la falta de horizontes y el acecho de la esterilidad. Al comienzo de mi búsqueda me animaba un propósito muy complicadamente egoísta, según el cual el rescate de una poetisa olvidada podría conjurar, a modo de recompensa o reparación, el peligro de olvido que se cernía sobre mí. (EA, 144)

Esto también se da cuando se produce el hallazgo físico de la futura testimoniante, resultado que se expresa a partir de una isotopía que incluye los términos *resurrección*, *milagro* y *misión*.

El nombre de Ana María Martínez Sagi acarrea en el texto de Juan Manuel de Prada cierta ubicuidad, puesto que llega un punto en que resulta impropio el cotejo de la documentación y el cuestionamiento acerca de la complejidad de inscripción genérica –es dudoso que importe realmente preguntarse cuánto de biografía y cuánto de novela hay en el texto. En todo caso, este personaje, pese a expresar la memoria en su dimensión mayormente personal, tiende una línea hacia lo colectivo ya que se torna representativo de muchos otros nombres que pueden haber quedado en la misma situación de olvido, producto de treinta años de exilio.



Hacerse cargo, desde la literatura, de una función de tal envergadura, entraña algunas contradicciones que conviene tener en cuenta para evitar lecturas fosilizadas y acrílicas. No debe anularse la posibilidad de leer el texto como una novela. Hay procedimientos que exceden las marcas de un abordaje biográfico puro. Por ejemplo, el hecho de que el narrador-personaje sea innominado, ya que hay algunos guiños a través de los cuales podemos acceder a una oblicua identificación con el autor, pero esto no se hace explícito. Por otra parte, la ciudad levítica del investigador que alimenta la búsqueda queda también sin más denominación.

A su vez, es cierto que la inclusión de documentos literarios y fotográficos, y otras instancias paratextuales como las “advertencias” (apartado que va junto a los “agradecimientos”) impiden en principio englobar el texto dentro de las “novelas sobre Guerra Civil y franquismo”. La inclusión de la desgrabación de una presunta entrevista no permite tampoco la adscripción al ámbito de la historia oral. Son elementos heteróclitos que complejizan —a la vez que enriquecen— la incorporación de este texto en un *corpus* específico de la narrativa española actual.<sup>110</sup>

Como ya se sugirió desde el comienzo de esta tesis, en la narrativa española contemporánea, particularmente desde la última década del pasado siglo, aparece como una cuestión procedimental recurrente “la transmisión del testimonio y la cuestión de en qué medida la memoria puede ser legada, de manera verídica, de una generación a la otra —a través de transmisión escrita u oral, basada en otros medios y documentos...” (Albert, 2006: 21). En el caso de Juan Manuel de Prada, la presunta fidelidad al también presunto testimonio adolece de inverosimilitud en la medida en que no da cuenta de vacilaciones, falsos comienzos, polisíndeton, acumulación de subordinadas, contradicciones ni frases inconclusas, todos esos aspectos que le daban vida a las ‘voces apropiadas’ que convoca

---

<sup>110</sup> Juan Manuel de Prada sostuvo —en una entrevista a propósito del libro *Desgarrados y excéntricos*, que cierra lo que él ha llamado “trilogía del fracaso”, constituida también por *Las máscaras del héroe* y por *Las esquinas del aire*— que él apela con frecuencia a contaminar las instancias de documentación: “Muchos lectores que han leído el libro piensan que las cosas más raras son las más falsas y que los escritores de los que no hay fotografía no existieron. No es cierto; de algunos autores no encontré fotografías y no las he puesto, otras las he creado yo. Cuando nos movemos en un mundo tan disparatado como el que vivieron estos escritores tenemos que acostumbrarnos a convivir con lo extravagante y la rareza más absoluta” (Sánchez, 2003)

Hardt en su documental. Es cierto que el resultado de la desgrabación ficcionalizada constituye una decisión estética que guarda cohesión con la narración guiada por el investigador y personaje central junto con Martínez Sagi, tanta cohesión que se sacrifica la ruptura que podría darse al falsear el código fónico a través de su puesta en literatura y se opta por las tranquilizadoras respuestas a un horizonte de expectativas guiado por la curiosidad que rige todo el texto. En la función casi reivindicatoria de salvar del olvido a la escritora<sup>111</sup> asoma una condescendencia que espeja los riesgos de la literatura testimonial. Se advierte un marcado perfil de este tipo de abordajes, susceptible de dar cabida a fórmulas que entrañan cierta deificación. En un momento de mucha especulación teórica sobre la memoria del pasado traumático para el caso español, esto podría tender a una fosilización en esquemas susceptibles de reproducción: la fórmula del joven que escribe, momentáneamente frustrado, y que necesita un héroe, no sólo para honrar su memoria sino para paliar la incompetencia o el temor a la falta de reconocimiento en el terreno de la escritura, ya había sido adoptada –como se ha visto en capítulos anteriores– por el escritor gallego Manuel Rivas en *O lapis do carpinteiro* (1998) y fue retomada al año siguiente del texto de Juan Manuel de Prada por Javier Cercas en *Soldados de Salamina*.

La obtención del testimonio y su puesta en literatura –y en esto también hay coincidencia con la problemática abordada por Rivas y Cercas– en ocasiones está reñida con la voluntad de quien está en condiciones de constituirse en el anhelado emisor. Y pese a declaraciones iniciales de optar por un abordaje que no transgreda dicha voluntad, como en

Tabares y Jimena me animaban para que contase aquella fértil derrota de Ana María Martínez Sagi en una especie de biografía, pero había razones que me lo impedían: a la razón más estrictamente técnica (una historia sin final dificulta el principio) se sumaba otra de índole moral, pues escribir sobre

---

<sup>111</sup> Se registran metáforas que refuerzan esa idea, que hacen hincapié en el hecho de que la literatura vendría a cumplir una especie de servicio de reparación ante el olvido: “Ana María Martínez Sagi parecía hacernos señales, como un náufrago que clama por su salvamento. Quizá estuviese viva en algún sitio, esperándonos” (EA, 280).

alguien que ha elegido voluntariamente el silencio se me antojaba una obscena deslealtad. (EA, 367)

...prevalece la necesidad de un héroe susceptible de documentación.

A este respecto, cabe recordar que el “Manifiesto inaugural” del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos establece un llamado de atención sobre los límites de la idea de “estudiar” al *otro* —que en este caso manifiesta un grado de subalternidad en tanto ya no cuenta con herramientas suficientes para hacerse oír por sí misma— cuando se decide textualizar su vida. Como ya se advertía en relación con *MV*, no se trata de desarrollar nuevos métodos para estudiar al subalterno “[...] sino de construir nuevas relaciones entre nosotros y aquellos seres humanos que tomamos como objeto de estudio” (Barnet, 1991: 519). No queda claro en *Las esquinas del aire* que se haya establecido con convicción la primacía formulada por Barnet de que el informante debe ser lo primero a tomar en cuenta (ibíd.) Con el agravante de que aquí no hay vínculo familiar que motorice y justifique la pesquisa, como en el caso de Hardt, sino esencialmente una gran curiosidad de índole esencialmente (aunque no sólo) literaria.

Viene a cuento también, en este punto, la idea que sostiene Elizabeth Burgos respecto de que el empleo del material oral significa disponer de una fuente de información inaccesible mediante los documentos de archivo. De esto se desprende que se trataría, entonces, de una instancia a la que se recurre cuando aquello que quiere literaturizarse no es accesible por otros medios. Si, pese a reticencias iniciales, las fuentes orales han adquirido reconocimiento en tanto rango de objeto de conocimiento intelectual, resulta fundamental una vez más la apreciación de Burgos (2002) que aplicábamos a *MV* al hablar de “método oral”. Tampoco aquí se va a la escucha de la palabra del Otro (Burgos, 2002), sino a la espera de una respuesta predeterminada. A nivel de planteamiento estructural, el texto de Juan Manuel de Prada estaría adscribiendo a esta prerrogativa teórica. Toda la primera parte, la que da cuenta de la pesquisa y de los hallazgos parciales —aquellos que no suponen el acceso a la fuente de testimonio— parece preparar el terreno para la posterior entrada en escena del discurso directo.

Desde el plano de los problemas teóricos que han surgido en los últimos años en torno a la literatura testimonial, es factible reconocer dos zonas de la –denominada por Juan Manuel de Prada– “biografía novelada”: toda la primera parte, transgrediendo la extensión esperable en el marco de los dominios de un paratexto, funcionaría a manera de prólogo. Viene a cuento aquí nuevamente Álvaro Kaempfer y su trabajo sobre los prólogos testimoniales. El impulsor del proyecto es en este caso el innominado narrador, quien da cuenta de su legitimidad como subjetividad que va guiando la historia; también aquí el acopio de saber sobre el *otro* se diluye en una conjunción discursiva, con el agravante de una prosa de adjetivación y sintaxis hiperbólica.

### **6.2.3. La ficción de dar voz a otro**

Si la puesta en literatura de un ejercicio de transcripción comienza en el capítulo 2 del Libro Segundo de *EA*, es porque se requiere de una fase introductoria a través de la cual se delega la voz. En esa ambientación previa, que responde a las características del tipo de prólogo al que hacía alusión más arriba, se juegan posicionamientos decisivos que oscilan entre el recorte del objeto, el borramiento de su condición *otra* (la alteridad queda difuminada por la condición compartida de escritores susceptibles de olvido) y la justificación.

Paradójicamente, la parte más asociada con la transmisión oral en la novela carece de las marcas de oralidad listadas en el ya clásico texto de Walter Ong (1993). La decisión puede entrañar dos cuestiones: por un lado, que un seguimiento más cercano al soporte oral requeriría un manejo muy sutil y acaso tedioso; por otro lado, emerge en esta presunta frustración de la ‘transcripción’ una advertencia acerca de la imposibilidad de dar cuenta en forma acabada de la palabra ajena. La sintaxis del discurso oral de Ana María Martínez Sagi que aparece en *EA* es por momentos un remedo de la engolada prosa que recorre todo el texto, cargado de una adjetivación que a veces resulta hiperbólica.

Hans-Jörg Neuschäfer (2006: 148) reconoce que la reconstrucción a cargo del narrador y sus colaboradores, por el carácter fragmentario del material encontrado, produce un efecto más auténtico que el relato autobiográfico a través del cual la heroína en cuestión nos presenta 'su' versión de los hechos.

El mayor aporte de la introducción de la voz de la protagonista es que se produce un desplazamiento del eje que guiaba la curiosidad de los investigadores. La sección del *bíos*, de la trayectoria vital de Ana María Martínez Sagi que apelaban a desentrañar el narrador y sus dos ayudantes, si bien incluía la orquestación de los distintos roles desempeñados por la heroína que rastrean a base de documentación, pasaba por la entronización de su vida sexual a partir de su presunta relación con otra escritora, Elisabeth Mulder. Cuando Ana María, el objeto de la pesquisa, toma la palabra, emergen otras porciones del *bíos* que disparan el *yo* del sujeto biografiado a la participación política. El mayor interés se concentra entonces en la memoria colectiva y no ya meramente en detalles individuales. Surgen episodios de imbricación con la historia que nos muestran al personaje como corresponsal de guerra, entrevistándose con Buenaventura Durruti y poniendo su automóvil a disposición de la lucha anarquista frente a los militares sublevados contra la II República. Posteriormente, la acción del relato, una vez hecho efectivo el exilio, se traslada a Francia. Ana María cuenta su lucha contra el nazismo mediante la participación activa en la Resistencia francesa.

En toda la primera parte de *EA*, el narrador se había guiado por un reguero de documentos (muchos de ellos sobrevenidos de manera azarosa) que le aportaron especialmente información sobre los años previos al exilio. Con respecto al conflicto bélico que cambió el rumbo del personaje sólo hay especulación y alusiones tentativas. Se apela a la configuración de la memoria individual puesto que el personaje elegido nuclea una serie de rasgos distintivos que en algún punto (principalmente en relación con la posibilidad y el riesgo de olvido) hacen que el narrador –el habitante de esa ciudad levítica también innominada– se sienta identificado. Él también, en tanto escritor aún ignoto e inédito, podría ser alguna vez víctima del olvido. Esa proyección impulsa la búsqueda, que se detiene en pruebas, en el aval que dan los documentos materiales y en los nombres

propios conocidos de la vida cultural española, junto con personajes de cuya existencia real podríamos dudar.<sup>112</sup>

-----

En la insuficiente valoración del carácter lacunar del testimonio (Link, 2008: 126) dentro de las textualidades analizadas en 6.1 y 6.2, se observa un desaprovechamiento de silencios y restos de discurso más constructivos que el arribo a la preconcebida verdad que se aspira a restituir. Si hay acuerdo en que “[e]l testimonio y el testigo son el indicio de una falla y un resto, el intento (tal vez desesperado) de inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo que existe” (Link, 2008: 118), hay que admitir también que el intento (seguramente desesperado) de procurar el testimonio que se resiste es, asimismo, señal de una falla y un resto. Aquello que persiguen las subjetividades vistas en este capítulo, en su batalla contra fuentes y pistas que se escabullen y en el reiterado gesto de procura de restitución de una verdad que, en realidad, ya se sospecha y para la cual hay claros indicios –pero que se espera articulada oralmente– en la narrativa ficcional adquiere otro relieve. Las novelas –y más aún novelas como las de los capítulos siguientes, ya inscriptas en una situación contextual en la que las políticas de la memoria constituyen en España políticas de Estado– hacen otro uso de esos restos. En esas muescas discursivas que desbordan la narración de un narrador distanciado –especialmente en la distancia que impone la hiperbólica prosa de Juan Manuel de Prada– lo que se pretende no será ya un artificioso e improbable ejercicio de restitución, sino una narración que, en un terreno que evidencia numerosas fallas para contar el pasado traumático, se deja ganar por voces que articulan y transmiten de otro modo la “pedagogía de la catástrofe”.<sup>113</sup> A continuación, entonces, veremos cómo Manuel Rivas, Suso de Toro y Benjamín Prado ofrecen diversas modalidades al respecto.

---

<sup>112</sup> No obstante, a medida que avanza la investigación “[e]l personaje literario se iba revistiendo de carne y hueso” (EA, 338)

<sup>113</sup> Término que, recordemos, tomamos en el capítulo 2 a partir de la lectura que hace Daniel Link (2008: 119) de Agamben.

## Capítulo 7

### Memoria y marcos de oralidad en *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas (2006)

*A vida é así, compañeiro, ten vocación de conto.*

(Manuel Rivas, *Os libros arden mal*)

En 2006, Manuel Rivas publica una novela que, como en las otras obras seleccionadas en este trabajo, registra una convergencia entre oralidad y escritura semejante a la que viene llevándose a cabo con frecuencia y a través de distintas modalidades en la narrativa española reciente. También en este texto se apela a literaturizar un soporte de transmisión que incorpora voces que, debido a la extensa dictadura franquista, no han tenido cabida en la historia oficial durante décadas, y a su vez voces cuyas posibilidades de expresión están próximas a desaparecer. Podemos advertir que subyace aquí algo que Mauricio Ostria González observa en relación con la emergencia del discurso oral en la literatura latinoamericana:

Se trata, sin duda, de un esfuerzo, no siempre conseguido y no siempre comprendido, de dialogar con la otredad, con lo excluido por el canon de la literatura y cultura oficial, de dar testimonio de las voces ausentes en el interior de las manifestaciones culturales canónicas. Con ello no sólo se busca incorporar formas o estructuras propias del discurso oral en los textos literarios, sino, en algunos casos paradigmáticos, alcanzar una cierta certidumbre de que esos textos literarios obedecen a una lógica profunda de oralidad cultural. (Ostria González, 2001)

A setenta años de la sublevación contra el gobierno de la II República, la novela *Os libros arden mal*,<sup>114</sup> del escritor gallego, aborda la memoria del pasado traumático a través de una complementariedad entre oralidad y escritura que evidencia operaciones

---

<sup>114</sup> De ahora en más abreviada como *OLAM*. Los números de páginas citadas corresponderán a la edición que se detalla en la bibliografía.

recurrentes en la narrativa actual sobre la Guerra Civil y que vimos en capítulos anteriores en textos como *O lapis do carpinteiro*, del mismo Rivas (1998); *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001); *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, de Juan Manuel de Prada (2000); y que retomaremos en el capítulo siguiente con *Home sen nome*, de Suso de Toro, del mismo año que *OLAM*. Una vez más, hemos visto cómo adquiere un peso significativo una ficción de oralidad en la que generaciones ajenas a la vivencia del conflicto bélico iniciado en 1936 –pero herederas de sus consecuencias– se sienten interpeladas.

Toda incrustación de transmisión oral en el texto escrito –pese a la familiaridad de Rivas con formas populares que recrean el contexto de los narradores orales tradicionales– se trata en el fondo de una ficción. Esa es la razón por la cual se la analiza como una técnica particular, con cierta recurrencia, pero que no constituye una constante y que requiere de una decisión estética determinada. Cabe precisar a este respecto que

[...] lo que canónicamente se entiende por literatura, es decir, la literatura escrita (valga la redundancia) en el proceso de construcción de mundos imaginarios, sólo puede producir efectos de oralidad, es decir, sólo evocar manifestaciones orales con los medios de la escritura. Esto significa, entre otras cosas, que la sonoridad sustancial de lo oral permanece muda en los textos escritos. No debe olvidarse que el elemento real con que se construyen los textos literarios es, precisamente, la palabra escrita. De modo que la dimensión oral constituirá siempre una figura y, por tanto, desde el lado de lo real, una ausencia irremediable. (Ostria González, 2001)

Esa suerte de figura clásica que venimos estudiando en una de sus manifestaciones (la ficción de historización oral), esta ausencia no reconocida entre las figuras retóricas, tiene un preponderante despliegue en el texto literario en que nos detendremos en este capítulo.



La novela de Rivas que analizamos aquí entrecruza historias de vencedores y vencidos de la Guerra Civil en A Coruña, Galicia. Abarca diferentes momentos entre los cuales se destaca el estallido de la Guerra Civil, junto con los días inmediatamente anteriores y los posteriores; también el año 1963 y, finalmente, un momento posterior en el que los protagonistas y testigos directos de la guerra que quedan vivos ya son muy ancianos y están atravesando sus últimos días.

Entre los vencidos que deberán enfrentar las consecuencias de la guerra y la dictadura podemos mencionar a algunos personajes en torno a los cuales se articula la novela. Las diferentes historias se van fusionando tanto por las relaciones sociales establecidas entre ellos como por la incidencia de las represalias por el apoyo a la República. Un grupo de hombres jóvenes, amigos entre sí, republicanos, se encuentra en 1936 programando una tradicional excursión a Os Caneiros.<sup>115</sup> Para el caso, se gestiona la salida de un tren especial en el que se transportarán personas vinculadas a distintos ateneos republicanos. Esa excursión finalmente no se producirá; se verá frustrada por el estallido de la guerra. Quienes figuraban entre los pasajeros del tren especial a Os Caneiros, tras el comienzo del conflicto, serán perseguidos (algunos serán asesinados y otros encarcelados o perseguidos de alguna otra manera, por ejemplo, mediante el impedimento de seguir desarrollando su oficio). Algunos de ellos, los que tendrán más peso en el desarrollo de la novela, son: Arturo Da Silva, boxeador que se gana la vida como fontanero, quien será asesinado en los días posteriores a la sublevación; “Hércules do Papagaio”, *sparring* y discípulo de Arturo Da Silva, y a su vez boxeador novato pero con muchas condiciones,<sup>116</sup> hijo de una mujer que trabaja en un prostíbulo;<sup>117</sup> Luis Terranova,

---

<sup>115</sup> Se trata de una particular romería fluvial que se celebra en Betanzos en el mes de agosto.

<sup>116</sup> Su debut pugilístico se produce en la víspera de la sublevación contra la II República, es decir, el 17 de julio de 1936. Allí Hércules vence a Manlle, quien se dedicará durante la posguerra al contrabando y a la falsificación de documentos, a la sombra de un sistema policial corrupto que lo ampara y que lo utiliza como fuente de información. Por lo tanto, a consecuencia de la guerra, se invierten los roles de triunfador y derrotado: Hércules pierde la oportunidad de seguir con su carrera de boxeador y debe sobrevivir con diferentes trabajos temporarios para terminar como fotógrafo turístico, arrastrando un caballo de cartón prestado, mientras Manlle se enriquece con el comercio ilícito al amparo de una dictadura cómplice de esas irregularidades.

<sup>117</sup> El nombre de Hércules le viene dado por la fuerza que posee este personaje, pero cabe también señalar una ligazón con un símbolo fundamental de A Coruña, el Faro de Hércules, testigo mudo de todo lo que sucede a lo largo de los años narrados y, a su vez, escenario de actos perseguidos durante la dictadura,

cantante que en un momento cautiva a un oficial franquista con su voz, por lo cual éste, Tomás Dez, decide tomarlo bajo su protección y lo lleva a vivir consigo.<sup>118</sup>

Hércules do Papagaio, que a diferencia de los otros dos amigos mencionados no es asesinado ni llega a exiliarse, es testigo del hecho que da título a la novela, la quema de libros, de bibliotecas enteras en un lugar estratégico de A Coruña, la dársena. Hércules será también testigo y fuente complementaria en una escena de transmisión oral que desarrollaremos luego, una situación destinada a que las nuevas generaciones se acerquen al conocimiento de arbitrariedades cometidas durante la Guerra Civil, insospechadas para un adolescente de los años 60, que será receptor de ese discurso.

A medida que, por la inmediata y alevosa represión de cualquier intento de defensa del gobierno legal de la II República, ganan protagonismo los vencedores, se desarrolla la vida de personajes como: el juez Samos, funcional al régimen dictatorial imperante, casado con una pintora, Chelo Vidal, que, como se descubre hacia el final de la novela, es una militante antifranquista encubierta que opera bajo el alias de “Judith”; el inspector Ren, un cruel ejecutor de la violencia franquista, que además posee en su casa una suerte de museo en el que se halla desde una colección de objetos apropiados hasta una serie de fotografías de hombres asesinados y arrojados al agua para hacerlos desaparecer; Tomás Dez, a quien ya hemos aludido al referirnos al cantante Luis Terranova.

---

como los encuentros sexuales que suelen producirse en las inmediaciones del faro. Hércules, el personaje de la novela, también tiene una ‘mirada abarcadora’ como la que se hace posible desde el faro. En los días inmediatamente posteriores a la sublevación, las trabajadoras del prostíbulo en cuyo ático viven él y su madre, lo encerrarán allí para que no sea asesinado. En ese sitio en el que no puede permanecer parado, por la escasa altura de la habitación, Hércules se asoma por el tejado y observa parte de la ciudad.

<sup>118</sup> También Luis Terranova verá frustrada la posibilidad de que su carrera crezca por la vertiente que él pretende. Tomás Dez encuentra en Luis Terranova la posibilidad de vivir su homosexualidad, reprimida ante sus colegas franquistas y ante el resto de la sociedad. Durante años, Tomás Dez, a cambio de la protección, el techo y la subsistencia que le brinda al cantante Luis Terranova, presentado a los demás como “sobrino” o “protegido”, disfruta de su arte y lo convierte, por una decisión unilateral, en su amante. Cuando Terranova decide hacer su vida, elegir un género musical y una expresión artística diferentes al gusto clásico de Dez, y liberarse de la opresión ejercida por éste, que lo cela de manera enfermiza, Dez organiza una emboscada para darle a Terranova una golpiza atroz. Luis Terranova sobrevive y su amigo Hércules consigue documentación falsa para que el cantante emigre a América. El precio para obtener esto es un combate con Manlle (quien provee dicha documentación falsa), un encuentro pugilístico en el que Hércules le da la revancha a Manlle por la pelea de 1936 y deberá dejarse ganar.

En una zona limítrofe entre las fuerzas represoras y la sociedad que es víctima de ellas, hay un personaje como Paúl Santos, el “policía bueno”. Santos entra en la fuerza en una época posterior a la mayor represión. Se lo puede llamar en forma bastante exacta “hijo de la guerra”.<sup>119</sup> Nacido en 1936 y abandonado, crece al amparo de una monja que se preocupa por su porvenir y lo aconseja para que se aleje del camino de la religión. Santos estudia Derecho, se recibe de abogado y trabaja en la policía científica. Busca, desde ese lugar, derrotar las irregularidades de un sistema corrupto y hacer justicia; pero no le es posible avanzar demasiado en esa dirección.

Algunas vivencias de los múltiples personajes de *OLAM* se van interpenetrando a lo largo de los diferentes capítulos con personajes históricos como Santiago Casares Quiroga. A continuación, nos limitamos a circunscribir el eje de lectura que venimos explorando, la ficcionalización de oralidad vinculada a escenas de transmisión, y profundizamos en episodios que involucran a algunos de los nombres ya aparecidos y a otros igualmente relevantes –pero pertenecientes a la generación siguiente, la que no estaría en principio tan vinculada a las consecuencias de la Guerra Civil– que aún no mencionamos.

### **7.1. Los paratextos de la memoria comunicativa. Ficcionalización y factualidad en la novela de Rivas**

En *OLAM*, el lector se ve en principio contextualizado desde dos instancias paratextuales que, antes de una explicitación que se dará en el cuerpo de la novela, delimitan el espacio y el tiempo de un episodio en torno al cual orbitará el devenir de la mayoría de los personajes. Esto responde a una característica general de la narrativa española de la memoria desde finales de los 90, en la que nos encontramos con muchos

---

<sup>119</sup> “El nacera case aos nove meses do 18 de xullo. A guerra das guerras. A guerra omnipresente. Unha guerra que ficara pegañenta como unha componente mais do ar, allea ao tempo. Non quería pensar nela. Ela andaba por aí, tan campante, pensando por todos.” (*OLAM*, 608)

[...] textos genéricamente híbridos o novelísticamente abiertos, [que] afirman con el acopio de materiales fidedignos, datos de archivos, periódicos, imágenes, testigos, planos y mapas, la voluntad de trascender la esfera de la ficción y contribuir a la recuperación de la memoria incorporando una suerte de función notarial al oficio de creador de historias. (Macciuci, 2010a: 34)

El primer paratexto aludido en *OLAM* es un mapa de A Coruña, con detalladas referencias de la ciudad portuaria. Hay, como en general en esta novela, un notorio entrecruzamiento de hechos reales y ficticios (Liu, 2008: 204). Solamente en una instancia paratextual –y no presente en todas las ediciones de *Os libros arden mal*– se subraya que dicho mapa es producto de una evocación trazada a mano; eso hace que se crucen espacios del presente y del pasado en los que será posible localizar diferentes episodios de la novela.<sup>120</sup> El segundo paratexto al que nos referimos, ubicado también antes de la dedicatoria, es una fotografía de una quema de libros en A Coruña en agosto de 1936.<sup>121</sup> Juan Ennis expone que en *OLAM*

---

<sup>120</sup> Esta aclaración, que no aparece en la edición con la que estamos trabajando aquí –que es la primera edición en junio de 2006– sí puede hallarse en la tercera edición de *Os libros arden mal*, de diciembre de 2007, también publicada por Xerais, en una nota de autor que figuraba en la primera edición –la misma nota en la que se detalla la publicación de algunas partes de la novela por otros medios– pero que ha sido ampliada. Tanto la tercera como la segunda edición (de febrero de 2007) han sido revisadas por el autor. La “nota do autor” ampliada a la que nos referimos explicita lo siguiente con respecto al mapa de A Coruña: “Cumpre subliñar que se trata dun mapa da lembranza, dunha evocación trazada a man. Iso explica que aparezan espazos do presente e do pasado, e lugares do tempo da República como a biblioteca de Xerminal ou o ateneo O Resplandor no Abismo. No mapa figura como coordenada de lonxitude oeste 43° 30’, que toma como referencia o arco de Madrid. En arco Greenwich a lonxitude oeste é 8° 23’ 46,5’’.” El gesto de explicar que se está llevando determinada operación que implica una intervención en el elemento cartográfico, lejos de restar verosimilitud, apuntala el puntilloso –y en ocasiones hiperbólico, tal el caso de la medición de la longitud– trabajo en pos de elaborar la ficción a caballo entre los dominios de los recursos que ofrece la literatura y la deuda referencial que conlleva la literaturización de un episodio traumático.

<sup>121</sup> En este caso no hay una operación de composición, pero sí de re-utilización de un material tomado de otra fuente. En este caso también, en la “nota do autor” ampliada tras la primera edición, se hace necesaria la aclaración de la procedencia: “A fotografía da queima na Dársena da Coruña [...] foi tomada da revista escolar *Monte Alto*, coordinada por Xulio Cuba, do número publicado en xuño de 1996 en memoria de Ánxel Casal, editor de Nós e asesinado en 1936, e fora reproducida á súa vez *d’O franquismo en Galicia*, de Carlos Fernández e publicado por *La Voz de Galicia*.” (de la tercera edición de *Os libros arden mal* en Xerais, diciembre de 2007). Reproducción de una reproducción, la fotografía funciona como un elemento *ad hoc* cuya funcionalidad debe ser releída y replanteada; de allí la reelaboración y ampliación de la nota del autor.

[...] antes de [...] [la] introducción de la pluralidad de tramas de la ficción en los primeros capítulos, el libro ya ha comenzado. Antes de que la historia empiece a presentarse con las marcas del agua y el desahogo de Olinda, antes de que el lector pueda ver a un viejo George Borrow mentando la historia de la dedicatoria estampada en una Biblia [...], antes de la relación de los diferentes personajes en los días previos al alzamiento fascista, el libro se ha presentado como tal y ha postulado su relación con la historia, así como con los debates en torno a la memoria pública, y al lugar de la literatura en ellos. (Ennis, 2010: 218-219)

La inclusión de un documento visual y otras instancias tanto paratextuales como del cuerpo del texto que tienden líneas para la posibilidad de rastreo de un hecho histórico son elementos heteróclitos que complejizan y enriquecen la incorporación de este texto en un *corpus* específico de la narrativa española actual.

A partir de allí, la presencia de los libros –o la ausencia de los que fueron quemados, de los que aún existen porque alguien los rescató del fuego pero figuran como perdidos, de los que se siguen escribiendo pero son censurados– es nuclear en el desarrollo de la novela. Las escenas de lectura y escritura, la clandestinidad de producciones que no pueden materializarse en una publicación, la búsqueda emprendida por un juez que, en el devenir de su voracidad coleccionista, tiene como objetivo apropiarse de todos los libros que formaron parte de la biblioteca del político republicano Santiago Casares Quiroga, operan con notable recurrencia en la reconstrucción del pasado.

Cuando se impone el silencio, en la novela de Rivas emerge alguna instancia de oralidad que mina el sistema de opresión. Por ejemplo, en la siguiente cita se observa una articulación entre la orden de borrar el nombre de Casares Quiroga de los documentos escritos y la perviencia de una memoria local, casi íntima, que resguarda sectores en los que ninguna orden oficial podría intervenir:

[O] gobernador [...] ordena [...] que o nome de Santiago Casares Quiroga sexa borrado da acta do Colexio de Avogados e de calquera outro libro para que “as xeracións futuras non atopen máis vestixio seu que a súa ficha antropométrica de foraxido”. Durante moitos anos, Casares, que entre outros cargos foi presidente do Consello de Ministros da República, non figurará nas enciclopedias españolas. María Casares, sabe que en gran parte o fascismo español conseguiu o seu propósito. Borrouno da xeografía mental. Era o símbolo da República, e agora é un cráter. Espoliaron todas as cousas. Os libros, os mobles, a casa. O microscopio. Os herbarios. As caixas entomolóxicas. Ten algo na punta da lingua. Unha verba case esférica, encarnada, con sete puntinhos negros nas ás.

Unha das primeiras cancións que lle aprendeu. Era unha canción que tamén servía para aprender a contar. Unha canción campesiña, unha canción científica. (*OLAM*: 185-186)

En aparente tensión, como contracara de la materialidad escrita, que es vulnerable y susceptible siempre de nuevas amenazas por su visibilidad, la dimensión oral adquiere en *OLAM* un protagonismo que pone en juego un trabajo de memoria vinculado con la posibilidad o no de comunicar, de plantear y dar una respuesta estética al problema de los procedimientos a través de los cuales el arte asume un rol en la configuración de la memoria del pasado reciente.

### **7.1.1. Los límites cronológicos de la memoria**

Como se señala desde los primeros capítulos de esta tesis, algunas cuestiones teóricas relacionadas con el recurso de la transmisión oral en la narrativa española actual pasan por la mediación que entraña el hecho de que segundas o terceras generaciones – los llamados respectivamente hijos y nietos de la Guerra Civil– sean las que se hacen cargo

de volver sobre un episodio histórico. Esto nos llevó a un concepto como el asmaniano término de *memoria comunicativa*; aquel concepto que alude a una memoria oral que no abarca más de tres generaciones y que ha sido definido inicialmente en contraste con el concepto de *memoria cultural* (la memoria formada y relacionada con determinados objetos simbólicos para garantizar su perdurabilidad). Esto nos dejó abierto un planteo acerca de la ficcionalización y “las dosis de falsación” (Albert, 2006: 21-38) que supone el recurso de la transmisión oral incorporada a la literatura, en tanto gesto de ‘ceder la voz’ para rehabilitar el pasado, para dar lugar a episodios silenciados.

[En España] [...] la preocupación de los escritores parece más dirigida a develar lo silenciado que a discutir sobre el modo de narrar lo inenarrable. El interés posmoderno por la historia y el temor a perder, por ley biológica, a los protagonistas directos, explicarían en parte la proliferación de obras que ofrecen testimonios de testigos así como la búsqueda de fuentes –orales o escritas– que exhuman episodios ignorados de la guerra y la dictadura ocultos en los archivos y en la memoria colectiva (Macciuci, 2010a: 36)

La decisión estética de construir este espacio discursivo para subsanar lo silenciado implica a su vez hacerse cargo, desde la literatura, de una función que no ha sido aún cubierta desde planos en los que era esperable que eso ocurriera, esencialmente desde el plano jurídico y, durante décadas, desde la historia.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Refiriéndose a la dictadura argentina y a su insistente evocación en tiempos de democracia, José Luis de Diego expresa: “Con frecuencia me pregunto si el problema mayor no es el espacio presente más que la recuperación de aquel pasado, y si la distorsión del pasado no va siempre de la mano de una falta en el espacio presente. Procuraré decirlo con más claridad a través de un ejemplo: confieso que suelo ser reticente y aun crítico con manifestaciones públicas de algunas agrupaciones de familiares de las víctimas de la dictadura, en las que se tiende a idealizar hasta el heroísmo a las figuras de sus padres o abuelos o hermanos desaparecidos. Y soy reticente porque las apologías movidas por el afecto obturan la distancia crítica. Pero también creo que si hubiera habido a partir del '83 un proyecto de país diferente que albergara respetuosamente esa memoria, que mitigara el dolor a través de la justicia y la condena a los responsables, y que permitiera avizorar un futuro más alentador para los jóvenes, esa idealización, a mi juicio reactiva, no hubiera existido. La memoria, y sobre todo la memoria de hechos fuertemente traumáticos, requiere ser procesada socialmente y encontrar un lugar, pelear por ese lugar, pero en algún punto de ese trayecto debe reconciliarse con la verdad. A más de treinta años de aquellos horrores, y aunque sea muy tarde, debemos

## 7.2. La memoria parcelada en generaciones. ¿Ficcionalización de la posmemoria?

Una vez más se recurre a

[...] la transmisión del testimonio y la cuestión de en qué medida la memoria puede ser legada, de manera verídica de una generación a la otra –sea a través de transmisión escrita u oral basada en otros medios y documentos [...].  
(Albert, 2006: 21)

Para analizar un texto especialmente ilustrativo para la ficcionalización del legado memorialístico, como lo es *OLAM*, nos referiremos a tres ejemplos de la novela de Rivas en que ante un evidente distanciamiento generacional, el código fónico, articulado en el código gráfico (Albert, 2006), ofrece distintas variedades de un trabajo de memoria. En los tres casos, un personaje joven registra un lugar de saber detentado y administrado por quien ha vivido la guerra, o mejor, las particularidades de la guerra en Galicia. Se establece entonces una relación basada en el reconocimiento de una posibilidad de aprendizaje que ampliaría la información de aquellos a quienes podríamos llamar hijos tardíos o nietos de la Guerra Civil.

En primer término, en diferentes puntos de *OLAM* se da una relación dialógica entre un padre y una hija, llamados respectivamente Francisco Crecente (apodado Polca) y Ó. La joven Ó, que fue llamada así en alusión a la virgen de la expectación, constituye el auditorio ideal del padre, un jardinero devenido enterrador, que lleva adelante una acción clandestina boicoteando materiales destinados a exportarse para la confección de armamento nazi. Francisco Crecente, de manera didáctica y gradual, va despertando su conciencia acerca de un período que, si bien no le es del todo ajeno, Ó no ha protagonizado. Hacia el final, esta relación dialógica se invierte, puesto que la joven

---

celebrar que, a lo largo y a lo ancho del país, la Justicia se encuentre haciendo su trabajo.” (de Diego, 2010)



termina asumiendo la función de mantenerse hablando, de seguir contando, en este caso, su experiencia como emigrante, como una condición para mantener con vida a su destinatario.

Polca narra en un ambiente familiar y, pese a que el tema de fondo es la guerra, hay una función más directa, más evidente, que moviliza su discurso en un contexto que favorece la oralidad:

Iso si o tiña seguro. O convite á rolda de viño. Mais tamén o gañaba a pulso. Polca non sabía beber só. Hai moitos bebedores solitarios. A Polca non lle sabía ese viño da soidade. *Un viño merecía un conto, un falar.* [...] [S]abía máis que o cura, que se cinguía á información oficial.” (OLAM, 318, énfasis nuestro)

La ronda que puede producirse en un espacio acotado y cálido recrea el modelo del narrador añorado por Benjamin. Pero el ámbito puede perimirse más aún, y lo hace en torno al vínculo padre-hija. Ante una madre que va volviéndose cada vez más silenciosa, que va perdiendo la capacidad de habla y el sentido –tal el caso de Olinda, la madre de Ó y esposa de Francisco Crecente, Polca– se estrecha la relación entre Polca y Ó.

La forma en que se da cuerpo al diálogo entre estos dos personajes reproduce la cadencia de una prosa ininterrumpida, como el flujo de una narración oral en la que se van encadenando los sucesivos núcleos que hacen avanzar el relato. No hay guiones de diálogo en los comienzos de las sucesivas intervenciones, no hay marcas que delimiten el parlamento de cada uno. Únicamente se da una indicación inicial que, casi como en una acotación didascálica, presenta la situación de transmisión ya acotada. Inmediatamente después se “reproduce” el consejo del padre, de carácter formativo:

Polca a Ó: ti non debes ter medo dos mortos. O que hai que ter conta é dos vivos que escachan a vida. Os vellos chamábanlles a eses que odian a vida os da Sociedade de Óso. (OLAM, 319)

El comienzo de la transmisión toma como motivo el temor a la muerte. El intento de despejar ese temor es facilitado por el oficio actual de Francisco Crecente. El hombre, que ha sido jardinero, debe desarrollar la única tarea que le está permitida en la España franquista. Ya no se le permite hacer florecer nada, sino tan solo dar sepultura. Esa familiaridad en el trato diario con la muerte y el carácter positivo de Crecente hacen que pueda capitalizar su oficio actual de enterrador para ejercer una función pedagógica en su hija. El contexto de las creencias sobrenaturales, tan frecuentes y propagadas en Galicia, especialmente en relación con intentos de explicar sucesos que van más allá de la mera justificación a través de la experiencia, también potencian la posibilidad de eliminar el temor. Ahora bien, en la intención de despejar un miedo susceptible de ser atravesado por todos, algo que hermana en una angustia existencial que excede la coyuntura histórica concreta, emerge la Guerra Civil mediante oblicuas alusiones. La temática general es la condición de posibilidad para que surja lo prohibido, aquello de lo que no se puede hablar sin los tanteos necesarios para preparar al 'auditorio' para ello. Polca continúa diciéndole a Ó:

O de sementar o terror é unha cousa moi antiga e moi moderna a un tempo. Estes o que facían era tirar un óso na noite contra a xanela que viran iluminada. Ese era o xeito de sinalar a vítima. Mais os mortos tamén saben devovelas. Iso é o que ignoran os matóns. Que os mortos miran o xeito de defenderse. Os vellos falaban da labazada fría, que é a labazada dos mortos que están mal enterrados. Eu coñezo moitos casos. Moitos casos de asasinados que nunca foron xulgados. Peor ca iso. Os asasinados impartindo xustiza, facendo as leis. Mais tamén a moitos deles foilles chegando a labazada fría dos mortos. Asasinados que tolearon. (*OLAM*, 319)

Con ese desplazamiento del temor general a alusiones particulares de la ciudad en la que se desarrolla la acción de *OLAM* (A Coruña), se instala el problema de la larga convivencia de asesinos y víctimas.

La transmisión que se produce entre Polca y Ó es parte de una escena de formación que no lo tiene al padre como único actor a cargo de impartir el conocimiento. Olinda, la madre de Ó, también ha tenido su parte en la formación de la joven, pero el rol de la mujer de Polca en *OLAM* tiene que ver más con el hecho de legar un oficio, el de lavandera, que permite un flujo de relatos y rumores que también forjan conocimiento. Esas historias esparcidas a través del oficio de las lavanderas se ven favorecidas por la movilidad, por el desplazamiento que implica esta actividad. En los años de posguerra, las mujeres de Galicia colaboran con la economía de su hogar, entre otros posibles oficios tradicionales, a través del lavado de ropa en algún lugar público, como una fuente. Los saberes locales producto de sus narraciones orales encuentran una vía de canalización a través de una artista, Charo. La pintora, esposa del juez Ricardo Samos y padre de Gabriel, pinta una serie de “mujeres que llevan cosas encima de la cabeza”.<sup>123</sup> Esas cosas que llevan son, en principio, literalmente su carga, por ejemplo el canasto con la ropa; pero en las sesiones en el atelier de Charo también hay lugar para que estas mujeres trabajadoras se expresen. El límite de esta expresión tiene que ver con que la llegada de las máquinas hará que se vaya eclipsando el lavado manual. Así se agota no solamente una fuente de ingreso sino también un tipo de transmisión de carácter artesanal —en la órbita de un narrador benjaminiano— que se verá inevitablemente perdido.<sup>124</sup>

En ese mundo del trabajo femenino que se ve cada vez más coartado, la figura del padre encuentra nuevas vías. Volviendo entonces a la escena de transmisión predominante en *OLAM*, la ‘impartida’ por un hombre, tenemos en Francisco Crecente y su intenso diálogo con la hija una forma de suplantar el silencio de la madre, que se va incrementando; de hecho en sus últimos días el discurso de Olinda se adelgaza hasta la articulación automática de una sola vocal (precisamente la “O”, lo que lleva a interpretar a la joven que la madre está permanentemente diciendo su nombre). La guerra en la ciudad

---

<sup>123</sup> Imagen recurrente y simbólica en la obra de Rivas.

<sup>124</sup> Por ejemplo, se trasluce una añoranza de un oficio monótono como la confección de cajas de fósforos porque esta actividad favorecía un tipo de comunicación especial: “As mulleres que facían o corte e confección das caixas acadaban unha certa maneira de contar historias. As súas historias, as súas confidencias, adoitan ter esa medida da caixa. Por iso as caixas de mistos, cando fican baleiras, se as achegas medio abertas ao oído, teñen un murmurio.” (*OLAM*, 193) Esta imagen, junto con la de las “mujeres que llevan cosas encima de la cabeza”, también es recurrente en este autor.

y la efímera resistencia han enmudecido a muchos, pero las historias enterradas resurgen de alguna manera, trabajosa pero firmemente.

Luego de alusiones parciales a la guerra –como la citada anteriormente en el parlamento de Polca–, un blanco activo marca una pausa en la oralidad de los personajes intervinientes, pero también un cambio de tema y de locutor. Vemos entonces que la ausencia de marcas convencionales para introducir la voz de los personajes halla otra modalidad para ir guiando a los lectores en una polifonía muy ramificada y por momentos algo confusa. Aquí se explicitan generalmente los emisores mediante la inclusión del nombre propio.<sup>125</sup>

Hai anos, cando era pequena, dixo Ó, oínche contar que os mortos, cando saen en Santa Compañía, levan ás veces de paseo unha cadela negra.

Ah, si, claro. Unha cadeliña negra cun axóuxere.

Que argallante es! Víchela ti?

(*OLAM*, 320)

Incluimos estas líneas para seguir observando el tratamiento que se hace en la escena de formación vía transmisión oral en torno al tema de la muerte. Lo que comenzó con una alusión general y pasó por un detenimiento en una alusión bastante vaga a la Guerra Civil,<sup>126</sup> desemboca en una inquietud sobre la peregrinación de la Santa Compañía y genera un misterio que parece conducir a algo serio pero que culminará con un chiste. La

---

<sup>125</sup> Cabe adelantar, con referencia al capítulo siguiente de esta tesis, que esto es algo que en *Home sen nome*, de Suso de Toro, se maneja de una forma bien diferente. Allí la posibilidad de atribución de los parlamentos a uno u otro personaje pivotea sobre una vehemente caracterización de ellos mismos a través de sus parlamentos y, en algún caso, por la inclusión de alguna muletilla, como el insistente y efectivo “positivamente” de Nano. Es cierto que la estructuración de voces es mucho más clara en la novela de Suso de Toro al estar establecida básicamente en torno a un eje bipartito con ocasionales “intromisiones” de terceros que forjan la dimensión coral de la novela. En *OLAM* el planteamiento de las voces es otro, mucho menos deudor de una necesidad de claridad término a término (o parlamento a parlamento). En *OLAM* se juega mucho más con una difusión laxa que reproduce el devenir de un flujo oral cansino, sin anclajes que lo determinen demasiado; pero cuando surge la necesidad de explicitar, cuando tienen que quedar claras las atribuciones de unas palabras a unos u otros personajes, la vía hallada es más tradicional, la que consiste en la introducción de un ‘verbo de decir (generalmente, en pretérito perfecto simple) y el nombre propio.

<sup>126</sup> Se trató de una alusión que incluía alguna referencia poco comprobable y ni siquiera ilustrada mediante algún ejemplo acerca de hombres injustos que han enloquecido.

transmisión oral parece necesitar aún en la ficción unos filtros que descompriman la densidad de lo que todavía no ha sido contado. El diálogo sobre la muerte deviene de serio en risueño cuando Polca interpone otro personaje sobrenatural y se da una breve intriga; Olinda quiere hacerlo callar, no quiere que continúe, y lo que parecería ser la antesala de una revelación, una conversación sobre la muerte que contiene una pausa en la que asoma un principio de instrucción a la hija sobre los abusos en A Coruña durante la Guerra Civil y la continuidad de un estado de injusticia, culmina con una pequeña humorada.

Mira, Ó, eu coa única que tratei dese mundo foi con Antaruxa.

Cala, anda, dixo Olinda [...]

Polca agardou a que o fío entrara polo ollo da agulla. E respondeu á pregunta que ficara no ar, aínda que Olinda tratou de espantala co abano da man.

A Antaruxa é unha bruxa con moita autoridade. É a que beixa o demo.

Cala Francisco! Cando Olinda se dirixía a el co nome propio é que estaba a falar moi en serio. Moi anoxada. E Olinda, anoxada, non era unha broma. As mulleres de Castro sabían cantar as corenta e petar cos puños na mesa. [...] Polca afastou dela, sentou nun tallo e falou dende a penumbra.

Chúchao por detrás!, bisbou Polca como se revelara un dos maiores segredos da noite dos espíritos.

Como, como o chucha?, preguntou Ó.

Olinda ollou de esguello e con severidades para Polca. Fícaron calados. Bruaba o mar da fraga, as ondas púrpura da noite na torga da Zapateira. [...] De súpeto, os dous, home e muller, escacharon a rir.

Dálle un bico no cu, bisbou Olinda. Ela tamén a rir. (*OLAM*, 320-321)

Estos paréntesis lúdicos de la transmisión, las aparentes dilaciones que implica el hecho de interponer un elemento humorístico, suavizan la densidad de lo que el padre desea

transmitir. Es una forma de ‘tomar carrera’ o impulso para avanzar sobre un terreno más complejo.

Se da también la dilación que supone la transmisión oral encarnada en otros, sin filiación mediante. Por ejemplo, cuando una antigua trabajadora sexual instruye a Ó sobre un tema que requiere mayor detenimiento: se trata de la existencia de minas de volframio durante la posguerra para que España contribuyera con la confección de armamento nazi. Una vez más sin guiones de diálogos que demarquen el alcance de uno u otro parlamento, la exposición está a cargo de una persona mayor que presencié los hechos mientras que las preguntas y la mirada atenta y confiada al narrador (a la narradora, en este caso) son observables en Ó.

Ese Manlle é un bandido dixo. Do coiro de Xudas. [...] [E]u teño todo aquí, nena. Na cabeciña. Oxalá funcionara o resto como a cabeza. Sabes como comezou? Non. Que vas saber?

Calquera que mirara a Ó en fite sentía ganas de gardar cousas naqueles ollos tan abertos.

Comezou polo volframio. Sabes o que é o volframio? Non sabes. Que vas saber!

Ó asentiu. Nunca o vira diante. Non podía falar do aspecto nin da cor. Mais sabía todo sobre o volframio. Había tres bocas de mina de volframio na perna dereita de Polca. Dúas na parte do torneceiro e unha terceira no xeonllo. Traballara forzado, como preso, nas minas do río Deza. Ferírono nun intento de fuga. O subministro daquel mineral abundante en Galicia era decisivo para as fábricas de armamento da Alemaña nazi. (*OLAM*, 587-588)

Nótese que si se formulan preguntas por parte de quien está en condiciones de brindar información, éstas son solamente retóricas (Que vas saber?) y lo que hacen es ubicar a Ó en una situación de inferioridad respecto de la posibilidad de conocer, por no haber vivido los hechos. La pregunta retórica deviene luego exclamación (Que vas saber!) que estaría

dando por sentada la presunta ignorancia y hay un énfasis en la limitación de conocimiento a la cual está expuesta la joven. Sin embargo, la ‘instrucción’ no se da sobre una tábula rasa. Ella ha conocido los efectos del volframio en el cuerpo de su padre; hay un conocimiento más certero del que la nueva fuente imagina.

Más allá de estos pasos intermedios en el aprendizaje de Ó vía transmisión oral, por ejemplo en el capítulo “O Hotel dos Espellos” (*OLAM*, 584-592), el punto culminante de esta escena de narración de padre a hija, parcelada a lo largo de distintos momentos de la novela, coincide con el fluir del testimonio apremiado por el inexorable deterioro físico del padre. En ese punto culminante y extremo –Polca luego de haber sufrido un infarto–, aflora el tema más complejo: la detención y la tortura sobre el propio cuerpo. Ó logra hacerse digna receptora de esa narración y portadora de la posibilidad de seguir reproduciéndola al ser una de las narradoras de más protagonismo de la novela. Reemplaza y continúa con la transmisión del legado oral porque “El quería que souberamos” (*OLAM*, 677), por lo cual Ó ahora se encarga de hacerle conocer la historia a su hermano. La memoria de ese pasado de detención y tortura no es deudor solamente de un momento de revelación, sino que supone un acopio de información no internalizada en otras ocasiones y la condensación de un relato oral con unas condiciones fundadas en la distancia temporal respecto de los días en que Polca era perseguido por disfrazarse en carnaval:

[X]untábase á comparsa que ía dende Castro o Mércores de cinza para enterrar o Entroido. Aí xa ía de bispo ou de cardeal. Un ano tirárono ao río de Monelos, ao Meco. Eu daquela non entendía moi ben o que pasara, pero sei que varios viñeron feridos polos golpes dos gardas do triconre. Fuxiran a valmontes. Logo viñeron a detelos. [...] E empezaron por el, por Polca. Porque os gardas acordaban. Porque tiña esa importancia de ter Antecedentes. Que eu de rapaza non sabía moi ben o que significaba. Oía na casa iso, de que non lle daban traballo polos Antecedentes. E eu confundía os Antecedentes coa idea dos Antergos. Como serían aqueles Antergos que seguían a causar

complicacións? Serían homes vestidos femias monumentais? Serían xa sacerdotes do Entroido? (*OLAM*, 680)

También en la oralidad de la joven hay técnicas que conforman un marco para el episodio en sí; el humor en ella es menos directo que el del episodio de sus padres antes transcrito –acorde a un tono que va decreciendo conforme sobreviene el deterioro físico del padre–, pero está levemente insinuado en la reflexión sobre sus confusiones infantiles con el vocabulario.

Seguidamente, el hermano conocerá por parte de Ó no sólo el episodio mediado por la interpretación de su hermana, sino también las palabras de su padre, citadas por ella.

O cabo mirou con suspicacia para aquel tipo estrafalario, con alba de cura por riba da roupa de obreiro. Tiña retranca. Estaba a parodiar a fórmula que sempre se utilizaba nos informes policiais e nas notas de prensa: “Convenientemente interrogados.”

Non fai falta que nos interroguen convenientemente, señor comandante, porque a culpa é miña toda. Eles limitáronse a vir detrás do meu responso [...].

Gústame os valentes, así que vou ter unha consideración contigo, díxolle o cabo. Levouno onda un armario pendurado da parede e abriuno tirando do pomo coa punta do fusil.

Estaba cheo de vergallos. Diferentes tamaños e feituradas. Un deles rematado en bólas de ferro.

Dómine, non sum dignus, murmurou Polca.

Entre nós, dixo o cabo, hai que ter collóns para facer o que fixeches. Tirar ao río un boneco do Xeneralísimo. E aínda por riba botarlle uns latinorios.

Era polo Entroido.

O mesmo ten. Sinalou o armario cos vergallos: podes escoller. Merécelo.



En palabras de Polca: E aí se lle viu que, no fondo, era un fascista moi liberal.

Que cabrón, que porco!, di Ó cando lembra aquela historia. Aínda lle fixo escoller o vergallo. Mira a Pinche e a súa foto de verdugo na Torre de Londres, disposto a cortarlle o pescozo a un turista: Sabes que che digo? Mándalla. Aínda se ha de rir. El sácalle punta a todo. (*OLAM*, 680-681, énfasis nuestro)

El testimonio oral que está a punto de perderse no se agota entonces en una escena de formación polarizada en un emisor y un receptor, en un trasvase unilateral. La joven que ha sido iniciada en la memoria del pasado traumático selecciona, organiza y reproduce el discurso del padre detenido y castigado físicamente, de manera tal que la palabra recuperada se multiplica y re-direcciona ante otro auditorio y en otro país; trasciende las paredes de un hospital y la frontera española.

En segundo lugar, hay en *OLAM* una transmisión oral diferida y sesgada entre el juez Ricardo Samos y su hijo Gabriel. Allí la transmisión de los hechos pasados es una enseñanza indirecta, de oídas y a hurtadillas. Gabriel, por el retraimiento que lo caracteriza, acarreado por dificultades en el habla que tarda unos años en superar,<sup>127</sup> adquiere cierta invisibilidad que le permite asistir a diálogos de su padre, quien había estado dirigiendo en 1936 la quema de libros en A Coruña, con personajes siniestros como el inspector Ren (que colecciona y exhibe como trofeos objetos de sus víctimas). Así accede el joven Gabriel, en forma oblicua, a planes de censura, robo y persecución que

---

<sup>127</sup> Gabriel poseía “inseguridade na expresión” y “medo atroz ás vebas” (*OLAM*, 561). Mientras su padre, el juez Samos, oculta a su hijo y lo trata con recelo debido a su defecto, que lo avergüenza, la madre se acerca a él y procura ayudarlo: “O que preocupaba a Chelo, que asumirá o labor de buscar e consultar especialistas, era o pouco que se sabía dos problemas da fala. O baleiro pedagóxico. A carencia de tratamentos. E o que lle resultaba aínda máis escandaloso: a pouca importancia que se lles daba, en relación cos sufrimentos dos que os vivían.” (*OLAM*, 561-562). La solución llega cuando el habla deja de ser el medio exclusivo de comunicación de Gabriel; como si se tratara de una carga demasiado pesada la de poder vehiculizar sus pensamientos y sentimientos sólo a través de la palabra hablada, la escritura creativa le trae un alivio —de hecho se expresará y burlará a la autoridad mediante la escritura de ficción: “Até que se produciu un cambio rotundo. Un xiro milagroso. Foi cando rompeu a escribir. Dun xeito compulsivo. Coincidiu co verán en que pediu ir a clases de mecanografía.” (*OLAM*, 562) Gabriel atribuye sus logros a la técnica de “fundir a escrita e a lingua” (*OLAM*, 564).

reparará simbólicamente al restituir a María Casares, la hija de Santiago Casares Quiroga, parte de la biblioteca de su padre. Gabriel Samos tiene también otra escuela, ajena y opuesta a la escuela de su padre y al régimen dictatorial en el cual éste se ampara, pues el adolescente frecuenta el puerto y escucha a los trabajadores, a los vencidos, a los personajes excluidos de la memoria oficial del franquismo. Forma parte de un auditorio en el que participan jóvenes como él, pero pertenecientes a otras realidades sociales, como el pandillero Miguel, cuya ‘formación’ mediante la oralidad de los vencidos detallaremos luego. Este plano de una formación en la memoria de lo no dicho oficialmente solamente puede darse en el territorio marginal de los perdedores de la guerra.

La oralidad es rescatada [...] por la literatura, como artificio para la construcción de una memoria de los otros, de los vencidos que así pueden construir su propio relato, negado por el discurso oficial, al tiempo que ofrece una vía eficaz, aún no indagada suficientemente, para la representación de hechos indescriptibles. [...] [L]a oralidad otorga vida y actualidad a un hecho pretérito, convirtiendo de este modo la historia en experiencia y memoria. (Macciuci, 2010a: 39)

### **7.2.1. La filiación de los recuerdos**

El hecho de que el personaje de Gabriel abrevie en el derrotero de su formación en fuentes no necesariamente ancladas en vínculos de sangre nos conduce al tercer intercambio, que radica en los intentos de un trabajador portuario por transmitir a un joven pandillero, Miguel, alias *Corea*, su saber sobre el pasado traumático. En este caso surge el problema de quien, al menos en principio, no está listo para escuchar. El adolescente, en tanto interlocutor, tiene ritmos e intereses extraños a quien le habla, y demanda una velocidad que el emisor no puede ofrecerle. Sin embargo, a través de la emergencia de puntos de contacto, como el interés por el boxeo, se hará viable el diálogo.

Esta relación es semejante a la que se daba en *O lapis do carpinteiro* entre Carlos Sousa y el doctor Da Barca (Rivas, 1998). Luego de un primer extrañamiento –recordemos que Sousa no se sentía motivado por la militancia del médico republicano, ni siquiera por su posible entrevista con el “Che” Guevara– sobreviene una identificación cuando el orador conmueve a su destinatario.

El punto de contacto entre Ponte (el trabajador portuario aludido, también llamado ‘O Manobrador de Guindastres’) y Miguel es el interés por el boxeo. La referencia a la Guerra Civil llegará a través de la referencia al asesinato de Arturo da Silva, el boxeador. ‘O Manobrador’ introduce al adolescente en las consecuencias de la guerra en la vida de aquel personaje que puede llegar a importarle. El elemento del cual se aprovecha es el deporte. Esta transmisión aparece *in media res*. Y queda claro que no es el primer intento de grabar el episodio en el muchacho.

Matárono. *Expliqueicho mil veces*,<sup>128</sup> repetiu cun salaio de impotencia o Manobrador de Guindastres. E agora non me preguntes por que o mataron se era un campión.

Por que o mataron se era un campión?

Que ten que ver que fora o campión? Ti es parvo. Andaban a matar e matárono.

Tiña que ser discreto. Había xentes impenetrábeis. A memoria fai como os moluscos, segrega unha cuncha protectora. Mais el atopábase ás veces con costras feas, repelentes, feitas coa materia do horror: as que o negaban.

O de Corea era diferente. *El sentía a estraña obriga de intentar explicarlle o inexplicábel.*

Íalle contar o que pasou cos Montoxa. Os xitanos cesteiros.

(*OLAM*, 431, énfasis nuestro)

---

<sup>128</sup> La insistencia en la cantidad de veces que es necesario decirle las cosas a Miguel aparecerá en otros relatos del trabajador portuario.

Contrariamente a otras situaciones de transmisión en las que el 'informante' se resiste a dar testimonio, aquí se hace notar que, además de la insistencia en la formación del adolescente (se le ha contado la historia "mil veces"), el adulto siente que hay un deber de memoria y una obligación de explicar, aun aquello que no parezca compatible con ninguna lógica.

Las acotaciones del narrador extradiegético que sitúan la escena del narrador interior y su exiguo auditorio están en el mismo plano. La página de la novela no tiene ninguna marca que delimite parlamentos de acotaciones y, también en este caso, las atribuciones de los parlamentos dependen de la aparición del sobrenombre de quien esté hablando en cada caso. Esto también se torna funcional porque no habrá una sola historia de guerra en la narración interior del trabajador portuario. Una vez más, como una muestra de que la verdad que interesa al adolescente es demasiado fuerte, hay un manejo de la intriga que se lleva a cabo al intercalar historias subsidiarias; pero esta vez, a diferencia de las dilaciones de historias sobrenaturales que emplea Polca con su hija, las narraciones en las que se ramifica la narración central también están abiertamente vinculadas con la Guerra Civil. Surge entonces la historia de los Montoya, unos gitanos que se dedicaban a hacer cestos (un hombre y sus dos sobrinos adolescentes) que fueron asesinados. Para esta narración, "O Manobrador de Guindastres" funciona con una omnisciencia que le permite citar el discurso de los falangistas que asesinaron a los gitanos. Actualiza la escena cuasi-cinematográficamente, como si estuviera ocurriendo en el momento de la transmisión, y brinda la información de contexto necesaria, como una planeada introducción que facilita herramientas para asimilar lo que sigue.

Velaí unha das brigadas da Noite no coche, no Opel Negro. Setembro de 1936. Non van ao chou. Executan as ordes do que denominan Tribunal Invisíbel, onde se planifica o terror, o do decimar a poboación adulta. Os falanxistas saíran á procura de alguén de San Pedro de Nós para "darlle café". Esa fora a expresión que usaron. Estaban na cafetería Unión, na praza de Pontevedra, e o que levaba a voz cantante dixo: Hoxe imos darlle café a

fulano. O delegado de Orde Pública dera o visto bo do mesmo xeito: Café! As emisións radiofónicas dun xeneral golpista, Queipo de Llano, puxeran de moda ese eufemismo da morte. Pola Ponte da Pasaxe ían os xitanos cesteiros. Camiñaban cara ao oeste. Así que tiñan toda a pirotecnia do crepúsculo de fronte. O sol estaría agora a xirrar como ferro quente no mar de Bens. Era o final do verán. Na boca da noite. Podíana presentir xa ás costas, case oír os seus vimbios de sombras mais o que eles vían era o tinguir dos púrpuras, dende o azul vermello ao coágulo, na la das nubes. (OLAM, 432)

La transmisión oral empleada reproduce, insistimos, una técnica cinematográfica introductoria. Semeja un plano general que nos ubica en el paisaje que están atravesando los gitanos. Como una voz *en off* que enmarca la imagen que se pretende crear en el adolescente, “O Manobrador de Guindastres” maneja un punto de vista que le permite una mirada distanciada de la escena y a la vez una contextualización que le da a Miguel algunos datos esenciales para interpretarla (la alusión a Queipo, la explicación del metalenguaje, etc.). La escena que se le está transmitiendo a Miguel se vuelve más vívida –y más didáctica– cuando se introducen en discurso directo las voces de los falangistas:

Xitanos?, preguntou o que ía de copiloto.

O condutor asentiu coa cabeza.

Sabedes unha cousa? Aínda non lle arrimamos candeas a ningún gitano.

E engadiu: Xa iremos máis tarde polo outro coello.

(OLAM, 433)

La víctima que los falangistas tenían asignada queda para después. La violencia ejercida contra los gitanos será un episodio secundario dentro de un marco de abuso que contiene diferentes paradas o estaciones. Esto, lejos de establecer una escala de violencia, sirve para mostrar los diferentes planos de acción de los falangistas, que actúan tanto contra un objetivo predeterminado como contra víctimas ocasionales. Las digresiones del narrador

oral ofrecen un muestreo de violencia contra diferentes sectores de la sociedad. Otro aparente desvío que se produce dentro de esta misma narración consiste en contar cómo los falangistas consiguieron el auto en el que se están transportando en el momento de atacar a los gitanos. Se produce entonces un paréntesis narrativo para dar cuenta de la obtención del vehículo, paréntesis que amplía la descripción de los procedimientos del bando sublevado contra la II República; en este caso se trata de un procedimiento que traspassa la operatoria de la incautación para mostrar trazos de apropiación y bandidaje:

O coche ideal para unha familia numerosa. Incautáranlle ao mesmo propietario dous coches. O Opel Negro e o Opel Guinda. Unha monada, o guinda, descapotábel. Non é que fora un magnate, o dono. Fixera cartos en América e á volta puxo un garaxe e un lavadoiro. Un tolo polos coches. Agora vai a pé. Disque aparta dos coches. Cando llos foron quitar, tateou, alegou que xa dera cartos, as contribucións monetarias que lle pediran. [...] Ese verán paseara pola estrada da costa as fillas e as amigas. O condutor da expedición da morte recordábo ben. [...] O condutor recordábo cunha memoria de calidoscopio. (*OLAM*, 433-434)

Quien sigue conduciendo el relato es Ponte, el trabajador portuario, pero por momentos, sin marca suprasegmental, se introducen las voces de los protagonistas del episodio narrado. Se actualiza así, paso a paso, la escena en cuestión, de manera que se hace más presente y cercana para el joven oyente del relato.

Confuso, perplexo, tateando, con tremor de voz, o señor Alvedro [el dueño de los autos que están siendo apropiados por los falangistas] intentou evitar que os levaran.

Xa ven que non son coches de guerra, dixo.

Sabía que os levarían de todas as maneiras. Non viñan debater con el sobre mecánica, senón subir aos coches e marchar. Non obstante, era por eles que

debía falar. Interceder. Dicir algo. Polos coches. Polo que os quería. Sentía unha obriga moral. Cando os devolveran, si é que os devolvían, xa non serían os mesmos. As máquinas agardaban alí, na penumbra, cun perfil caviloso. Gacho. (*OLAM*, 434-435)<sup>129</sup>

Luego tendrá peso, una vez más, la introducción de metalenguaje, como si se estuviera confeccionando un diccionario con la terminología precisa para comprender los diversos excesos cometidos. Para acercarse a algo semejante a una comprensión no alcanza el vocabulario del que dispone Miguel. Los términos en apariencia más inocentes se cargan de otros sentidos. Antes, esto ocurría en relación con la frase “dar café”; a continuación surge la cuestión de los “paseos”. El dueño del auto intenta disuadir a los falangistas diciendo que su vehículo no sirve para la guerra, sino solamente para pasear:

Este, o Guinda, é só un coche de paseo.

Como todos calaron, o que viña de dicir percorreu os recantos do local. Decatouse do sentido pavoroso da frase. *Paseo*. Ao cambiar de mans, as cousas pasaban a ter outro significado. Como dicir, sen querer: Este, o Guinda, é só un coche de saír a matar.

Para iso o levamos, señor Alvedro, dixo un dos confiscadores. Para o paseo. (*OLAM*, 435)

A continuación se hace necesario un blanco activo para plasmar en la página el regreso al eje de la narración oral. El episodio intercalado en el que se narró la obtención del auto utilizado por los falangistas en el momento del ataque a los gitanos sirvió para mostrar a Miguel un caso más. La escena que ha permanecido en suspenso es retomada luego del blanco activo, funcional para pautar un poco el avance deliberadamente desordenado de la narración interior.

---

<sup>129</sup> La insistencia en la materialidad de los autos, además de mostrar un lícito apego por quien trata de retenerlos por su condición de propietario, está narrada de tal forma que tiene también mucho que ver con el destino o la función que se les dará a las máquinas. La personificación de los autos, que parecen esperar en la penumbra, pesarosos, su nueva finalidad, intensifica el sombrío destino que les aguarda.

O condutor chascou a boca como se tivera goma de mascar [...] Foi reducindo a marcha e detívose uns metros antes no camiño dos Montoya. Nese breve percorrido, Antonio [uno de los gitanos] deixou de cantar e a bris escura da noite arremuiñouse en torno ao Opel Negro. (*OLAM*, 435)

Las imágenes de la noche –antes ya se insistía en la caída de la tarde, en la escena crepuscular, que sin duda presagia que las vidas de los gitanos se apagarán con el día– refuerzan la tensión. Pese a que ya puede presuponerse el desenlace desde el comienzo de la narración, en el final se concentra la acción en sí; aunque no se hace explícita la violencia para la cual se estuvo preparando el terreno. Se le deja a Miguel la posibilidad de completar el bache que queda.

[B]aixaron do coche pistola en man, apuntaron aos cesteiros e obrigaron aos Montoya a deitarse na parte traseira do coche, sen atender ás súas protestas. O pequeno non quería soltar os cestos, ou se cadra era ao revés. Estábanlle a aprender o oficio e dedos e vimbios aínda formaban parte do trenzado. O Opel Negro arrancou. Os Montoya apareceron mortos en Montrove á mañá seguinte. Tiñan cadanseu orificio de bala na cabeza. “Hemorraxia menínxea”, segundo os certificados de defunción. (*OLAM*, 435)

Pese al avance gradual de la narración y a la progresiva información de una historia cuyo desenlace ya se prevé, se da una suerte de sistema diseminativo recolector pues “o Manobrador de Guindastres” reitera a Miguel algunos conceptos. Reorganiza la información parcelada que puede clarificar los puntos centrales del relato. Así como le es ajeno al adolescente el metalenguaje (“dar café”, “pasear”) y el eufemismo del parte de defunción (“hemorraxia menínxea”), le resulta también sorprendente la magnitud del “castigo” a los gitanos sólo por el hecho de ser tales. La recopilación de las ideas centrales que el trabajador portuario se ve en la obligación de transmitir al adolescente rebelde se



simplifican, se adelgazan sintácticamente hasta atomizarse. Se busca a su vez la identificación entre las víctimas y el adolescente destinatario de la narración por la pertenencia a una franja etaria determinada. Se retoma también la figura del boxeador con quien el joven se siente más identificado por su fama de campeón de Galicia:

Café. Hemorragia menínxea.

Pasaban por alí.

Mataron tres cesteiros que pasaban por alí. Un deles tiña a túa idade.

Por alí por onde? Onde mataron ao campión?

Non. Por onde lles cadrou. Tropezaron co coche dos asasinos e déronlles café.

Nada máis soltala, lamentou usar esa expresión. A irrealidades dos eufemismos. Un macabro xénero chico.

Café?

Matáronos.

Eles tamén eran anarquistas?

Eran uns xitanos que facían cestos. Un deles tiña catorce anos e outro dezaseis. A túa idade, máis ou menos.

Matáronos por seren calós?

(*OLAM*, 436)

Aquí el parlamento de uno y otro personaje está delimitado tan sólo por la alternancia entre preguntas y respuestas. Se produce una pausa en la reproducción de la oralidad mediante la cual se está llevando a cabo la transmisión del trabajador portuario a Miguel/Corea para reflexionar sobre la problemática generacional de sembrar la memoria de la guerra en una aparente “generación perdida”.

Aquel mozo, Corea, tiña unha cabeza dura. Outras veces andaba nas nubes. Nunca se sabía moi ben se estaba a oír ou non, aínda que repetira anacos

esgazados da conversa. Ademais da diferenza de idade, había moi poucas semellanzas. Era un mozo presumido, moi preocupado pola vestimenta. Esa era unha das razóns de frecuentar a zona portuaria. [...] Corea deixara os estudos e non tiña unha ocupación fixa. Decía que quería ser boxeador. Decía. Cando se presentaba en cuadrilla, estaba claro que podía ser o máis galo, pero era raro velo en grupo. (*OLAM*, 436)

Paradójicamente Miguel, quien retiene datos aislados del relato de “O Manobrador de Guindastres” –es decir el joven que pregunta al trabajador portuario, el adolescente que no parece tener suficientes herramientas para comprender la magnitud de la violencia– será también víctima de un abuso de las fuerzas policiales. Este nuevo abuso, pese a no tener un desenlace trágico, implica una continuación, durante la dictadura, de los arbitrarios ejercicios de violencia puestos en práctica durante la Guerra Civil.<sup>130</sup> La vivencia tiende en este caso a reforzar la posibilidad de comprensión de la experiencia transmitida, de los hechos de los cuales no se ha sido testigo.

Además de aquellas situaciones en las que nos detuvimos por tratarse de transmisiones intergeneracionales sobre la Guerra Civil en A Coruña, en *OLAM* hay numerosas escenas de transmisión. Prevalece la oralidad, pero conviene tener en cuenta también que hay marcadas situaciones de transmisión escrita, que parecen estar compitiendo con el otro gran legado, el de la palabra hablada. La transmisión de la escritura, el acto de legar a otros la letra escrita, depende de una materialidad que implica un rol de poder y de posesión. En la novela de Rivas, la materialidad aludida tiene una importancia central ya desde el título. El hecho de que uno de los hilos conductores que emerge con mayor frecuencia sea precisamente un libro, añorado por el juez Samos desde los días de la sublevación militar, resulta ilustrativo sobre la relevancia que tiene la cuestión de poseer libros. El coleccionismo, llevado a cabo también por el inspector Ren,

---

<sup>130</sup> A Miguel se lo detiene por estar vinculado afectivamente con una joven de A Coruña que es hija de alguien poderoso. Tras la detención lo rapan y le advierten que no debe volver a frecuentarla. Luego recibirá también una golpiza.

funciona como un sucedáneo del avance sobre la propiedad y los bienes de los otros, de los perdedores de la guerra. Gabriel, el hijo del juez Samos, en un momento es testigo “dun daqueles actos de transmisión que Ren e o xuíz realizaron cunha certa solemnidade” (*OLAM*, 349). Pero más allá del título y de claros índices que remiten a la importancia de los libros en tanto objetos portadores de una carga simbólica innegable, hay una trama de oralidad mucho menos susceptible de apropiación y manipulación.

Los grandes factores que estructuran diversas relaciones entre los personajes de *OLAM*, especialmente en el caso de pertenencia a distintas generaciones, son los relatos orales en los que emerge lo que ha quedado subyacente por el silencio que se impuso tras la derrota de la II República. La aparente labilidad de la palabra pronunciada, no fijada mediante la escritura, funciona, mediante un insistente ejercicio de literaturización, como un resguardo ante cualquier amenaza de pérdida material. El mundo de los narradores orales, muy vinculado en el caso de Rivas con el mundo de los oficios más humildes y esforzados de Galicia, es el reducto en el que se preserva la memoria de la Guerra Civil.

Hemos ya abordado en parte en esta tesis la cuestión de que, cuando la memoria comunicativa forma parte del entramado literario —a través de la literaturización de la oralidad mediante el uso de un estilo directo algo borroneado, sin marcas que lo expliciten en demasía—, el carácter pedagógico puede dar lugar a un plano mítico en relación con la figura del vencido. Esto lleva a metáforas que remarcan la urgencia y la necesidad de narrar, de transmitir historias locales que se valen del vehículo de la oralidad y que sólo parcialmente y en forma velada han tenido un lugar en la escritura. En *OLAM* se narra, por ejemplo, la matanza, a manos del bando franquista, de una ballena albina a la que se le atribuyen características sobrenaturales. La inclusión de historias locales —tanto de aquellas que podrían ser cotejadas con hechos documentables como la de la ballena mitológica, o la de la bruja que besa al diablo, leyenda que citamos más arriba— da lugar a la construcción de una memoria fundada en la transmisión oral que permite el boca a boca, el silenciamiento de algunas fuentes (condición propia de una poética del rumor, otro factor constitutivo de las marcas de oralidad en la novela) y, en consecuencia, la multiplicación de las posibilidades de recepción.

Se lleva a cabo una recuperación de la identidad de héroes locales conocidos por sobrenombres familiares y por hazañas difundidas a través del canal oral (la memoria del boxeador asesinado es una de las referencias más recurrentes). Se destacan las alusiones que rescatan experiencias de hombres corrientes, hombres que no tienen su sitio en la historia oficial, y que especialmente durante décadas no han tenido sitio en la historia oficial del franquismo.

Por otra parte, indirectamente se problematizan los límites temporales del conflicto.<sup>131</sup> En este punto cabe recordar que la posibilidad de señalar una separación clara entre la Guerra Civil española y sus diversos corolarios a lo largo de la extensa posguerra ha sido por lo menos cuestionada; en algún caso, prácticamente negada. Nicolás Sánchez Albornoz (2006) desarrolla una argumentación acerca de la arbitrariedad que conlleva aprobar la fechación del 1º de abril de 1939 como límite final de la contienda. El autor considera que poner ese tope cronológico subestima un accionar signado por la violencia y la liquidación que el franquismo continuó ejerciendo después. Además de los meses iniciáticos de julio y agosto de 1936, la novela de Rivas aquí analizada se detiene precisamente en ese después, al literaturizar prácticas que reprodujeron y multiplicaron el ensañamiento de los años que estrictamente corresponderían al conflicto.<sup>132</sup> Pese a la innegable funcionalidad y al carácter didáctico de algunos recortes cronológicos, una lectura como la de Sánchez-Albornoz es indispensable para alertarnos acerca del riesgo de ciertas naturalizaciones que no conviene desatender.

En el extenso período abordado en *OLAM* a través del acercamiento diacrónico a distintos momentos de la posguerra, cobran relevancia, como patologías inherentes al silencio impuesto, la pérdida de la memoria y las dificultades para expresarse mediante el habla. Como hemos visto, hay personajes de la novela de Rivas que atraviesan esos

---

<sup>131</sup> El personaje a través del cual se da menos indirectamente –aunque sí en forma elusiva– esta problematización es un funcionario franquista, el inspector Ren: “No ano corenta [...] me incorporo a determinados servizos especiais, que agora non vén ao caso mencionar. Rematou a guerra en España, mais comeza a mundial. *Oficialmente non estábamos en guerra, mais iso era só unha aparencia. Non será necesario que llo explique, verdade?* (*OLAM*, 621, énfasis nuestro).

<sup>132</sup> Ilustra esto la persecución ejercida contra diversos jóvenes receptores del legado oral que los forma, en los años 60, en una opinión propia sobre la guerra y el franquismo, adolescentes como Miguel, Ó e incluso Gabriel, el hijo del juez. Todos son sometidos a interrogatorios y, en algún caso, a violencia física.

obstáculos. Otros, en cambio, tienen la función de “una segunda memoria”; literalmente en algún caso, como en el personaje de Polca, ya que en determinado momento lleva adelante el rol de apuntador del cura:

[O]correu algo importante, o párroco, don Benigno, foi perdendo a memoria. Non de a pouco, non por letras o verbas, senon en anacos, en frases. Marchaban e xa no lle volvían. Parecía que perdera a frase e mais o sitio da frase. Desaparezera o espazo e entón a frase non podía volver. E entón eu era a súa segunda memoria. Era, por dicilo así, o subministrador de frases perdidas. (*OLAM*, 44)

Pero también podemos hacer extensiva la designación de portador de una segunda memoria en el sentido de que este personaje, especialmente en la transmisión a su hija, ofrece una versión no evidente y no institucionalizada sobre el pasado, producto de su memoria individual.

Ahora bien, en ocasiones, el precio de una suerte de rescate del pasado traumático puede ser la entronización de personajes que no presentan ningún tipo de contradicciones ni zonas sombrías que pongan en duda su integridad ética, su bondad, su buen humor y su buena predisposición inquebrantables, por lo que se arriesga en parte la construcción de su verosimilitud. Viene a cuento recordar la advertencia de Mainer que citábamos en el capítulo anterior:

[E]stamos, a fin de cuentas, en plena recuperación sentimental del destierro de 1939. Puede que, en efecto, haya algo de todo ello y lo cierto es que en la literatura de la guerra civil, manantial que no cesa, pueda registrarse ya el comienzo de una infección sentimental, una distancia piadosa que es consecuencia de la distancia temporal (Mainer, 2004: 18)

Hacia el final de *OLAM*, se produce un encuentro agonístico que enfrenta simétricamente el bien y el mal. En una sala de hospital, separados mediante un biombo, Polca y el juez Samos están pasando los que probablemente serán sus últimos momentos de vida. Algunos cruces de palabras entre ellos –que desconocen el paradero de su compañero de habitación– renuevan aspectos de la Guerra Civil pendientes de resolución, aspectos que los afectaron particularmente. Esto no va más allá del esporádico y ocasional encuentro, sin que prospere un trabajo de memoria exhaustivo, pero allí aparece una clara polarización que ilustra sin posibilidad de réplica –con geométrica disposición espacial– la ubicación de vencedores y vencidos, y las respectivas causas que los movilizan, aún en sus últimos días.<sup>133</sup>

Quizás el término antedicho, “infección sentimental”, resulte un poco hiperbólico y, en principio, hasta peyorativo; pero en la construcción de héroes locales como el boxeador frustrado Vicente Curtis (Hércules do Papagaio) y como Francisco Crecente (Polca) en su boicot contra las minas de volframio, es sí funcional una entronización que impregna las narraciones orales que circulan en *OLAM*, como una forma de remarcar la referencia a aquello que no tiene garantizada la materialización a través de la escritura.

La palabra que se pretende recrear literariamente está presa de su función de acceder al pasado como a una huella cuyo contorno es ya irrecuperable, como

---

<sup>133</sup> Pese a no venir a cuento, al menos en apariencia, específicamente en relación con nuestro eje de lectura, el hecho de mencionar este episodio se debe a que en el mismo año de 2006 la novela *Home sen nome*, de Suso de Toro, que analizamos en el capítulo siguiente, se desarrolla sobre la base de un contrapunto verbal –con incrustaciones orales permanentes, producto del parlamento de otros personajes– entre dos personajes que se hallan a punto de morir y que también comparten una habitación en un hospital. También en este caso uno de ellos podría ser ubicado en el bando de los vencedores y el otro entre los vencidos, o entre los que heredaron las consecuencias de la derrota de la II República. Suso de Toro manejará de otra forma esta elección temática y estructural, y ello constituirá un elemento determinante para la emergencia de la transmisión oral como motivo fundamental y como modalidad discursiva preponderante en la novela. Esta coincidencia procedimental entre las novelas de ambos autores gallegos publicadas en 2006 justifica el aparente recelo de Rivas, que en la “Nota do autor” que se encuentra al final del libro, después del índice, aclara la progresiva publicación de partes de *Os libros arden mal* antes de la fecha de publicación en libro y, lo que es más sorprendente aún, el día y la hora en que se llevó a cabo el registro de la propiedad intelectual del texto, en una acotación nada frecuente en el ámbito de la narrativa que venimos analizando: “Publicáronse adiantos desta obra na revista portuguesa *Periférica* (primavera, 2005), na revista galega *Caña* (verán, 2005) e no diario *El País* (2.4.06). *Os libros arden mal* entrou no Rexistro da Propiedade Intelectual co número C-141-06 ás 13.45 do día 31 de marzo do 2006.” (*OLAM*, 747). De todos modos, por más sospechas que esto pueda despertar, veremos en el capítulo siguiente que cualquier adyacencia temática tiene en la novela de Suso de Toro un tratamiento y una resolución bien diferentes.

arriesgábamos en la introducción de esta tesis al revisar críticamente la concepción de que “la memoria es *del pasado*” (Ricoeur, 2004). No por eso el canal oral, cuya ficcionalización escrita es uno de los procedimientos estilísticos esenciales en la novela trabajada, deviene un medio inferior o superior. William Nichols alude a una relación de triunfo y derrota entre oralidad y escritura, y a la posibilidad de alternancia en esa especie de competencia (Nichols, 2006: 162); pero la oposición deviene inoperante en la medida en que se advierte que es la convergencia entre la transmisión oral y las historias que enmarca lo que constituye un medio para abordar desde la narrativa una serie de diálogos tendientes a cubrir un intercambio que está cercano a eclipsar su posibilidad de producirse.

### **7.3. Letras al margen, memoria en la prensa periódica. La memoria histórica en algunos artículos y columnas de Manuel Rivas**

En el presente apartado –que puede leerse como epílogo de este capítulo, focalizado en *OLAM*– se aspira a señalar una parte de la producción de Rivas en torno a textos publicados originariamente en el periódico *El País*, como un acercamiento particular a la memoria que complementa el enfoque anterior.

Si bien nuestro objetivo en esta tesis no es el análisis de la obra en prensa de los escritores estudiados, resulta insoslayable en este punto una selección de textos aparecidos en un medio periodístico, por el lugar que ocupa la prensa gráfica en la novela de 2006 del escritor coruñés, particularmente en dos aspectos fundamentales.

Por un lado, en la solapa de la portada de algunas ediciones,<sup>134</sup> nos encontramos con una reproducción facsimilar de la primera página del periódico coruñés *Brazo y Cerebro*, órgano anarquista con el que tienen relación algunos personajes de *OLAM*. Allí

---

<sup>134</sup> Lo podemos ver, por ejemplo, en la tercera edición gallega de *OLAM*, publicada en diciembre de 2007 por Xerais, cuando la novela ya luce la faja de “3ra. Edición”, en la cual se refiere que ha recibido el Premio Ánxel Casal al Libro del Año 2006, el Premio Irmandade do Libro al mejor libro gallego del año 2006, el Premio Mejor Libro del Año 2006 por los Libreros de Madrid, el Premio de la Crítica Española 2007, El Premio da Crítica Galega (Creación) 2007, el Premio Losada Diéguez (Creación) 2007 y el Premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega 2007.

hay una referencia a la excursión a Los Caneiros –que, como hemos visto, finalmente se verá frustrada por el estallido de la guerra– bajo el título “En tren especial”. Este elemento subraya la importancia del apoyo en lo paratextual y en lo eminentemente literario de la novela de Rivas, junto con los dos paratextos que antes hemos mencionado (la fotografía de la quema de libros y el mapa de A Coruña).

Por otro lado, el “elemento periodístico” viene, en *OLAM*, de la mano de un personaje joven que, como los otros que hemos estado analizando, asiste a un trayecto de formación en un diálogo que reproduce la escena de formación intergeneracional vía oral que atraviesa la novela de Rivas. El personaje en cuestión es Tito Balboa, apodado “O Meritorio”. Tito Balboa, que también forma parte del círculo de adolescentes que rondan la zona portuaria, y coincide así, ocasionalmente, con el pandillero Miguel y con Gabriel Samos, el hijo del juez franquista, se está iniciando como periodista “meritorio” en el periódico *O Expreso*. Balboa, mediante historias que poseen una notoria carga de ficción, se acerca peligrosamente a temas a los que, décadas después de la guerra pero aún en dictadura, no es recomendable acercarse. El director del periódico, el señor Aldán, será esta vez el iniciador, el encargado de aludir a estrategias de evitación para que el joven tenga dimensión del peligro aún latente y no se exponga. Balboa quiere recuperar la historia de una ballena que se acercó a la costa coruñesa en tiempos de guerra, a la que le dispararon los militares. El joven quiere establecer ese episodio como elemento fundante de un mito con el que pueda identificarse la ciudad portuaria, aludiendo a ese animal que quiso desbordar el régimen que se estaba imponiendo en 1938 y ganar la ciudad. Su superior procura disuadirlo:

[O] Meritorio estaba decidido a seguir adiante: [...] [P]oderíamos recuperala, crear unha lenda. Ter un monstro propio. Case todas as civilizacións teñen a imaxinación dunha criatura colosal. [...] Para min que son cousas de conto, como os dragóns, os unicornios ou as seras. Mais nós témola de verdade. Ese misterioso ser mariño, con cabeza intelixente, do tamaño dunha balea



xigante. Iso existiu. Veunos visitar. E quixo ficar aquí. A xente aplaudiu a súa chegada. (*OLAM*, 462)

Tras lo cual el señor Aldán interpone el siguiente argumento:

De que nos serve un mito se o matamos nós? Aínda se o mataran os de fóra. Almanzor, Napoleón, Hitler, Stalin... Pero, deste xeito, vaia propaganda! (*OLAM*, 463)

En estilo indirecto libre, previo a un aleccionamiento más explícito, surge mediante una pregunta retórica la inquietud del periodista con experiencia, del que reconoce los temas inconvenientes aún en la columna aparentemente inocua de un principiante:

O director do vespertino Expreso ergueuse para desentumecer. Que sabería aquel principiante de monstros e monstruosidades? Alí mesmo, na Dársena, onde os militares mataron a tiros esa balea que o pobo aplaudía nos tempos máis duros da guerra, alí mesmo, dous anos antes foi a queima dos libros dos ateneos e bibliotecas populares cando comezou a nova ditadura. (*OLAM*, 464)

El director del diario oscila entre el recuerdo ensimismado –a través del cual revive los días de la guerra en la ciudad– y la memoria mediante la que articula el recuerdo personal para poder transmitirlo al joven y que eso sea funcional en el presente.

De súpeto, ollou cara ao Meritorio co receo de quen esperta dun pesadelo e atopa de fronte o culpábel: Que horror! Fágame caso. Esqueza esa historia. Iso non pasou nunca. Non pode figurar. Polo baixo: Aínda non sabe como captura o Caudillo os cetáceos dende o *Azor*? Non con arpón precisamente. Esqueza eses campos de batalla. Como imos saír agora coa historia da balea metrallada? Vostede ten que comezar a distinguir o que se pode e o que non

se pode contar. Querido amigo, permítame unha lección se non de mestre polo menos de veterano. Hai tempos en que un bo xornalista ten que separar o gran da palla para publicar a palla. Non faga sufrir ao lector. Xa el sabe dabondo que está nunha gran poza de bágoas. Agora, alégrenos a vida. Tome. Cóntenos o día en que o concello vestiu de gondoleiros venecianos aos bravos mariñeiros coruñeses para recibir aos duques de Lancaster. E cómo cantaban rítmicas e suaves barcarolas, a vogar de pé e sen despeitear na liña de rompente. (*OLAM*, 465)

Al encauzar las materias sobre las que sí podría escribir Balboa hacia el pintoresquismo de noticias insípidas para la realidad social de Galicia en dictadura, el director del periódico, desde su lugar de veterano, tal como él justifica por la experiencia, traza una línea que deja fuera todo aquello que no se puede contar y que sin embargo todos conocen. Más allá de personajes que, para mantener una verosimilitud coherente con el contexto de los episodios narrados, no podrían expresar vía prensa gráfica los abusos del poder dictatorial, Manuel Rivas pone en práctica una escritura creativa, ya en democracia, que compensa esos silencios impuestos que padecen los personajes escritores y periodistas de *OLAM*.

A continuación aludimos a algunos textos de Rivas que tematizan la memoria del pasado traumático, publicados en la prensa gráfica española. Consideramos básicamente sus artículos “Garzón, Antígona y la memoria histórica”, “El barco de la memoria” y “El desaparecido HGO (una historia argentina)”, y las columnas tituladas “La amnesia” y “Los verdugos”, con mayor o menor detenimiento según la pertinencia de cada caso a los efectos de esta lectura. Tuvimos en cuenta, asimismo, algunos aspectos de la transposición que implica la publicación en libro de lo originariamente publicado en un medio periodístico, y la particularidad de la publicación en diferentes lenguas, gallego y castellano.

La producción de Rivas en la prensa periódica se inscribe en un contexto de fuerte presencia de escritores como columnistas. No nos detenemos aquí en una historia de este género (ni en la puesta en discusión de la pertinencia del término 'género'), pero conviene puntualizar que su eclosión en los últimos años se da en un terreno con notorios precedentes que nos lleva a tomar en consideración la prosa costumbrista de Larra o de Mesonero Romanos (Andrés-Suárez, 2005: 25), pero que también conduce a localizar la interacción entre literatura y periodismo del Nuevo Periodismo estadounidense durante los 60 (Andrés-Suárez, *ibíd.*).

El columnismo de opinión, que alcanzó su madurez durante la Transición, se desarrolla en España en los 70, y es, según Irene Andrés-Suárez, entre otros, una modalidad de escritura híbrida, a caballo entre la literatura y el periodismo. Este tipo de texto breve en prosa “que arranca de una noticia (o de más de una) o de una idea y expresa opiniones personales del escritor –siguiendo la definición de Irene Andrés-Suárez aludida– tiene a su vez “una extensión especificada de antemano” y “normalmente [...] mayor pretensión ‘literaria’ que la noticia o la crónica de las que ‘procede’ (Andrés-Suárez, *ibíd.*).<sup>135</sup>

En el artículo, la extensión reglada, la periodicidad y la ubicación fija de la columna dejan de ser rasgos necesarios, pero muchas de las cuestiones que hacen a la interpenetración de acontecimientos reales y su literaturización pueden hacerse extensivos a este otro ámbito de la prensa periódica. En ocasiones parece ocurrir que es necesario algo que trascienda un disparador de la inmediatez cotidiana.<sup>136</sup> Esto se advierte muy especialmente en el tratamiento de la memoria que hace Rivas (tanto con respecto a la Guerra Civil española y el franquismo, como con respecto a la dictadura argentina '76-'83).

---

<sup>135</sup> Además del elemento de opinión, en las columnas de Rivas caben también características de la columna llamada “personal”, es decir, aquella en la que hay una preeminencia del ‘yo’ del autor (ya sea por la explicitación del punto de vista, ya por la alusión a la experiencia de un episodio personal concreto): “la voluntad de estilo, la periodicidad y ubicación fijas, y la continuidad de la firma” (Andrés-Suárez, 2005: 25). Se la considera, además, “una unidad independiente, autónoma y autosuficiente”.

<sup>136</sup> Alexis Grohmann sostiene que “la libertad temática está levemente condicionada por el hecho de que las columnas de escritores suelen establecer cierta conexión con la actualidad (en muchos caso muy tenue, si no inexistente, y con la función de servir como pretexto y punto de arranque del texto), porque forman parte de la prensa, actualidad que [...] es entendida en sentido amplio.” (2005: 4).

La memoria del conflicto bélico español y la posguerra en la escritura de Rivas se permite en la ficción literaria unas dilaciones reñidas con cualquier género periodístico (el caso que mayor cuenta da de eso son las 741 páginas de *Os libros arden mal*), pero no todo lo que puede ser vehiculizado por el soporte de la prensa periódica se vuelca en la columna que Rivas tiene semanalmente en *El País*. Como si se tratara de una cuestión métrica, parece haber un ‘arte mayor’ para el tema de la memoria.

Eso resulta muy notorio cuando se lleva a cabo una edición en libro de textos aparecidos por primera vez en la prensa periódica. Particularmente nos referimos a la estructura de *A corpo aberto* (Xerais, 2008), también publicado en castellano: *A cuerpo abierto* (Alfaguara, 2008). Trabajamos con la edición en lengua gallega, que supone un doble pasaje o mediación.

El libro, catalogado desde la tapa como crónica, tiene cuatro partes: I. Unha ollada ‘indie’ á España do Último Día; II. A amnesia retrógrada; III. A revolución do mar y IV. Re-existencias.

Por un lado, en el índice resulta significativo que la enumeración de las diferentes partes del libro no respondan a un estricto listado en el que el número es asociado al título correspondiente, sino que se registra una suerte de sintaxis, algo poco habitual en estas instancias paratextuales; hay un nexos coordinante copulativo antes del número que remite al último capítulo. La autonomía formal del columnismo se ve, por lo tanto, relativizada, ya que no sólo hay una reunión de diferentes textos, originariamente autónomos, bajo un título que los agrupa en una de las partes del libro, sino que también hay una ilación señalada desde un paratexto.

El 21 de junio de 2008 Rivas publica en *El País* una columna bajo el título de “La amnesia”. Este término, generalmente usado en relación con los personajes de la España franquista que no fueron juzgados, está aquí puesto en función de criticar una votación a favor de una directiva sobre inmigración. Pero esta cuestión concreta es vinculada con la victoria de Zapatero y, esto último, valorizado mediante una puesta en perspectiva que recuerda la presunta teoría de conspiración respecto de los atentados del 11-M, teoría señalada por Rivas como “la más peligrosa majadería que hemos tenido que soportar

desde el golpe del 23-F” (*El País*, 21/06/2008). El comienzo responde entonces a la fórmula del columnismo de tomar como disparador una preocupación referencialmente cercana, expresada con marcada ironía: “Como estaban en contra de la directiva sobre inmigración, los eurodiputados socialistas españoles votaron a favor”. Ironía que se refuerza con otras expresiones similares, pero vinculadas a otros temas de actualidad. Por ejemplo: “Para ser más activos contra el cambio climático, se decidió la suspensión del Ministerio de Medio Ambiente”.<sup>137</sup>

En este planteo algo ecléctico pero convergente hay una clara muestra de la condensación que trabaja Rivas en muchas de sus columnas. Pero interesa especialmente el texto “La amnesia” porque aparece la idea de “amnesia retrógrada”<sup>138</sup> al acercarse a la conclusión y criticar la actitud de “un continente que se hizo con la emigración y se rehízo con la inmigración”.

“La amnesia retrógrada” es justamente el título de la segunda parte de *A corpo aberto*, la parte en la que se incluyen los artículos aludidos, en el caso de la edición de Xerais, en gallego (“Garzón, Antígona e a memoria histórica”, “O barco da memoria (A historia esquecida dos pescadores republicanos)” y “O desaparecido HGO (una historia arxentina)”).

Al pasar a libro, la columna titulada “La amnesia”, que incluye el sintagma que encuadra un espacio central destinado a memoria histórica, pasa a llamarse “Troitas no leite” (truchas en la leche) y en el libro se ubica en las columnas que se hallan en la primera parte. Se modifica también alguna cuestión tipográfica (hay una señalamiento en negrita que al menos en el texto electrónico de la publicación periódica no existía). Cabe destacar además –y esto es aplicable a todo el libro– que no hay referencia alguna a la procedencia de los artículos y columnas que han visto la luz con anterioridad en otro soporte. Si por un lado se gesta una suerte de trama subyacente que pone en diálogo textos aparentemente autónomos, por otro lado se establece un corte bastante profundo

---

<sup>137</sup> La otra expresión es: “Me declaro impresionado. Mucho más que el otro día, cuando el Embajador de España en el Vaticano nos pidió a todos los contribuyentes que pusiéramos una cruz fiscal a favor de la iglesia, como si no tuviéramos bastante cruz con esta dirigencia religiosa”.

<sup>138</sup> En “Garzón, Antígona y la memoria histórica”, se aclara que “[h]ay un concepto en neurología que se utiliza para definir la pérdida de recuerdos anteriores al momento en que se produce un daño en el hipocampo. Es lo que se denomina amnesia retrógrada.” (*El País*, 07/08/08).

con un texto casi igual, cercano temporalmente, pero que ha sido pasado por el tamiz de un cambio de soporte y un trabajo de selección y edición que problematiza la identidad entre uno y otro texto. Además de los aspectos señalados, no está la fecha, tampoco la firma, obviamente resuelta desde otra instancia paratextual; pero podemos pensar que el mencionado pasaje de un soporte a otro ha implicado no sólo la emergencia de una nueva materialidad sino también un texto que en gran medida coincide con el anterior, que puede coincidir en su cuerpo palabra por palabra, pero que es otro texto. En una suerte de *pierremenardismo*, aunque sobre la base de textos propios, hay una transposición que conviene no minimizar, sobre todo por el gesto que implica la publicación en una lengua minorizada de textos publicados en un medio de difusión masiva.

Raquel Macciuci puntualiza que

[...] cuando los artículos son antologados y publicados en volúmenes independientes [...] la tensión entre realidad y ficción se decanta de otra manera, visiblemente, hacia la literatura. El cambio de formato lleva aparejado una resignificación que es en parte estructural, en parte efecto de una estrategia deliberada; en el pasaje, el artículo acusa una resacralización de las bellas letras y una atenuación del estatuto mestizo y de la heteronomía. (2010b: 246)<sup>139</sup>

La memoria como tema y como procedimiento de análisis, como actualización de un pasado signado por la sublevación contra la II República, aparece en muchos puntos de

---

<sup>139</sup> Siguiendo con la alusión a compilaciones y antologías, Macciuci agrega que “[l]as ediciones en soporte libro, inevitables para evitar la dispersión y el extravío del material y favorecer la lectura diferida, dan otro rango a la literatura publicada en prensa. Institucionalizada, fijada y desprovista de sus coordenadas temporales, se vuelve más literaria y menos mestiza, y adquiere una nueva jerarquía previo proceso de selección y reordenamiento. La recepción será sin duda otra cuando el artículo, reconfigurado en un nuevo texto, se lee despojado de sus coordenadas temporales y contextuales (no suele figurar el día ni la fecha, menos aún la sección o la serie en que apareció por primera vez”. (2010b: 246-247)

Cabe aclarar que no siempre las ediciones en soporte libro favorecen la lectura diferida; en el caso de los textos que aquí nos ocupan seguramente es más viable el acceso a la publicación en línea de la columna originaria en *El País*, que la lectura de su versión posterior en libro, que no ha circulado ampliamente, y que se encuentra con más facilidad en lengua gallega, cauces bastante más exigüos que los de las editoriales que junto con *El País* han dado cabida a este tipo de antologías.

la producción de Rivas, por tanto, algunas de esas zonas constituirían piezas intercambiables y la lectura puede ordenarlas de otro modo que el dispuesto.

Más allá de títulos y apartados, la memoria histórica subyace también en una columna como “Os verdugos”, del 29 de marzo de 2008,<sup>140</sup> donde, tras la muerte de Rafael Azcona, se alude a su producción en homenaje al guionista, a la vez que en una crítica para quienes sólo hablan bien del cine español cuando muere alguien como él (“Coido que con tres ou catro defuntos máis imos cara a unha cinematografía de puta madre”). El reclamo, que hace referencia al escaso reconocimiento en general a la estética del cine español, se enlaza con las problemáticas abordadas por dicho cine, particularmente en la película de Azcona y Berlanga que se parafrasea en el título. Queda a cargo del lector la decisión (o la posibilidad) de advertir en los verdugos aludidos el presente de verdugos en potencia a los que se hace referencia en esta columna (quienes manifiestan su xenofobia con los gitanos) o la trama de la película de Azcona y el contexto en el que se inscribe, el de esa sociedad que no se hace cargo de su participación indirecta en el trabajo sucio de la pena de muerte durante el franquismo.

En el apartado específicamente destinado a la memoria –especificidad, como hemos venido viendo, desbordada hacia otras zonas del libro– *A corpo aberto* muestra un itinerario que parte de España, en términos amplios, pasa por Galicia, y arriba finalmente a Argentina. Como en una migración del tema, los tres artículos –insistimos en que en este caso no son columnas– dan cuenta de un recorrido geográfico figurado. “Garzón, Antígona e a memoria histórica”, publicado originariamente en castellano el 7 de agosto de 2008 en *El País*, rescata el paso dado en aquel momento por el juez Baltasar Garzón al haber solicitado información a los ministerios de Defensa e Interior y a las asociaciones que trabajan por la reparación histórica acerca de los casos de miles de personas asesinadas después de la Guerra Civil, cuyos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes sin que esos crímenes se investigaran (*El País* 07/08/08).

---

<sup>140</sup> Resulta llamativo que no se encuentre este texto fácilmente al buscarlo on-line. Puede leerse en <http://blog.levante-emv.com/angostohojaslibres/2008/03/31/el-imperio-del-consumo-por-eduardo-galeano/>.

El segundo texto de esta sección, publicado el 9 de agosto de 2006, sin una aclaración entre paréntesis que figuraba en prensa periódica y con el agregado de un copete, versa sobre un barco de Rianxo en el cual se realizó una muestra para dar a conocer la epopeya de los rescates por mar de los republicanos perseguidos después del golpe de julio del '36 en pequeñas embarcaciones de pesca que partían de Galicia.

En el tercer y último artículo de esta sección, publicado originariamente en *El País* el 24 de agosto de 2008, se recapitula la obra y las condiciones de la desaparición de Héctor Germán Oesterheld y de sus cuatro hijas.

Esta disposición casi cartográfica de la memoria potencia una serie de recursos presentes en los tres textos. Como es evidente en uno de los títulos, la apelación a la literatura clásica es una marcada elección en este sentido. Las figuras de Antígona y Creonte aparecerán en más de una ocasión en Rivas, en su preocupación desde la literatura en prensa (y desde la literatura en prensa hecha libro) por la causa de la reapertura de las fosas comunes en España. Otra particularidad presente ya desde al menos dos de los títulos es la acotación parentética de que se trata de “una historia”; en un caso, la historia olvidada de los pescadores republicanos, y en el otro caso, “una historia argentina”. Eso por un lado particulariza relativamente el objeto del artículo, pero a la vez le da una impronta literaria potenciada por el cariz que toma cada una de estas historias a lo largo del cuerpo del texto. Se trasluce un tono de narración y una apelación a recursos literarios que, sin apartarse del hecho periodístico o del testimonio que dio origen a este tratamiento, se vuelca hacia la literaturización de ese objeto. Esto se evidencia especialmente en “El desaparecido HGO”, donde hay un juego de oscilación constante entre los sujetos implicados en la desaparición y los personajes de *El Eternauta*. Los militares, por ejemplo, aparecen ficcionalizados como Los Ellos.

Además, la reiteración del testimonio oral de Elsa, la mujer de Oesterheld, por medio de la reproducción de algunas marcas de oralidad subrayadas que hacen de la relación de sus palabras un avance sincopado, son también una técnica que articula una narración hecha sobre la base de diferentes puntos de vista. Se suma el relato de personas que estuvieron detenidas con él. Una vez más, el tratamiento de las fuentes es inestable,



se explicita en algún caso el nombre y la profesión de alguien que compartió prisión, pero esto se alterna con el hecho de que alguna otra fuente se mantiene innominada.

Como vemos, si bien la literatura en soporte prensa supone un detenimiento más o menos deudor de las exigencias del acontecimiento diario, existen también constantes que, vinculadas con otras zonas de producción del autor, permiten armar una constelación genérica que enriquezca y potencie la lectura de los diferentes mecanismos mediante los cuales apuntala el tratamiento de la memoria. El detenimiento en esos escritos más o menos deudores del acontecer diario, que parecen formar parte de las orillas de una producción troncal más evidentemente literaria, nos ofrece un abanico amplio de las técnicas vistas en Rivas en torno a la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, a la vez que una exploración de diferentes formatos y pactos de lectura que se condicen con la labor de los autores que nos competen en esta tesis a través de prácticas de escritura que trascienden la ficcionalización novelística.

## Capítulo 8

### ***Home sen nome, de Suso de Toro (2006): puesta en escena de tres generaciones***

“[Q]uen non coñece o seu pasado é coma un rapaz, non se fai adulto. Está condenado a vivir coma un rapaz que cre nos Reis Magos.” (*Suso de Toro, Home sen nome*)

Se ha venido sosteniendo en esta tesis que, en la última década y media, en la narrativa española, se ha intensificado el empleo del relato oral para la representación del pasado traumático signado por la Guerra Civil (Winter, 2006). También hemos delineado la existencia de dos ejes teóricos susceptibles de ser abordados al considerar la funcionalidad de la oralidad en la narrativa española actual. Recordemos que la primera de las vertientes radica esencialmente en un relevamiento de marcas de oralidad en el texto escrito (Eberenz, 2001) desde el que se procede a una suerte de elicitación en la que los silencios y la toma de turnos de conversación en los diálogos constituyen la materia prima de un estudio marcadamente descriptivo. El otro eje teórico pasa por la forma en que la ‘puesta en literatura’ de la transmisión oral es considerada como modalidad determinante de una cierta configuración de la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo (Albert, 2006 y Nichols, 2006), perspectiva de estudio que trasciende la fase descriptiva en lo referente a ficcionalización de la oralidad y advierte en ese empleo del cruce de soportes una herramienta al servicio de un trabajo de memoria.

Para la mostración de otra lectura que se enriquece con la trascendencia de un plano meramente descriptivo de la emergencia de la oralidad, viene a cuento una vez más el detenimiento en un escritor gallego, Suso de Toro, que nos permitirá analizar otro aprovechamiento de lo oral ficcionalizado en el acto de forjar la memoria de la Guerra Civil, en un contrapunto dialógico especialmente ilustrativo para observar la escena de la transmisión generacional.

Para analizar la obra de Suso de Toro que nos compete, es pertinente considerar algunas particularidades biográficas de este escritor, ya que su historia registra un aspecto que merece especial atención. Si bien nuestro trabajo no está guiado por cuestiones biográficas<sup>141</sup> –más allá de la pertenencia o no a una franja etaria que pueda tener peso en determinadas decisiones estéticas– es menester mencionar que Suso de Toro ha atravesado una situación especial en lo tocante al tema de la profesionalización del escritor y a un posicionamiento político claro y abierto –y a un reconocimiento de José Luis Zapatero para con sus escritos–, que lo han puesto en un lugar algo apartado dentro del panorama de la narrativa contemporánea.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Pese a lo cual puntualizamos en estas líneas, siguiendo la presentación que del mismo se hizo en el Colloque International en Sorbonne “Deux voux de la littérature galicienne contemporaine” en marzo de 2010, algunos datos, de ninguna manera exhaustivos, como para tomar dimensión de la trayectoria de este autor: Suso de Toro (llamado en realidad Xesús Miguel de Toro Santos) nació en Santiago de Compostela el 10 de enero de 1956. Es licenciado en Geografía e Historia en la especialidad de Arte Moderno y Contemporáneo. Profesor y locutor de radio, y comenzó a escribir en 1982. *Land Rover*, que apareció en 1988, es su primera obra traducida al castellano. Es, junto con Manuel Rivas, el principal representante de la literatura gallega de los últimos veinte años. Ha recibido el Premio de la Universidad de Santiago por el libro *Cajón desastre*, y el Premio de la Crítica en 1987 por el libro *Polaroid*. En 1994 fue galardonado de nuevo con el Premio Crítica de Narrativa en Gallego por su obra *Tic-Tac*, obra por la que también recibiría en 1995 el Premio Arcebispo Juan de San Clemente. En 1996 coordina la obra colectiva *Berra Liberdade* a beneficio de Amnistía Internacional; la obra recoge poemas y relatos de 18 escritores gallegos, entre los que se encuentra el propio Suso de Toro. Ha sido Premio Blanco Amor de Novela 1997. En junio de 1998 dirige el Primer Encuentro de Escritores en el Finis Terrae “Trasatlántico”, organizado por la Universidad de Santiago, y destinado a difundir la cultura iberoamericana frente al dominio anglosajón y reafirmar el espacio cultural de la primera. Entre los escritores presentes estaban Manuel Rivas, Gustavo Martín Garzo, Carlos Casares, Jon Juaristi, Juan José Millás y Gonzalo Suárez. En 2000 publica la novela *Non volvas*, con la que en marzo de 2001, gana por segunda vez el Premio de la Crítica Española. Asimismo, en 2003 obtuvo el Premio Nacional de Narrativa, por su obra *Trece badaladas* (2002). Suso de Toro es también autor de la comedia de enredos *Una rosa es una rosa* (1997); de los guiones de la serie *Servicio de Urgencias*, que emitió TVG en 1989 y que en 2002 se recogieron en un libro; y de varias obras de ensayo y de recopilación de artículos periodísticos.

A los efectos de este análisis, más allá de *Home sen nome* (2006), que es el eje del presente capítulo, nos interesan muy especialmente algunos aspectos de *Sete palabras* (2009).

<sup>142</sup> En el siguiente fragmento de una entrevista que se le realizó en 2006, el autor da cuenta de eso:

**“Pregunta.** ¿Se siente en el ojo del huracán desde que Zapatero se interesó públicamente por sus escritos políticos?

**Respuesta.** Recuerdo una anotación en mi diario, el 27 de mayo de 2005, cuando Zapatero comentó que había una relación de simpatía y amistad entre nosotros, y recomendó mi libro *Otra idea de España*. La anotación decía: “José Luis acaba de transformarme en un blanco”. Fui muy consciente de que desde ese momento iba a ser tomado como una referencia para atacarme desde una derecha que está muy radicalizada.” (Hermida, 2006).

También resulta iluminadora la forma en la que Suso de Toro hace referencia, irónicamente, en su *blog*, a una habitual confusión en la pronunciación de su apellido (el reemplazo de la preposición, “de”, por la preposición fusionada con el artículo, “del”): “Doppelgänger: Suso de Toro quiere aclarar que tiene un “doppelgänger”, un doble siniestro, que es ese tal “Suso del Toro”. Ese ser nació en parte por un cruce de su apellido con el de los cineastas Guillermo y Benicio del Toro, parientes muy muy lejanos, y, sobre todo, por

Nacido con apenas un año de diferencia respecto de Manuel Rivas, Jesús de Toro Santos es bastante susceptible de ser relacionado con el escritor coruñés, tanto por el período y la forma en que se van gestando sendas obras, como por elecciones temáticas. Sin embargo, el autor que nos ocupa en este capítulo no tiene la misma llegada ni la misma repercusión que Rivas. La novela *Home sen nome*, publicada en abril de 2006, unos meses antes que *Os libros arden mal*, de Manuel Rivas, no ha sido objeto de muchos comentarios, lo cual llama poderosamente la atención, considerando que ambas constituyen, en más de un aspecto, piezas de un sistema literario que presenta evidentes vasos comunicantes. Más allá del tema de la transmisión generacional para la configuración de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, hay seguramente otras cuestiones temáticas y procedimentales que atraviesan ambos textos. El llamativo contraste de repercusión en uno y otro escritor se hace más evidente cuando se toman en consideración las instancias extratextuales que conllevan las presentaciones públicas de Rivas. Dichas presentaciones han ido ocasionalmente acompañadas por algún elemento que implicó un tipo de despliegue que excedió lo meramente vinculado al objeto libro, por ejemplo la puesta en escena de una quema de libros para la presentación de *Os libros arden mal*. Esto, que parecería ajeno a la cuestión que aquí nos interesa, tiene incidencia en la medida en que Suso de Toro se posiciona, en los últimos años, de cara al sistema literario, en una suerte de margen del margen. Dentro de una literatura escrita originariamente en lengua minorizada –si bien hay traducción castellana también en este caso–, de Toro ha manifestado en más de una ocasión que se ha sentido fuera del sistema de circulación de literatura gallega. En 2010 anunció su retiro del ámbito profesional del mundo de las letras y su voluntad de volver a ocupar una plaza como profesor de instituto,

---

el odio y la pulsión sectaria de la caverna de la ultraderecha y de los sectarios en general que desearon que existiese ese ser perverso. Suso del Toro es perverso, ruin y mezquino. Es sucio y grosero. En Galicia, para los verdaderos patriotas, es un españolista traidor, amigo de Zapatero y por ello un peligroso enemigo del pueblo gallego. Y para la caverna españolista es un rojo separatista, enemigo de España y de su unidad, de la lengua común una y grande, del organillo y la Verbena de la Paloma. Pero también es antinorteamericano, anticomunista, antiisraelí, proisraelí, antifascista, judío, palestino, capitalista, anticapitalista, nacionalista, antinacionalista, taurino, antitaurino, blasfemo, meapilas... Una aberración enemiga de las personas normales que se manifiestan con sus banderas en la Plaza de Colón madrileña o en cualquier otro lado. Suso de Toro no se hace responsable de las barbaridades y sinvergözonerías que haga o diga, o digan que hizo o dijo, el tal Suso "del" Toro. (Para mí que se trata del mismo Fantomas)." (<http://susodetoro.blogaliza.org>).

tras años de haber intentado alcanzar un grado de profesionalización que le permitiese vivir de la literatura.<sup>143</sup>

*Home sen nome* es, entonces, una novela mucho menos transitada y citada que *Os libros arden mal*, aunque no poco leída, ya que Suso de Toro es en Galicia un autor que se vende y se lee, pese a que su visibilidad y los comentarios sobre su obra no sean tan recurrentes. De Toro es además un autor que en varias de sus obras pone en juego una complejidad técnica muy cuidada que demanda un ejercicio de lectura pormenorizado y permeable a la relectura (véase, por ejemplo, *Polaroid*), una intertextualidad ante la cual es deseable una competencia lectora importante (véase, por ejemplo, la insoslayable *Sete palabras*, a la cual hacemos alguna alusión pese a que exceda cronológicamente nuestro corpus) y un conocimiento de otros códigos culturales que destierran toda posibilidad de una lectura simple (incluso en *Trece badaladas*, que es ciertamente deudora de un formato audiovisual y de ciertas fórmulas propias del factor terror en la literatura y en el cine, hay una demanda para el lector en este sentido).

---

<sup>143</sup> Expresa en “Despidiéndome” (<http://susodetoro.blogaliza.org/2010/04/22/despidiendome/>): “Hace dieciséis años que soy escritor profesional, trabajador autónomo, y dejaré de serlo en los próximos meses. Fui escritor de oficio en lengua gallega y viviendo en mi ciudad, Santiago, no estuvo (*sic*) nada mal, ahora volveré a ocupar una plaza de profesor en un instituto (el mismo donde tuve mi primera plaza hace veintitantos años, un curioso viaje en el tiempo hacia atrás). Siento que tendré que hacer una reflexión sobre lo que fue esta aventura y sobre por qué acaba. Esta madrugada de insomnio imaginé dos títulos para esa explicación que me debo a mí mismo: ‘Adiós a todo eso’ o ‘Al final de la escapada’. Algunos títulos ya vienen hechos. Mientras, estos meses, me voy despidiendo ya de cosas. Me marcho ahora a Barcelona al ‘Sant Jordi’, ese día único del libro y la rosa. Intuyo que probablemente será la última vez, hay que ir despidiéndose. Adiós a todo eso.”

La “despedida” causó tal repercusión, tanto entre sus lectores como entre sus detractores, que Suso de Toro se vio impelido a explicar y ampliar, en sucesivos epílogos a su “Despidiéndome”, algunos pormenores de su decisión, pero también una aclaración paliativa respecto de su alejamiento; la promoción del libro *Sete palabras* aún está en proceso al momento de la carta citada. Uno de esos textos, también publicado en su blog, es: “Pretendía irme despidiendo más despacio”: “No imaginaba que un apunte en el blog desencadenase una noticia, pretendía irme despidiendo de la vida de escritor despacio. Es una decisión que viene ya de tiempo. Todavía estoy promocionando el último libro, lo que uno haga debe hacerlo hasta el final y lo mejor que pueda, cuando vuelva de este frenético Sant Jordi tendré que sentarme a redactar una explicación demorada. Disculpas y gracias. (<http://susodetoro.blogaliza.org/2010/04/23/pretendia-irme-despedindo-mais-de-vagarino/>)

A continuación, algunos fragmentos del tercer texto con esta temática de la deserción (“Despidiéndome (y 2)”), en el que manifiesta a su vez la decisión de cerrar su blog: “La crisis económica y la crisis que se está dando en la literatura como industria y como profesión, partiendo de mis propias dificultades profesionales, me llevaron a repensarlo todo en los últimos dos años, sobre todo la nueva situación para los autores que viven de su oficio, muy específicamente para en el caso del escritor en lengua gallega. Concluí que la figura del escritor que ensayé llegó a un fin del camino, tocaba cambiar de oficio, apartarme y tomarme una tregua.” (<http://susodetoro.blogaliza.org/2010/06/04/despidiendose-y-2/>)

El estado de la cuestión planteado para el caso gallego tiene un matiz que lo desdice en parte, pero que a la vez lo complementa, en la novela *Home sen nome* (2006), de Suso de Toro.

*Home sen nome* se centra en la construcción de la memoria de alguien que actuó en el bando vencedor de la guerra española, de un personaje innominado en el que convergen las más extremas operatorias de violencia.<sup>144</sup> Este texto constituye una novedad en el *corpus* de la narrativa española actual sobre dicho acontecimiento bélico y la posguerra, un caso atípico, puesto que en general se tiende a entronizar la memoria de los vencidos,<sup>145</sup> en ocasiones a riesgo de forjar heroicidades que sacrifican verosimilitud a cambio del intento de saldar una deuda con el pasado y compensar literariamente lo que desde los planos histórico y jurídico no ha arrojado los resultados que se esperaban, entronización que muchos críticos juzgaron negativamente en *O lapis do carpinteiro*, de Manuel Rivas. Algunos otros ejemplos de esta modalidad –modalidad que no necesariamente involucra a los textos en toda su extensión, pero que sí los carga de un tono que por momentos patentiza la idea proteccionista de restitución de voces despojadas– se hallan presentes –y ya sin ceñirnos a la bipartición teórica “memoria–

---

<sup>144</sup> En la entrevista antes aludida, Suso de Toro propone una lectura del personaje de la novela en el que se cifra un hiperbólico ejercicio de violencia:

**Pregunta.** La política [...] está muy presente en *Hombre sin nombre*, que coincide con el movimiento de recuperación de la memoria histórica. ¿La coincidencia es premeditada?

**Respuesta.** Escritor es el que mira hacia atrás y lo cuenta. Y cuando miras hacia atrás, lo que aparece es la Guerra Civil. Fue el Big Bang que fundó el mundo de mis padres, en el que yo nací. Lo que he intentado es conocer quiénes fundaron el mundo en que nací, que no fueron las víctimas sino los verdugos.

**P.** Más que verdugo es un monstruo. ¿No es un intento de desmentir que aquí hubiese una forma de fascismo *light*?

**R.** El franquismo no fue sólo una dictadura, fue un régimen asesino. Se basó en el militarismo como ideología, junto al nacionalismo español en su versión nacional-católica. Pero también tuvo un injerto de nazismo, que es lo que más me interesó y lo que explica mi personaje. El nazismo consiste en hacer ideología del odio y la deshumanización. El protagonista de mi obra no es un meapilas como Franco. Es un violento nihilista y ateo. Alguien que cree en la vida como muerte y como acción. Es como Goering, que decía que no se hizo nazi por la ideología sino porque le gustaban los disturbios. Mi personaje es un hombre culto, con una argumentación ideológica muy de la época, muy europea. Practica el elitismo y la ética guerrera. Y se cree más que humano, un semidiós. Nosotros diríamos un monstruo. (Hermida, 2006)

<sup>145</sup> Por supuesto no es el único caso, pero sí el más ilustrativo en lo concerniente al recorte que aquí establecemos acerca de la transmisión oral generacional. Viene a cuento, no obstante, mencionar otra novela también poco estudiada en la que se da la inversión del tradicional trabajo –en los últimos años– con el punto de vista de los vencidos. Se trata de *Llegada para mí la hora del olvido*, de Tomás Val. La novela realiza una crítica eficaz de la dictadura utilizando la voz del propio Franco (v. Liikanen, 2010)

posmemoria”– en *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002), algunas zonas de *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004) y fundamentalmente en *Os libros arden mal* de Manuel Rivas (2006). Sin embargo, a pesar de la poco frecuentada focalización que se da en *Home sen nome*, como ya hemos adelantado, el detenimiento de la crítica en el libro de Suso de Toro viene siendo considerablemente más exiguo.

En *Home sen nome* hay un principio de anclaje generacional (recorte adoptado, como se ha sugerido, desde un plano teórico) no apto para determinar compartimentos estancos pero sí para señalar claramente distintas maneras de llevar a cabo un trabajo de memoria. Se advierte una tripartición entre aquéllos que de algún modo fueron protagonistas o testigos –y que por lo tanto se hallarían en condiciones de testimoniar acerca del horror–, luego, los llamados “niños de la guerra” –que crecieron durante la dictadura franquista– y, por último, los interesados en reconstruir el pasado –instancia en la que estaría más evidenciada una idea de apropiación– y así dar cabida a una narración que dé cuenta de ello, el pasado reciente de un país en el que algunos destellos de la actualidad tienden líneas hacia los puntos ciegos de una historia cada vez más retransitada... en la mayoría de las ocasiones demasiado tarde.

Pese a que se trata de un aspecto ya muy estudiado y que hemos citado en el capítulo 2 de manera introductoria, conviene no soslayar los presupuestos de Agamben acerca de la contradicción inherente a la posibilidad de hacerse cargo de la palabra ajena, ya que es algo que sale a la luz, como queja de un posible testimoniante, una y otra vez en la novela de Suso de Toro:

Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo” [...] Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonio de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir [...] ni memorias que transmitir. (Agamben, 2000: 34)

En *Home sen nome*<sup>146</sup> se explicita una teoría del testimonio ciertamente agambeniana. El personaje que se hace cargo de revelar episodios de violencia del pasado bélico español, pero también del pasado nazi en Alemania, advierte:

[...] Alí queimaron xente, de acordo. Ou non, porque iso é o que contan algúns. Pero, claro, esses non estiveron alí, porque se estiveran alí xa non estaban aquí para contalo. O que ocorreu alí sábenos só os que morreron. (*HSN*, 311-312)

Si el estado actual de la cuestión de la narrativa española que retoma la Guerra Civil y la dictadura franquista pone en primer plano el resurgimiento de la duda ante la necesidad – y aún la posibilidad– de contar, la pregunta por los límites de la representación del horror se da en un contexto en el que la sombra de la extensa dictadura sigue siendo empleada por un sector que recomienda el silencio y repudia abiertamente la memoria como una perpetuación en el dolor que no permitiría ese avance rectilíneo en el cual el futuro es una suma de olvidos. *Home sen nome* destaca esa problemática consistente en nombrar los hechos al poner en foco la expresión oral de dos personajes, identificados respectivamente como “el de la cama 1” y “el de la cama 2”. Ambos están a punto de morir y comparten durante sus últimas horas una sala en un hospital. Desde la crítica se sostiene que en esta novela

[...] se entroniza la reminiscencia como modo de revitalización y licencia libertaria para sendos sujetos moribundos, contagiados de disolución y a punto de encarar el deceso (Olivares Merino, 2008)

El hombre de la cama 1 –también llamado “el viejo”– y el hombre de la cama 2 –de quien el lector llega a conocer un apodo, Nano<sup>147</sup>– despliegan una alternancia de puntos de vista, un cruce de perspectivas que se desarrolla en contrapunto con otros personajes

---

<sup>146</sup> En las citas textuales se empleará la abreviatura *HSN* y el número de páginas correspondientes a la edición detallada en la bibliografía.

<sup>147</sup> Nano es un personaje recurrente en la obra de Suso de Toro, y por ello simbólico. Véase *Tic-tac* (de Toro, 2003).



de episódica entrada en escena. Entre estos últimos, los principales son: por una parte, Celia, una joven que quiere escribir sobre dos mujeres gallegas, llamadas coloquialmente “las dos en punto”, que sufrieron la opresión del bando nacional y el asesinato de parte de su familia, y para ello recurre al hombre mayor que puede dar testimonio y, por otra parte, otro personaje de peso es el médico del hospital en el que están Nano y el viejo. Este médico es –al igual que Nano, aunque este último no lo sepa hasta el final– hijo del torturador moribundo de la cama 1.

A pesar de lo fragmentario, de los saltos temporales y de un empleo de los pronombres personales que ha hecho que la crítica lo comparara con *La muerte de Artemio Cruz*, *Home sen nome* no apuesta en términos generales a la confusión: mientras “el viejo” se expresa en primera persona de singular y con un quiasmo temporal muy marcado, puesto que el pasado se narra en presente y el presente en pasado, el personaje de la cama 2 utiliza, para aludir a su experiencia, la segunda persona de singular. Dicho distanciamiento, que reduplica la ambigüedad de su antagonista, nos conduce a un análisis de este texto que –como ya anticipamos– no ha sido muy trabajado aún y cuya traducción, al menos en nuestro país, no ha circulado ampliamente. Tomamos a su vez como eje, más allá del recorte que guía cada uno de nuestros análisis, el problema de la identidad en su relación con la memoria.

El viejo de la cama 1, casi centenario, recuerda su vida –a su pesar, en un oscilante ejercicio de memoria involuntaria–, una vida llena de episodios vinculados a una traumática historia personal y a un protagonismo significativo en el pasado bélico y dictatorial español. Hospitalizado junto a él, el hombre de la cama 2, Nano, un personaje de mediana edad que se encuentra internado debido a un cáncer terminal, contribuye a que el hombre de la cama 1 hable.<sup>148</sup> En esa ‘contribución’, deja ver que su historia personal tiene notorios huecos de información que han devenido en una marcada carencia de identidad. Justamente por sus indefiniciones, por el hecho de ir reconfigurándose en el avance dialógico, Nano es probablemente el personaje más

---

<sup>148</sup> Si bien no es una inquietud que esté clara en Nano desde el principio, cuando alguien da el primer puntapié para averiguar algo sobre el pasado y logra hacer hablar al viejo, el hombre de la cama 2, Nano, toma la posta en ese rol: “[...] agora teño eu tamén a curiosidade, entroume o bicho. Mañá mirarei de sacarlle algo, de turrarlle pola lingua.” (*HSN*, 211)

logrado de la novela. Combina, junto con la certeza de la muerte inminente, algunos elementos que matizan la excesiva concentración de acciones negativas del viejo que lo acompaña. Nano introduce algunas dosis de humor y de humanidad que, además de suavizar aquellas verdades de un pasado signado por el horror que el viejo de la cama 1 está dispuesto a narrar, lo hacen permeable a que otros se abran con él, a que otros usen la transparencia de Nano para revelar las zonas mantenidas en penumbras durante décadas.

Hacia el final de la novela, Nano recupera un dato de filiación que le permite reconfigurar su mermada identidad: se entera de que es hijo del viejo de la cama 1, pues éste violó a su madre y de ese abuso sexual nació él. La revelación está a cargo del ya aludido médico, director del hospital, también hijo del viejo de la cama 1 –este último, producto también de un abuso de poder, ya que nació de una relación del viejo con una mucama–. Este hombre, que heredó la profesión de su padre, pero que está bien alejado de las ideas de eliminación y violencia que guiaron la vida del viejo de la cama 1, ha montado una gran puesta en escena, en la que consiste la mayor parte de la novela, para aleccionar a su padre haciéndolo hablar, mediante la entrada en escena de diferentes personajes que contribuyen a tal fin. Nano, sin saberlo, es uno de esos personajes. El médico del hospital procura así reflotar las atrocidades que protagonizó el viejo en el pasado como pistolero funcional al franquismo. La declaración que destina el médico –que está a punto de jubilarse–, el hijo que conoce su verdadera filiación, es proferida a un hombre agonizante, que oscila entre la consciencia y la semiinconsciencia:

Hai un médico, un médico por aí que o veu ver. Un médico veu velo, debeu ser onte, entrou sen facer ruído e ficou a ollar para el, o vello aí durmido, como morto, e parou aí no pé da cama e fitouno, coma se agardase que fose abrir os ollos. E aínda lle dixo alguna cousa, aínda lle dixo, si, lémbralo, díxolle “non sei se sabes que estou aquí, non sei se me escoitas, vello cabrón. Quixen que coñeceras o teu fillo, os teus fillos. Aquí o tes contigo. E xa vai sendo hora de

que morras”. Ou algo semellante. Eu calei como un peto e fixen o durmido, logo marchou. Coma se fose o seu fillo. Un fillo médico debe de ser.

E quen será logo este vello condenado? Parece que non lle queren moito. O fillo tan sequera non. Aí inmóvil, como unha cousa cerrada. Unha arca que carga cousas dentro, cousas vellas. Como a caixa negra esa dos avión, que leva dentro todo o que pasou na viaxe. (*HSN*, 17)

Además del estructurador contrapunto padre-hijo facilitado por ese personaje con cierta omnisciencia que coordina la escena –y que tiene en sus manos el dominio de la integridad física de los personajes internados en su hospital– se produce un cruce con la generación de los nietos de la Guerra Civil. Hay dos mujeres jóvenes que, por diferentes motivos, rondan las camas de los dos moribundos. Una de ellas es Vanessa, que hace la limpieza de la sala. Vanessa está embarazada y duda acerca de continuar o no con dicho estado. Conversa con Nano y se va abriendo gradualmente a su calidez y simpatía. Mientras ese diálogo prospera, el viejo de la cama 1 asiste, desde una semiinconsciencia y con rechazo, a situaciones que reflejan oblicuamente pasajes de su vida; en este caso la cuestión del abandono en el que se halla la mujer que debe enfrentar sola la decisión de traer al mundo a un hijo no deseado. Por otra parte está Celia, la más determinante en la triangulación generacional sobre la que se estructura la transmisión oral del pasado traumático en la novela. Celia podría ser nieta del viejo de la cama 1 e hija de Nano. No lo es, pero por el papel que le ha tocado representar, encarna la postura de indagación rastreable en los nietos de la guerra.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> “Os netos da guerra queren coñecer a verdade do que pasou e facer o que os seus pais non puideron, non souberon ou non quixeron. Os vellos avós e bisavós –os poucos que fican vivos e lograron manter a lembranza despois de tantos anos– seguen a reivindicar o recoñecemento do seu sufrimento e da inxustiza que con eles se cometeu. As xeracións que percorreron ou se formaron na democracia queren lembrar, por profilaxe cívica e mais por saúde democrática. [...] Hai xa máis de quince anos que en Galicia, dentro e fóra da Universidade, principiaron as investigacións sobre a represión mesma. [...] [H]oxe cóntase coa distancia temporal que axuda a ter perspectiva para o análise.” (Fernández Prieto, 2006: 15). Si bien Fernández Prieto se está refiriendo al análisis de los estudios historiográficos, es pertinente para la narrativa contemporánea que retoma la guerra y la dictadura; también desde la literatura en los últimos quince años ha madurado una perspectiva que permite abordar el tema desde diferentes puntos de vista.

Lo diferente con respecto a otras novelas sobre Guerra Civil y franquismo es que tienen peso las escenas de transmisión entre miembros de distintas generaciones es que la indagación se produce frente a alguien del que se sospechan acciones atroces. Luego de que el viejo narre, como si se tratase de prácticas cotidianas y sin mayor exaltación, los paseos y asesinatos a sangre fría, surge la problematización acerca de hasta qué punto fluye la comunicación cuando quien investiga no está nunca en el mismo plano de experiencia directa de los acontecimientos. A continuación, transcribimos de manera casi íntegra el diálogo que más sucintamente abarca distintas problemáticas envueltas en la transmisión oral literaturizada en las novelas luego de que se instalara en la agenda política y social de España, con notoria centralidad, el tema de la memoria histórica. Aquí esto se da con un grado de mostración y de desestabilización de los sujetos intervinientes que excede los parámetros de una mera transmisión unilateral. En primera persona, el viejo va narrando los asesinatos que cometió, mientras tanto toma un definido contorno el personaje de la joven, que no es una simple receptora:

- [...] Fomos matando xente, máis ou menos de modo normal. O que dabamos pillado, pamba. As sacas do cárcere [...] empezaron en agosto [...] Aí xa os sacábamos tranquilamente, ás doce da noite, para fóra. A hostias. E logo, pamba. Pamba e pamba. Un par de veces fomos sacar xente dos calabozos do cuartel de artillería. Lembro un tenente retirado que daba formación militar aos socialistas. Foramos outro e mais eu, déixame lembrar [...]
- Dá medo oílo falar así, contar iso dun modo tan banal.
- Pois foi así todo. Non houbo grandeza, nin música sinfónica de fondo. Se acaso marchas militares e pasodobres toureiros. Mais algo cambiou, dentro de min. Coa morte do rapaz, o Hernani, algo me alcanzou, é certo. Mais foi todo tan en quente, a liorta, as navalladas [...] non é mal modo de empezar.
- ... A carreira de asasino.
- Así ódiame, anxo vingador. Fiscal miña.
- E tamén a carreira de violador, non era?

- [...] Quen sabe, lembro cousas. Mais confúndeseme todo, non sei se lembro ou soño.
- Coido que é certo, é espantoso, mais é certo o que conta. Estou certa. Certa de que vostede foi un asasino, é un asasino. Ponme medo.
- Vexo que estás pálida. Dis que gañas medo oíndome, mais es ti a que me pide que conte, que fale. Es morbosa. Es ti quen acode a min, es ti quen me abre o peito. Eu só obedezo.
- Os vivos, os superviventes como di vostede, temos o deber de saber o que pasou.
- De onde sacas iso ti? Que deber é ese? Onde está escrito? Iso son desculpas túas. Os que viviron daquela e non morreron ben que calaron todo, e esqueceron. E por algo sería, non che parece? E vindes agora os fillos, ou os netos, vés ti aquí a fedellar, a escaravellar. Non, non o fas polos mortos, nin polos vivos, falo por ti. Es ti quen quere oír, ver, asomarte na cova. No inferno.
- Xa vostede me alumou de Sibila..., será certo que o son.
- Sibila, ti gustas de oír esta confesión, se non non mo facías dicir, non mo preguntabas. Gustas de baixar á cova, de descender alí onde se agochen os espantos todos. Que cousa é que buscas?
- ... Non sei. Algo, supoño. Saber de onde vimos... Coñecer o noso pasado, o que nos ocultaron.
- E por que?
- Pois supoño que porque o preciso, non é? Supoño que preciso iso porque me falta. Fáltame iso, o pasado. Coma se faltase unha parte de min.
- Pobre rapaciña, vaia coas preocupacións. E que importa iso? Ti buscas coñecementos, coñecer parte do teu pasado persoal. Iso, con sabelo, non che vale de nada. O que importa é o que non hai. Cariño!, iso é o que non hai. O que non houbo.
- Non é certo, a min quixéronme meus avós. E eu quero á miña filla...

- Xa, e así e todo, ti andas a buscar o que non houbo, o cariño dos teus pais. Convéncete, neniña.
  - Non me psicanalice. Eu o que quero é saber esa parte oculta da historia, temos dereito a sabelo.
  - Tendes dereito! Vaia maneiras de falar. A min, a nós, que fomos os amos das vosas vidas. E, claro, fáltavos a todos esa parte oculta. Só nós sabemos a historia completa, toda. Só eu sei o que ocorreu no que ti queres saber, porque estaba alí.
- (HSN, 341-343)

Para cuestionar a quien cuestiona y así dilatar la instancia de las confesiones que más se resisten, se hace tambalear la pertinencia del derecho a saber. En esta novela, publicada en un momento en el que estaba muy presente la conmemoración del estallido de la Guerra Civil, y en el que se estaba gestando la Ley de Memoria Histórica, por lo cual habían resurgido discusiones acerca de la conveniencia o la no conveniencia de reabrir una vez más un pasado demasiado duro, se ficcionaliza de modo concentrado pero a la vez *in extenso*, una situación dialógica poco probable de producirse por esos días en España. Difícilmente en medio de las diversas conmemoraciones que entronizaban la memoria de los vencidos tuviera lugar una abierta exaltación del bando vencedor. Aquí, por supuesto, tampoco hay tal exaltación en términos amplios, si tenemos en cuenta la novela en su totalidad y la ironía con que se maneja Suso de Toro; pero es una decisión estética de gran envergadura, en un momento de simbólica restitución de la voz de los vencidos, darle la palabra a un personaje que descargó sus dramas personales y sus insatisfacciones en los cuerpos de otros. Al darle la voz al viejo de la cama 1, Suso de Toro demuestra que para relocalizar una memoria que se mantuvo subyacente, por distintos motivos y en diferentes etapas de la historia de España, que estuvo solapada –por la violencia, pero también por determinaciones políticas conciliatorias para que prosperaran pacificaciones gestionadas trabajosamente– no hace falta elevar personajes fácilmente queribles; también –y quizá con un resultado más profundo– es posible volver a otorgarle

la voz a los que pudieron seguir hablando siempre. Ahora bien, esto se produce con la interposición de algún otro elemento, de algún otro personaje que se oponga a una jactancia del mal monológica y uniforme.<sup>150</sup>

A partir de la extensa escena transcripta más arriba, vemos que el viejo advierte en Celia la función de un fiscal. Así como su delirio le hace ver en ella a un ángel que viene a ajustar cuentas, pero a la vez a salvarlo de una vida de insomnio, ve también, más allá del plano divino, un plano jurídico en el que se le pide al opresor que rinda cuentas. Al contrario de lo que sería más evidente, el plano 'celestial' de Celia percibida como ángel salvador está más al alcance de la decodificación del viejo que su posible relación con un plano jurídico. La lectura que hace el viejo al asociar a la joven con un fiscal que viene a desenterrar un pasado de asesinatos y abusos da cuenta de algo que está muy presente en la sociedad española: la ausencia de juicios contra los militares y los civiles que fueron brazo ejecutor o ideológico de la dictadura franquista, tanto en sus años de más marcado ejercicio del terror como en una etapa posterior, asociada a un cierto reblandecimiento en el poder, pero en el cual también se sucedieron abusos atroces, incluyendo la aplicación de la pena capital.

La ajenez de Celia, su relativo distanciamiento, a pesar de recurrentes identificaciones que permiten establecer una filiación y así pasar por zonas de más reconocimiento, es el factor que posibilita llevar a cabo explícitamente las preguntas que funcionan como disparadores para que el viejo hable, para que una cadena de transmisión interrumpida por años continúe su ciclo. En esa continuidad se advierte, además de la posibilidad de que salgan a la luz historias hasta ahora ocultas, la pervivencia de efectos

---

<sup>150</sup> La concentración del mal ejercido en el pasado por el viejo de la cama 1 alcanza extremos que han llevado a algún análisis a reconocer en este personaje una tradición que lo liga a todo un sistema de representación de la violencia que nos retrotrae incluso a la idea de Hobbes del 'hombre en tanto lobo para el hombre': "El libro de Suso del [sic] Toro nos presenta al hombre bestia, el criminal sin escrúpulos, disoluto ya tras haber ejercido [...] durante décadas de maldad sin contemplaciones, trasunto de nuestro instinto de perversión más primario. Deshecho humano afín es el asesino con piel de cordero en *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis (con su adaptación en el año 2000 a cargo de Mary Harron), la consagración de una contemporaneidad de equívocos, mascaradas y fealdad tras la belleza idílica, la riqueza y el poder -la monstruosidad, encarnada en el antagonista Patrick Bateman, tras la imagen engañosa de la sofisticación-, el caníbal Hanibal Lecter en *El silencio de los corderos* (*Silence of the Lambs*, 1988), de Thomas Harris -confirmación, a su vez, de la máxima de Thomas Hobbes "homo homini lupus"-, o el esquizoide criminal de guerra Klaus en la inclasificable *Tras el cristal* (1985), de Agustí Villaronga". (Olivares Merino, 2008)

de un régimen impuesto por la fuerza en terrenos que exceden el campo de batalla y los años estrictamente asociados al conflicto bélico, por ejemplo, en el plano económico y social, a raíz de lo que ha sufrido la familia de Celia:

- [P]or que queres investigar o pasado? A ti que che importa agora o que ocorreu daquela? Por que queres revolver alí? Por que queres chamar por aquelas pantasma? Dime.
- Pois porque quen non coñece o seu pasado é coma un rapaz, non se fai adulto. Está condenado a vivir coma un rapaz que cre nos Reis Magos.
- Xa. Xa, queres saber, queres coñecer. E se logo descubres que os Reis Magos son asesinos, son monstros? Ti, polo que vexo, sénteste unha vítima agravada, non é?
- Eu non dixen iso...
- Dis, dis. Andas a buscar as vítimas, para vindicalas, claro. Que pobres vítimas, coitadas, pobriñas, e que malos os verdugos. Iso dáche pracer, rapaza.
- Non diga cousas... E se eu gustase de sentirme unha oprimida tería o meu dereito. Pois os meus pais son emigrantes, tiveron que emigrar. A casa da miña familia é de labregos pobres, dunha aldea de aquí ao lado, Labacolla. Cantas xeracións non traballaron para manter os señoritos da casa grande ou os conventos, para logo ter que emigrar.

[...]

- Ah, facemos unha boa parella. Vés onda min gozar, interpelar ao explotador, ao opresor. Queres obter pracer de min, queres sufrir. Pois logo, meniña, terás que baixar un chanzo de escaleira ao inferno comigo. Queres coñecer, terás que pagar algo a cambio polo coñecemento. Eu coido que deberas investigar se o teu avó non sería un dos “paseadores” daqueles días de agosto. Había un que era labrego e de por alí...

(*HSN*, 208-209)



También la continuidad es emitida por el viejo de la cama 1 al dejar en claro cómo las periodizaciones no han sido tan determinantes como para garantizar un corte definitivo con los protagonistas de una historia que se extendió más allá de finales establecidos sobre la base de pactos conciliatorios. La siguiente indagación de Celia obtiene como respuesta algo que da muestra de esa imposibilidad de que se hable de un pasado relativamente reciente que no se superponga en absoluto con un pasado aún más reciente, presuntamente distinto del anterior, del signado por la guerra.<sup>151</sup>

- Quero que me conte o que ocorreu, ese tabú.
- Sigamos, queres os nomes dos asesinos, non é? Queres saber quen foi? Dío, confesa que iso é o que queres. Confesa que pensas que só desa maneira resolverás a túa investigación no pasado.
- Non mos vai dicir logo?
- Ah, así que é iso o que querías, eh? Non viñeches pola rabia, viñeches pola curiosidade, queres saber. Eu son un. Iso dígocho. Debo dicircho, sei dentro de min que debo contarcho. Ti, por alguna razón, estás aquí para iso. Se cadra é razón divina, ou iso me parece. Os demais, alá eles. Xa estarán mortos todos. Ademais, se xa os sabes.
- Non sei tal.
- Sabes, sabes. Sabédelo todos, sabédelo. E calades como putas. Os seus nomes están escritos en placas, en pedra, en metal. Son os nomes que tutelan as vosas vidas, os nomes das vosas rúas, dos vosos hospitais... Eses son os que asasinaron. Non fagades os inocentes, cómo que non sabedes.
- Aínda por riba insulta os vencidos.
- Home, pois ese é o destino dos vencidos... Que querías logo?

[...]

---

<sup>151</sup> En *Sete palabras* (2009), texto al que se alude luego en este mismo capítulo, Suso de Toro es aún más explícito a este respecto: “Non existe o pasado nin o presente nin cousa ninguna, todo é a mesma cousa.” (de Toro, 2009: 127).

- Qué miserábel é vostede, quere luxar a todo o mundo, ás persoas que conservaron a decencia.
- Non hai decencia. Non houbo nada, non hai nada.
- O que non hai é xustiza, se non o Estado investigaría.
- Xa cho dixen, non hai nada que investigar. Todos saben quen foi. E ninguén, nada, detivo o noso brazo, ninguén detén o brazo co cóitelo en alto. E foi todo impune, ninguén nos castigou. Os meus compañeiros tiveron altos cargos... Recibiron medallas, cargos do Estado. Quen cres que ocupou o Estado todo? Non existe a xustiza, neniña. Iso son palabras. As palabras non existen, non teñen substancia. Non creas nas palabras, son unha mentira.
- Eu son escritora, creo nas palabras. Coido que a linguaxe, as palabras serven para representar a vida, para comprendela. E para denunciar cousas como isto do que falamos...
- Que has ter confianza ti nas palabras, se lles tes medo. Nin sequera te atreves a dicir as cousas polo nome. Dis 'isto', e non te atreves a dicir as palabras. 'Estes asasinatos.' Dío, muller. Anxo tímido. Mais ti queres saber.
- Quero...

(HSN, 307-308)

Celia, como ella mesma declara, es escritora. Desenvolve, en realidade, unha actividade de escritora-investigadora-periodista, similar ao rol de outros personaxes –aunque todos eles masculinos– que hemos venido analizando, como o Carlos Sousa de *O lapis do carpinteiro*, o Javier Cercas narrador-personaxe de *Soldados de Salamina* e o narrador-personaxe de *Las esquinas del aire*. A excepción de lo que ocorre na transposición cinematográfica de *Soldados de Salamina*, dirixida por José Luis Cuerda,<sup>152</sup> é significativa e novedosa a volta que implica que o engranaxe na 'máquina da transmisión' este encarnado en *Home sen nome* por un personaxe feminino. Sucede algo parecido ao cambio de ángulo que implica que o personaxe concededor da historia, aquel al que se le

---

<sup>152</sup> Recordemos que, na película de Cuerda, o personaxe do narrador da novela, homónimo do autor, é reemplazado polo rol de unha profesora de instituto interpretada por Ariadna Gil.

da la voz para que llene las lagunas de un pasado contado a medias, sea alguien perteneciente al bando vencedor. No es lo que abunda en las novelas; de hecho es la única novela en la que ocurre esto dentro de nuestro *corpus*. Si el hecho de otorgarle la voz a alguien del bando que ganó la guerra permite explorar una posibilidad de narrar la violencia y la ilegalidad desde una notable cercanía, la decisión de atribuir el deseo de saber a una joven escritora permite marcar más la distancia abismal que existe entre la mujer que pregunta y el protagonista de un pasado cargado de abusos. Ese pasado es un tiempo de guerra, de una guerra impulsada –al menos en sus episodios más evidentes– por hombres. Un pasado asimismo plagado de abusos de distinta índole, pero muy claramente de abusos sexuales basados en la fuerza, que resulta factor esencial en la violencia de género y en un tipo de opresión de clase.

La joven Celia es ahora quien tiene en sus manos el relativo poder que otorga contar con una confesión y hacer de ella material maleable, apto para convertirse en literatura. Se deja en claro que Celia aún no tiene un proyecto concreto, pero la oralidad textualizada en el texto de de Toro –la confesión del viejo en el lecho de muerte– queda latente como una fuente de escritura aún no agotada.

Como en una revancha del tiempo, es Celia quien ahora ronda la hipersensible situación del viejo; lo acecha sin proponérselo –ya que él le atribuye una carga simbólica extra a su presencia<sup>153</sup> y lo conmina a contar lo que nunca ha contado a nadie. Ella penetra en su espacio y en su historia. En una suerte de justicia poética, invierte la carga de opresión que ha venido sosteniéndose durante décadas de ocultamiento, impunidad e injusticia. Pero esa inversión no es gratuita; quien entabla el diálogo, al buscar reconstruir la historia en términos amplios, se arriesga a ver tambalear la historia propia. El logro de recortar los contornos de figuras que permanecían desdibujadas, de poder atribuir acciones no declaradas antes a quienes fueron la mano de obra armada de la dictadura,

---

<sup>153</sup> El viejo de la cama 1 cree, como ya hemos aludido, que Celia es un ángel que viene a doblegar sus fuerzas para ejercer el mal y también para salvarlo de todo el padecimiento que registra él desde pequeño: la muerte de su hermano, una permanente insatisfacción que lo llevó desde siempre a conductas sancionadas por los demás, conductas que hicieron que algunos adultos fundamentales para sus primeros años de formación llegaran a pensar que era un caso perdido. La asociación del nombre “Celia” al adjetivo “celestial” refuerza este paralelismo. A la vez, el viejo cree advertir un parecido físico entre la joven y una niña que vio hace muchos años en quien también creyó ver a su supuesto ángel.

también implica una exposición a alguna viable noticia desagradable en relación con el pasado de la propia familia de quien investiga. Celia, al historiar sobre otros, se expone, como vemos en la cita antes transcrita, a convertirse en objeto de indagación por parte de aquel a quien investiga. Incluso se expone a que se especule sobre un supuesto abandono de una parte de su familia o sobre la adscripción al bando fascista de alguno de sus miembros. Por ejemplo, en el siguiente diálogo que, a pesar de ser extenso, transcribimos también en este caso casi completamente porque concentra varias particularidades del contrapunto generacional dialógico que se da en *Home sen nome*:

- Escoite, vello. Sei que está aí, sei que me oe. Bicho, que é vostede un bicho.
- Ah, bicho, ela chamoume bicho. Son malo, non si? Son malo... E ti es boa. Xa lembro, unha vítima. Claro, un anxo claro, albo, con ás.
- E por que me dixo que meu avó era un asasino?
- Rapariga, eu non dixen tal.
- Non dixo, mais fíxomo ver. Deumo a entender.
- Móllame a boca anda. Se queres que fale...
- Vello nocento...
- Veña, veña. Moi ben, moi ben. Así, coa gasiña.
- Vello cabrón...
- Así. Ahh, que alivio, que pracer me dás. E daquela non era un asasino?
- Non era, non. Ao contrario, aínda foi vítima. Hoxe á mañá fun á aldea e pregunteilles aos vecinos de alí, os falanxistas e a Garda Civil bouraron nel e metérono preso máis dun mes.
- Algo faría...
- Que retorcido é. Foi un bo home. Vostede é unha persoa desprezábel, ben o vexo, vostede foi deles. E quere rebaixar aos demais ao seu lugar.
- Xa sei, xa sei. Todos foron vítimas. Pasou o que pasou. Ninguén fixo nada. Eu non fun. Non foi ninguén. Ti onte non o sabías cando marchaches de aquí.

- Non o sabía, non. Iso é o máis cruel do que me fixo vostede. Que eu pensase mal dunha persoa que me coidou e me criou, que me quixo como un pai cariñoso.
- Claro, claro. Mira, e se che dixesen que foi un paseador...? Que farías ti?
- Pero se non o foi...
- É a min qué me importa. Mais, e se o fose? Ti non escolles os pais, nin os avós. Cadrouche o que che cadrou, poido ser vítima ou verdugo. E podíache querer o mesmo..., se é que che quixo. Onde andaban teus pais?
- Estaban emigrados na Suíza. E meu avó quíxome, como un pai. O que me fixo foi unha porcada.
- Sufriches. Claro. Filliña, querías algo por nada? E logo non coñecías que hai maldicións para os ladróns de tumbas? Non sabías que escarvar, abrir tumbas, é perigoso? Pode aparecer calquera cousa. Todo está enterrado aquí, todo, e todo está revoltado. E non foron cousas bonitas nin caramelos, rapariga. Non pode un escarvar, esculcar no burato logo e pensar que non pode encontrar algo terríbel.
- Pero vostede fíxoo por burla, por verme preocupada.
- [...] Non foi para tanto, foi un sustiño para a nena que ten tan boa conciencia de si mesma, para a muller que cre ser unha vítima. Neniña, para coñecer as cousas hai que estar disposto a sufrir. Coñecer doe. Xa ves. E moitas veces tamén causa dor a outros. Causa dor a todos, quizais mellor non saber. Que siga todo oculto, o nome dos verdugos.

(HSN, 304-305)

Es interesante la comparación de quien quiere conocer el pasado traumático con ladrones de tumbas y con quienes quieren abrir tumbas, que, pese a que son mencionados en una peligrosa yuxtaposición de ideas, serían otra cosa que ladrones, aunque la idea de profanación prevalece. No puede dejarse de lado una alusión tangencial a la labor desarrollada en los últimos años por los descendientes de personas enterradas

en fosas comunes, que han venido bregando por la restitución de la identidad a esos restos a los que les fueron negados una sepultura individual y un entierro acorde al que su familia hubiera deseado para ellos.

Por otro lado, está la cuestión de cómo se acercan las generaciones ajenas al conflicto, al menos vivencialmente, y la presuntamente cómoda posición de quien no tiene que rendir cuentas de nada. El viejo señala de manera irónica la conciencia tranquila de la joven, que puede limitarse a preguntar y, en consecuencia, a dirigir el diálogo. Al marcar el ritmo de su avance, pretende posicionarla en una situación de dominio. El juego al que la expone el viejo es el de reportero-reportado o historiador-historiado. Se invierte la carga del procedimiento que la joven está llevando adelante cuando el que presuntamente debe responder siembra la duda sobre un supuesto pasado poco ético del abuelo de Celia que, según la sospecha que interpone el viejo, puede haber sido un “paseador”. La siembra de esta duda no puede sostenerse, pues Celia investiga por otro lado, se entrevista con los vecinos de la aldea y logra despejar cualquier sospecha en ese sentido, pero al menos ha quedado una muestra de la potencialidad de descubrir, además de lo que se sabe que se ignora, aquello que se ignora inconscientemente. Si se está dispuesto a enfrentar esa inquietante contraprestación que supone el surgimiento de interrogantes no previstos, la transmisión generacional sigue adelante, como ocurre entre el viejo de la cama 1 y Celia, por más que se haya producido una efímera fuga de sentido o una digresión en la pasajera inversión de roles entre entrevistador y entrevistado.

### **8.1. El problema de la identidad. Una memoria amputada**

El filósofo español Manuel Cruz, en *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas* (2007), sostiene que la identidad presupone la memoria. Afirma que la memoria del sujeto se refiere a lo fundamental de sí mismo: es la primera expresión de la autoconciencia. Cruz da por sentado que es el ejercicio de la memoria lo que hace emerger ante la conciencia la propia

identidad. La impronta de generalidad de este punto de partida se va matizando al cuestionar la atribución de un carácter –aunque más no fuese parcialmente– especular de la memoria. Dicha imagen, pese a los sucesivos acercamientos teóricos a la apropiación del pasado, sigue muy vigente en quienes argumentan en contra de todo intento de narrar la experiencia traumática, apoyándose en su supuestamente escasa rentabilidad para el momento actual. Manuel Cruz insiste en 2007 en algo que ya no parecía necesario remarcar:

[L]a memoria no es espejo fiel, ni receptáculo neutro. Por el contrario, es activa, parcial, deformante, interesada. Precisamente por eso interviene en la constitución del sujeto. Una memoria especular no crearía nada; como mucho nos ratificaría en lo existente. La imagen pasiva de la memoria parece ocultar una voluntad de desconocimiento de la propia identidad (Cruz, 2007: 19).

Seguidamente, Manuel Cruz postula la existencia de un trabajo de memoria como condición de posibilidad para la existencia del pasado o, más precisamente, para delinear la escena en la que el sujeto actuó (aunque lo expresa en futuro perifrástico: “ha de actuar”). Desde este punto de vista, el sujeto es un producto de la memoria. Contrariamente, en el sentido ordinario –y en la acepción menos cuidadosamente abordada y más utilizada por un amplio sector político y de opinión– figura la memoria como marcada por el apego a una pérdida, como una fuerza domesticada de la que el sujeto hace uso para ratificarse en su constitución.

En *Home sen nome* vemos que en el caso de Nano hay un señalado vacío de identidad que tiene su correlato en diversas carencias. Si partimos de lo que ya se advirtió respecto de la posibilidad de nombrar o no, Nano no tiene nombre a los ojos de los otros personajes ni de los lectores, sino tan sólo un sobrenombre. Cada vez que su compañero de sala pierde el sentido y debe recuperar el hilo del diálogo y el reconocimiento del paradero de quien se halla a su lado, Nano opta por presentarse una y otra vez, no con su nombre, ni con su sobrenombre, sino aludiendo al número de la cama que ocupa, con

expresiones del tipo “Sonche o da cama dous”. Él reconoce esa carencia y esboza tímidas quejas, pero con la simpleza que lo caracteriza, sin reclamos, sin rencores. Lo mismo ocurre en relación con el desconocimiento respecto de su pasado. Sabe que el hombre con el que creció, el compañero de su madre, no fue su padre biológico. Está agradecido y acepta la situación, pero emerge por momentos una insatisfacción ante la falta de certezas. Esto se observa, por ejemplo, en el siguiente diálogo entre Nano y Celia, en el que él manifiesta su deseo de conocer:

- Non se sabe que é mellor, se convén saber as cousas ou se non será mellor ignoralas, se tapalas ou destapalas. Unhas veces unha cousa e outras a contraria, digo eu. Positivamente. A min, por un exemplo, convíñame agora saber do meu pai, poño por caso.

- E logo?

- É que non sei nada del. E como eu estou en que me estou a marchar de aquí. Que morro, quero dicir. Pois antes de ir xunta miña nai, que entra no posíbel que ande por algún lado da parte de alá e mais que agarde alí por min. Ou non. Pois iso, que antes de irme convíñame saber del. Marchaba eu máis tranquilo, porque é como marchar deixando algo aberto. Coma se dixeramos, deixando cada cousa no seu sitio e ben recollido todo.

(*HSN*, 197)

A la vez, hay un detalle no relacionado con cuestiones de nombre ni de filiación, de vinculación acaso menos directa con estos baches de memoria e identidad que se evidencian en la transmisión oral entre los dos personajes clave de la novela, un elemento con una carga simbólica de mucho peso: la manquedad de Nano. A este personaje le falta una mano, producto de un accidente de trabajo –trabajo arriesgado que seguramente no habría tenido que realizar de haber sido reconocido por su padre biológico, el viejo de la cama 1–. Nano tiene una prótesis, que en más de una ocasión está lejos de su cuerpo, apoyada en la mesita de luz, y que causa el rechazo de los demás. Nano, señalado en



distintos planos por la falta (de nombre, de un padre, de salud, de un cuerpo completo) concentra las carencias de una vida signada por el ocultamiento y el silencio. Nano se presenta como un personaje de ficción que reúne elementos esenciales para la trama, pero es a la vez el personaje que no es nadie; las señas de identidad y su reaparición heterogénea en otras obras de Suso de Toro hacen que escape a toda certeza y clausura de sentido.

A partir de este personaje, podría pensarse la memoria como una prótesis y, asimismo, la ficción de oralidad como una prótesis de la memoria viva.<sup>154</sup> Ante el daño irreversible, la posibilidad de transmitir ese pasado, el recurso de escenificar la voz de quien aún puede contar –si bien es cierto que no va a restituir lo perdido– al menos servirá para orientar una identidad que se halla por momentos a la deriva. Frente a los argumentos que pretenden descalificar la revisitación del tema de la memoria y la recurrencia de generaciones que postulan la necesidad de esa revisitación, y también frente a los posicionamientos desde los cuales se resiste la decisión de retransitar (y por tanto de volver a configurar, con códigos actuales) un pasado que causó dolor, la respuesta de la narrativa de la memoria, y particularmente la respuesta de esta narrativa que se apoya en contrapuntos generacionales que vehiculizan una ficcionalización de oralidad, parece ser justamente la de confeccionar una prótesis. La ficción puede funcionar como una prótesis de lo que es inabarcable en toda su extensión desde terrenos presuntamente más deudores de lo verídico. Ahora bien, como todo artificio que viene a cubrir un lugar que no está hecho naturalmente para albergarlo, la condición esencial de

---

<sup>154</sup> Derrida sostiene en “Mal de archivo”, en la lectura que hace de Freud, la idea de diversas prótesis “archivantes” que vendrían a suplantar la memoria viva: “[P]odemos al menos preguntarnos si *por lo esencial, y de otro modo que en los detalles extrínsecos*, la estructura del aparato psíquico, ese sistema a la vez mnémico e hipomnémico que quería describir Freud con el «bloc mágico», resiste o no a la evolución de la tecno-ciencia del archivo. ¿Estaría el aparato psíquico *mejor representado* o bien *afectado de otra forma* por tantos dispositivos técnicos de archivación y de reproducción, de prótesis de la memoria llamada viva, de simulacros de lo viviente que ya son y serán en el porvenir tan refinados, complicados, poderosos, como el «bloc mágico») (micro-informatización, elec-tronización, comput[a]rización, etc.)?” (Derrida, 1994) Tomamos de Derrida esta idea de prótesis, en parte por la posibilidad de extrapolar el término a una cuestión argumental literal en *Home sen nome*, pero fundamentalmente porque, así como Derrida piensa en dispositivos de archivo y reproducción vinculados a la tecnología, en nuestro eje de lectura es factible pensar que la oralidad ficcionalizada como sucedáneo de la memoria viva que se agota en su finitud posee también una condición de prótesis, de reemplazo, una lugartenencia ya que estaría en lugar de algo que agota su viabilidad de producirse, y que la escritura alberga garantizando la estabilidad de permanecer.

toda prótesis es la incomodidad, la inadaptabilidad, el dolor, la sensación de que algo no encaja. La memoria incomoda, requiere un tiempo de acuse de recibo frente a alguna revelación, pero restituye alguna certeza, ofrece una nueva versión susceptible de convertirse en pieza para armar la propia historia o, al menos, explora diferentes posibilidades para cubrir lo definitivamente perdido.

En el caso del viejo de la cama 1, el acceso a la identidad está obstaculizado no sólo por las patologías que amenazan la lucidez de quien se encuentra a punto de morir, sino también por un deliberado ocultamiento de señas que permitirían individualizar a quien asistió en Berlín al surgimiento del nazismo, a quien participó de la represión de 1936 en Compostela, al voluntario de la División Azul que usurpa el nombre de su hermano gemelo. Se da también en él algún signo de amputación, mucho más leve que en el caso de Nano, pero que no pasa desapercibido y que debe plantearse en relación con la incompletud de su hijo. Al viejo de la cama 1 le falta una parte de su dedo pulgar.

El soporte oral literaturizado que forma parte esencial en la memoria comunicativa<sup>155</sup> en la narrativa española actual, generalmente conformado sobre la base de matices agonísticos y que suele tener un objeto de búsqueda y alguien que brega por acceder al discurso directo –tal como en los autores y textos estudiados antes– tiene en *Home sen nome* un *plus* al tratarse de una gran puesta en escena digitada por el hijo del victimario, el médico que prepara el terreno (o el escenario) para que su padre, el viejo de la cama 1, cuente, a su pesar y a regañadientes, detalles de su desempeño como pieza del fascismo. En forma dosificada y en permanente tensión con quienes quieren desenterrar un pasado largamente sometido al silencio, el sujeto que pretende permanecer en la sombra va recortándose contra la posmemoria, al ser materializado este procedimiento a través del personaje de Celia, la joven que –como permiten ver las acotaciones de Dolores Vilavedra (2006) al emplear el concepto de “posmemoria” (paradójicamente en un trabajo que es publicado cuando *Home sen nome* aún se hallaba en prensa, pero muy propicio

---

<sup>155</sup> Recordemos una vez más que el concepto de *memoria comunicativa* con el que estamos trabajando–acuñado por Ian Assmann y retomado, entre otros, y concretamente para el estudio de la narrativa española, por Ana Luengo (2004)– permite dar cuenta de aquella memoria oral que no abarca más de tres generaciones (unos ochenta años).

para considerar la novela de de Toro)— intenta la crónica de la transmisión oral que permite la distancia generacional (lo que interpondría un mecanismo distinto al de la memoria) y, pese a eso, también a través de una íntima conexión personal (en esa línea hay un apartamiento de la historia, aunque se literaturice en principio el formato de entrevista propio de la historia oral).

La ostensible incerteza de lo que no se puede nombrar —en consonancia con lo inenarrable— no deja de ser significativa. Manuel Alberca (2007) contempla este aspecto a la luz de la autoficción, pero es pertinente, en algún punto, para las cuestiones teóricas que consideramos, el hecho de que “el nombre propio resulta ser la única manera de resolver la fantasmagoría del yo, en tanto que conector discursivo sin significado propio” (Alberca, 2007: 68). Alberca nos recuerda además que nuestra identidad se constituye en torno a un nombre y que éste no es una simple etiqueta sino que está imbricado con lo individual, lo familiar y lo social. En *Home sen nome* la única referencia fija no es un nombre que dé cuenta siquiera de una identidad administrativa, sino un número. Las posibilidades de filiación son inestables, dudosas; dependen de una revelación por parte de quien maneja los hilos de la puesta en escena.

Sin embargo, y sin que quepa advertir una contradicción, el ocultamiento deliberado del nombre y el agregado del juego especular que supone la existencia de un hermano gemelo muerto que habría encarnado la contracara ética del “hombre sin nombre” no van en detrimento de un ejercicio de memoria que, aún en el delicado equilibrio de selección entre lo que se verbaliza y lo que se calla, cuenta (en ambos sentidos del término).<sup>156</sup> A este respecto, volvemos a una consideración de Manuel Cruz en la que señala que nada cambia por más que ese sujeto prefiera permanecer en la sombra y que “la aspiración a la no identidad identifica tanto como cualquier otra” (Cruz, 2007: 25). Finalmente, el sintagma “memoria sin identidad” se relativiza en la medida en que la condición de sujeto innominado prevalece, pero a partir de la transmisión oral y el juego entre cesión y retención del discurso directo de los narradores-personajes en los que se da la construcción de la memoria y de la posmemoria —el término hirscheano que

---

<sup>156</sup> Cuenta porque es el personaje que más dotes de narrador despliega y porque cuenta/importa, en el sentido de que constituye el personaje central para la historia que se narra.

importa Vilavedra para teorizar sobre el caso gallego– se provee, si no una filiación acabada, señas personales de notoria ubicuidad, indicios de los que puede valerse la literatura para dar cuenta de otros nombres y de otros hombres.

## **8.2. Una vida en *siete palabras*. Memoria que (se) resiste**<sup>157</sup>

A pesar de que el *corpus* central de creación de esta tesis culmina en 2006, por la necesidad de establecer un corte cronológico y por la trascendencia literaria del que se ha dado en llamar “Año de la memoria”, nos resultó imposible dejar de lado un texto de Suso de Toro de 2009, *Sete palabras*, en el que se cristalizan aspectos de transmisión oral que ya se venían trabajando en otros textos del autor. Lo traemos a cuento aquí, más que por su trama, porque resulta programático y esclarecedor en la problematización y la permanente reflexión sobre el indagar en fuentes vivas para literaturizar el pasado. *Sete palabras* deviene un recurso bibliográfico funcional a la exploración del problema de cómo penetran las generaciones ajenas vivencialmente a los años de la Guerra Civil en la memoria oral de los testigos.

La delimitación del género de *Sete palabras* se torna compleja; se trata de 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. A Miguel lo llaman por ése, su segundo nombre, que es también el segundo nombre de Suso de Toro; Miguel ha sufrido una temporaria parálisis muscular en la cara, cosa que también le he ocurrido al autor; el apellido que se está rastreando es “de Toro”; por último –entre múltiples detalles extra en los que no entraremos– el narrador es escritor y tematiza la gestión de un libro que es, según todo lo indica, el que llega a nuestras manos.

Las tranquilizadoras siete palabras que dan título al libro son: “e el que era tan boa persoa”.<sup>158</sup> Esta frase es proferida acerca del abuelo cuyo rastro se aspira a reconstruir,

---

<sup>157</sup> Se presentó un avance de este apartado en el II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas de la Universidad Nacional de La Plata el día 4 de octubre de 2011.

por una de las personas que entrevista Miguel en su tarea de obtener alguna certeza sobre ese hombre 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 igual que el narrador, quien aparentemente no ha vuelto a España por motivos políticos.

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 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 le ocurre cuando, luego de acopiar 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).<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> 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.

<sup>159</sup> De ahora en más se indicará *SP* y el número de páginas correspondientes a la edición citada en la bibliografía.

La búsqueda se va “desprofesionalizando”, pasa por instancias de genuina colaboración pero también por esperas agotadoras debido al grado de burocracia que involucran (tal el caso de su 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 los alivios provisionarios de datos fehacientes aportados por 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: literaturizarla. Esto se hace 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 provisionario 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:

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 demáis 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 alí ao 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 ningunha 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 procede 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 está 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, pero que aquí son revalorizadas y 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 *SP* 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, ningunha 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)

Aquí se les atribuye concretamente 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 posmemoria 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 literaturizadas,<sup>160</sup> en caso de haber existido tal cual supuestamente se las transcribe; de no haber existido, se nos dice – en *SP* 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 hay una apropiación y una transformación de la materia. Se altera, agregamos nosotros, no solamente el detalle que es 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)

Esta ‘plusvalía de literaturización’ (el hecho de “literaturizar de más”) está clara también en *Home sen nome*, pues allí hay una superposición de géneros (la obra de teatro, protagonizada inconscientemente por Nano y el viejo, y la novela que la alberga). Además,

---

<sup>160</sup> En otra parte, 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)



la polarización extrema 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 basada en la cantidad de dolor humano que lleva dentro una historia para ser considerada digna de ser materia literaria.

Por otra parte, en el reconocimiento de una tendencia acaso excesiva a literaturizarlo todo puede verse también un ejercicio de *captatio benevolentiae*, ya que la afirmación antedicha convive con una conclusión que justifica la ausencia de un apego puntilloso a las fuentes en las que la voz que conduce *Sete palabras* se documenta, una conclusión en la que se sostiene una defensa a ultranza de la literaturización: “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 poder 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, aquí 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, 96). Nótese que se deja en claro que, para la pregunta que tiene la facultad para 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. Esa tentativa 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. 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, aquí 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, como explicaremos luego; 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 una revelación constante de las contradicciones que implica acceder a aquello que se nos resiste.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> 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 volver a pensar en el documental *Muerte en El Valle*, de Christina M. Hardt (1996) analizado en el capítulo 6. Esto es funcional para advertir una exploración de archivos y de voces diferente a la búsqueda que trabaja el autor gallego. La novela (o mejor, las novelas) de Suso de Toro,

La mayor resistencia que aparece en *Sete palabras* tiene el tono de la amenaza. El misterio que guarda la advertencia por la cual se le insiste al narrador para que deje en paz el pasado no se devela del todo y encierra, a nuestro entender, otra novela, ya que queda un significativo episodio sin resolver.<sup>162</sup> En un sobre sin remitente que alguien le dejó en un hospedaje donde se encuentra el narrador instalado para proseguir con su búsqueda, alguien le ha escrito: “Non busque máis. Déixeos en paz.” (*SP*, 113). Más adelante, una advertencia similar llega mediante un llamado telefónico anónimo. Finalmente, el narrador da con el hijo de un hombre que emigró junto con su abuelo, que seguramente presencié (¿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 más funcionales los silencios o la parquedad de los testimonios que lo que resulta demasiado claro. De hecho, 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)

---

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.

<sup>162</sup> 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.

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–<sup>163</sup> para forjar su propia memoria de lo que le interesa conocer: “lembra 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 establecen

---

<sup>163</sup> “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 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 se resalta no solamente el derecho al conocimiento mediante la indagación en la memoria de otros (de hecho 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.

algunos parámetros que no están allí de por sí, que son construidos. Precisamente esta idea de construcción –que venimos teniendo en consideración desde las primeras páginas de esta tesis– es la que se refuerza con el tercer infinitivo de esta programática y definitoria frase que perfila todo un procedimiento: “hacer”. Se hace memoria de nombres y de gente. No se va a la búsqueda de algo que está allí esperando ser descubierto, sino que se lo configura.

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 develar 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 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, alcanza en 2009 un alto grado de reflexión desde una obra que no ha trascendido como las dos obras gallegas de 2006 cuyo análisis hemos presentado hasta este capítulo de la tesis, 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 investigando<sup>164</sup> 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.<sup>165</sup> 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 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:

---

<sup>164</sup> 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 esquerdas”, 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 el ejercicio de posmemoria.

<sup>165</sup> Como queda explicitado en la última cita transcripta.

“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 la 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.



## Capítulo 9

### Memoria a dos orillas. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado (2006)

#### 9.1. Préstamos terminológicos para narrar coincidencias históricas: la apropiación de niños desde la narrativa española actual

Es suficientemente conocida la sistematización del empleo del término “desaparecido” a partir del discurso del dictador argentino Jorge Rafael Videla.<sup>166</sup> Este término, pese a las intenciones del discurso del dictador, sirvió para hacer extensiva y abordable desde el lenguaje una realidad de crímenes de un Estado para cuyas prácticas de secuestro, tortura y asesinato parecía no haber suficientes herramientas de vocabulario.<sup>167</sup> El término ha servido también para abordar, en la literatura de la memoria, la narración de la dictadura franquista, especialmente en lo que atañe a tematizar los años de la inmediata posguerra. Otra práctica de la dictadura argentina que ha demandado, para dar algún nombre a lo inefable, la instalación terminológica de alguna expresión que sintetizara una operación estatal, ha sido la apropiación de niños en tiempos de guerra y de dictadura.<sup>168</sup> También

---

<sup>166</sup> A pesar de las veces que ha sido analizado desde diferentes campos, cabe puntualizar los pormenores del pasaje en el que Videla asume tanto la existencia de personas desaparecidas –a pesar de que el argumento, por medio de un razonamiento calculadamente falaz, consista en minimizar la posibilidad de hablar de los desaparecidos justamente debido a dicha condición–, como la ausencia de respuesta desde el Estado en el que eso ocurría. Algo determinante de esta instauración del término es que el dictador argentino, en un desliz gramatical propiciado por la oralidad, pasa de un predicado estativo provisorio (mediante la utilización del verbo ‘estar’) a un predicado estativo permanente (con la utilización del verbo ‘ser’, dando por sentada, por ende, la condición ya irreversible de los desaparecidos) y regresa, hacia el final de la frase, como asumiendo el desliz y el error, a lo provisorio. Recordamos a continuación esta parte del discurso, destacando lo que se acaba de señalar: “Frente al desaparecido, en tanto *esté* como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, bueno, tendrá un tratamiento ‘X’. Y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento ‘Z’. Pero mientras *sea* desaparecido, no..., no puede tener ningún tratamiento especial. Es una incógnita. *Es* un desaparecido. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido.” Nótese que además de producirse un pasaje de un verbo a otro (‘estar’ a ‘ser’, y luego otra vez ‘estar’), se deslizan también los modos verbales. Videla pasa de un presente de subjuntivo (“mientras *sea* desaparecido”), un modo alejado de la certeza, a la tajante afirmación en presente de indicativo (“Es un desaparecido”), etiquetándolo de tal modo para, de forma inmediata, negarle entidad.

<sup>167</sup> El término aún figura en el *DRAE* solamente como adjetivo, en un artículo enmendado en el que se aclara que es usado también como sustantivo.

<sup>168</sup> En los últimos años, y muy especialmente a partir de la ley impulsada por el gobierno del PSOE ya aludida en esta tesis, uno de los temas más debatidos ha sido el de la apertura de las fosas comunes para la identificación de las víctimas aún enterradas allí, pero también ha cobrado fuerza de manera relativamente reciente la cuestión de la apropiación de niños. Así lo señala en su tesis María Corredera González, quien en

para este crimen, la narrativa española reciente abreva en una nefasta reiteración histórica que otorga material para contar una serie de acciones derivadas de la Guerra Civil. La novela de la narrativa española del período que analizamos en esta tesis, novela en la que por primera vez se tematiza abiertamente la apropiación de niños durante el franquismo, es *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.<sup>169</sup>

*Mala gente que camina*<sup>170</sup> se inserta en la serie de textos que venimos analizando pues expone una modalidad de transmisión oral y responde, a su vez, al esquema de un tratamiento de la memoria del pasado traumático español bajo la guía de un profesor de instituto que procura dar forma a un proyecto creador relacionado con la producción académica.

Al igual que otros personajes analizados en capítulos anteriores de esta tesis, se reitera el tópico del intelectual que a regañadientes realiza un trabajo subsidiario, presentado como menos placentero que la escritura creativa o la investigación académica (en unos casos, el periodismo; en otros, como en éste, la enseñanza a adolescentes).<sup>171</sup> También ocurre que el narrador-protagonista cuenta en primera persona el derrotero de

---

una nota al pie alude también a fuentes dentro de las cuales encontramos recursos mencionados en la novela de Benjamín Prado que tratamos en este capítulo: “Otro de los escabrosos temas que tanto investigadores como afectados de las víctimas han empezado a llevar a debate público es el de ‘los niños perdidos del franquismo’. Niñas y niños separados de sus madres encarceladas o fusiladas en la posguerra y que a temprana edad fueron entregados al Auxilio Social o a instituciones religiosas. Véanse como ejemplos el reciente libro *Los niños del Auxilio Social* de Ángela Cenarro (2009), la novela *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2006), *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* de Ricard Vinyes (2002) y *Los niños perdidos del franquismo* de R. Vinyes / M. Armengou / R. Belis (2002), así como el libro de testimonios *Cárcel de mujeres* de Tomasa Cuevas (1985).” (Corredera González, 2010: 42). Para completar la información, cabe apuntar que el título original del documental mencionado es, en catalán, *Els nens perduts del franquisme*, y que su realización está dirigida por Montse Armengou y Ricard Belis, mientras que el asesoramiento histórico está a cargo de Ricard Vinyes. Aquí se retoma el trabajo previo de Tomasa Cuevas y, a su vez, la novela de Benjamín Prado convoca ambos trabajos.

<sup>169</sup> Si bien la novela se publica en 2006, trabajaremos con la edición de 2009, que es una edición en la que han sido llevadas a cabo algunas revisiones que otorgaron al texto mayor verosimilitud y consistencia, por ejemplo, en la recreación del habla del personaje uruguayo, que constituye para este capítulo un especial objeto de interés.

<sup>170</sup> De ahora en más abreviada *MG*. Para las referencias textuales de la novela, se precisa la abreviatura seguida del número de página.

<sup>171</sup> Esto se manifiesta en expresiones como la siguiente: “Entré en el instituto con Carmen Laforet y Dolores Serma en la cabeza, pero en cuanto vi los pasillos que empezaban a llenarse de alumnos [...] la realidad se adueñó de todo [...] y la palabra *literatura* fue trasladada al campo semántico al que pertenecen *cepo* y *sacacorchos*. Adiós, gran conferenciante y escritor del mañana; bienvenido, pequeño maestro de ayer y de hoy. Debería haberme dedicado a cualquier otra cosa, no sé, a hornear empanadas, vender pólizas de seguros, o algo así.” (*MG*, 56, destacado en el original)

su búsqueda mediante guiños que invitan –como vimos especialmente con de Prada y con Cercas – a la homologación entre narrador y autor.<sup>172</sup> El hallazgo de un personaje enigmático que dinamiza y proyecta su objetivo funciona, por ejemplo, como el disparador que constituye Ana María Martínez Sagi para el narrador de *Las esquinas del aire*. Ahora bien, desde una perspectiva ideológica claramente divergente respecto del pensamiento de extremos conservadores de Juan Manuel de Prada, la novela de Benjamín Prado logra que a partir del caso particular de la pesquisa en pos de la obra de la escritora Dolores Serma se imponga un tema inquietante, de inusual presencia en los abordajes de la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo, inusual incluso desde los terrenos jurídico, histórico y periodístico.

Juan Urbano,<sup>173</sup> profesor de literatura y director de estudios en la misma institución en la que ejerce la docencia, conoce a Natalia Escartín, una neuróloga cuyo hijo es alumno del colegio donde trabaja Juan. El encuentro, que en principio se debe a

---

<sup>172</sup> La actividad profesional (escritor-docente) y la fecha de nacimiento (1961, tanto para el autor como para el narrador) son algunos de ellos.

<sup>173</sup> Hay una coincidencia deliberada entre el nombre del narrador-protagonista de esta novela y el nombre de un personaje utilizado por Benjamín Prado en sus columnas de publicación en prensa, un personaje complementario del yo que firma. Detenerse en esta especie de lugartenencia que permite trasponer en un personaje algunas opiniones del autor implicaría alejarnos de los objetivos de esta tesis. A diferencia de los textos de prensa que hemos considerado de Manuel Rivas, seleccionados en función de analizar otra modalidad de transmisión oral, no resulta procedente tal modalidad de análisis en este caso. Pero para al menos dimensionar la coincidencia onomástica empleada por Benjamín Prado, cabe observar que, entre la cobertura de los acontecimientos más recientes, podemos destacar, por ejemplo, la mirada del personaje de Juan Urbano en relación con la llegada de Benedicto XVI a Madrid y la visita de éste a una monja de clausura de 103 años que ingresó al convento en 1927. En la columna “La Guerra Civil, el Papa y nada más” (*El País*, 18-08-2011), luego de una ácida mirada sobre la visita del papa con motivo de la Jornada Mundial de la Juventud, se utiliza para introducir una reflexión el punto de vista del personaje de Juan Urbano: “En el cristianismo no hay diosas, ni *apóstolas*, ni evangelistas femeninas, sino solo vírgenes, así que ¿por qué iba a haber papisas, *obispas* o *cardenales*?”, dice nuestro amigo Juan Urbano, y añade ‘Si ni siquiera pueden dar misa. Pero, por desgracia, no creo que ninguna feminista católica, que tendrá que haber un montón, vaya a decir nada de eso, tampoco esta vez.’” Luego del punto seguido y del cierre del entrecomillado por el que se ‘cita’ a Juan Urbano, continúa en esa línea de pensamiento el ‘yo’ más asimilable a la firma de Benjamín Prado, por lo cual se muestra una continuidad de la reflexión crítica sobre algunos aspectos concretos de la iglesia católica. Finalmente, el personaje citado y la primera persona que conduce la columna se reúnen en una punzante conclusión: “Juan Urbano y yo le deseamos a sor Teresita que sea muy feliz cuando la reciba Benedicto XVI, y estamos absolutamente seguros de que el honor es suyo, porque ni él, ni la Iglesia católica, ni ninguna otra religión se la merecen.” Si bien no nos detendremos en más apariciones de Juan Urbano fuera de *Mala gente que camina*, este ejemplo sirve para advertir una coherencia del autor en la utilización del nombre de este personaje revelado recién en la última página de la novela en cuanto a superposiciones que invitan a la fusión de puntos de vista. Dicha coherencia también se manifiesta en el seguimiento del pasado traumático y su influencia en el presente de España.

motivos relacionados con el adolescente –la molestia ejercida por dos compañeros y algunos problemas de aprendizaje– deriva en una conversación sobre literatura en la que el narrador-protagonista expone a la doctora Escartín el curso de su actual tema de investigación, la literatura española de posguerra, y en particular, en el momento de la primera conversación, un trabajo sobre Carmen Laforet. El punto que hace que prospere el vínculo entre estos personajes radica en que la suegra de Natalia, Dolores Serma, conoció a Carmen Laforet y escribió una novela, *Óxido*. El interés del narrador por la ignota Dolores Serma –desconocida y ficticia, cabe aclarar, o mejor, solamente verdadera a nivel intradieгético–<sup>174</sup> se incrementa cuando accede a dicha novela y descubre, además de un nada despreciable valor literario, un inquietante abordaje temático que pasa por la desaparición de un niño, el hijo de la protagonista de la novela, llamada Gloria. La autora, que paradójicamente vestía el uniforme de Falange pues participó del Auxilio Social, inquieta al narrador, quien advierte que hay una serie de factores que escapan a una comprensión sencilla. El clásico recurso del hallazgo del manuscrito (o mejor, el préstamo llevado a cabo por Natalia Escartín, que deviene amante del narrador y cada vez le facilita más materiales) es explotado extensamente ya que, a través de una versión de la novela *Óxido*, el narrador accede a una copia con carbónico (la última de un total de cuatro) en la que se intercalan párrafos que narran la historia del secuestro, la apropiación y la relativa recuperación, por parte de un familiar directo, de un niño durante la inmediata posguerra. La ficción de *MG* se derrama en esos párrafos sobre la ficción de *Óxido*, puesto que ese niño nacido en 1941 es, en el presente narrativo, Ricardo Lisvano, el marido de Natalia Escartín, de quien sabemos al final de *MG* que no es hijo de Dolores Serma (quien lo rescató de sus apropiadores, valiéndose de sus contactos dentro de Falange), sino su sobrino. La madre de Ricardo, Julia Serma, enloqueció y murió muy joven, luego de haber sufrido el robo de su hijo, nacido mientras ella estaba privada de su libertad en condiciones de extremo maltrato físico y psicológico en cárceles franquistas.

---

<sup>174</sup> Demuestra de este modo Prado con su novela que la ficción puede servir para cubrir los vacíos que deja la historiografía; que más allá de datos y fechas, los sentimientos y los relatos anónimos pueden ayudar a comprender mejor el curso de nuestras vidas, pues la literatura y el arte no son sino otra vía para comprender la realidad. Y lo hace en un doble plano: en el de la ficción a través de la novela de Dolores Serma y en el de la realidad, a partir de los datos verídicos que el narrador va proporcionando a un lector al que se dirige constantemente. (García Urbina, 2006)

Benjamín Prado instala, mediante los aspectos del argumento que hemos sintetizado, una situación que forma parte, desde hace ya tres décadas –aunque con clara intensificación en los últimos quince años, a partir de que el tema comenzó a desarrollarse en los medios masivos de comunicación y que se multiplicaron las novelas y películas al respecto– de las discusiones sobre la memoria del pasado dictatorial en Argentina, puesto que el tratamiento jurídico de la apropiación de niños ha permitido la restitución de la identidad de –hasta el momento de la redacción final de esta tesis– 105 personas que crecieron con nombres apócrifos y en el seno de familias apropiadoras, o de familias que adoptaron niños que habían sido secuestrados a sus padres, asesinados durante la dictadura. Este tema, otro de los aspectos no resueltos jurídicamente en España, ya que hay muchas personas que crecieron, vivieron y atraviesan su adultez o murieron desconociendo que habían sido robados, encuentra un cauce en la narrativa y se acompaña con el recurso de la estructuración que da la transmisión oral entre generaciones, pero esta vez con una inversión respecto de las revelaciones que dicha transmisión entraña, tal como se verá específicamente en el siguiente apartado, cuando se trate de la relativa ignorancia de la madre del narrador, una mujer culta que vivió la España de Guerra Civil y dictadura, y discute la lectura que hace del período su hijo, quien no ha experimentado esos años más que en una pequeña parte.

Como adelantábamos en una nota al pie, en un preciso momento podemos fechar el nacimiento del narrador-protagonista, en el mismo momento en que Natalia Escartín le cuestiona la pertinencia de su preocupación por la dictadura franquista y en el que él deja en claro una mirada diacrónica debido a que advierte vestigios de los años de opresión en la sociedad actual:

- [...] Déjame preguntarte una cosa [interroga Natalia al protagonista]: ¿por qué tienes tanto interés en esa época? A ti la dictadura te afectó poco: eras demasiado joven.
- Bueno, eso depende. Para empezar, yo no le llamaría poco a quince años.

- Así que eres... Si Franco murió en el 75 y tú tenías quince años... eres del 61. Yo soy del 63. Cuando empezamos a tener uso de razón, el Régimen estaba gastando sus últimas balas.
- Sí, en sentido literal. Pero ¿sabes?, yo creo que, en algunos aspectos, la dictadura nunca ha acabado del todo. Que en esta España hay aún demasiado de aquella. (MG, 116)

La decisión ética y estética de Benjamín Prado al ocuparse de este asunto y de emplear una primera persona ficcional permeable al rastreo de algunas coincidencias autobiográficas se refuerza con la elección temática que conlleva el empleo de un aspecto mucho más difundido del otro lado del Océano Atlántico, a partir de dictaduras como la argentina y la uruguaya. Dicha elección temática está apuntalada con la inclusión de un personaje sudamericano, no troncal en relación con el devenir de la historia, pero sí tal vez el más respetado –el que queda mejor ubicado dentro del universo narrativo de Benjamín Prado–, un uruguayo exiliado de su país en tiempos de dictadura. Marconi, el dueño del bar Montevideo,<sup>175</sup> representa a un hombre discreto, respetuoso de los momentos de silencio del narrador-protagonista, quien en más de una ocasión busca refugio en el bar cercano al colegio:

Cada día me gustaba más ese hombre, tan discreto y poco dado a las intimidades que era capaz de no decir una sola palabra acerca de aquel temporal de frío que parecía dispuesto a congelar las aceras hasta la sombra de los que pasaban. Y fíjense si eso es raro en un mundo en el que la conversación del ochenta por ciento de las personas se reduce a dos únicos temas: su salud y el tiempo. Pero Marconi estaba hecho de otra madera. (MG, 52)

---

<sup>175</sup> Cabe recordar que el seudónimo de “doutor Montevideo” es utilizado por Manuel Rivas en *Os libros arden mal* para designar a un personaje que desde la clandestinidad tiende a socavar, mediante la escritura, al opresivo accionar del franquismo en A Coruña. A su vez, es un personaje que despierta admiración y está en condiciones de instruir a otros a partir de sus dotes literarias. La mirada transatlántica, en algunos casos a partir de designaciones que tienen peso a nivel argumental, está presente tanto en Manuel Rivas como en Benjamín Prado a partir de este indicio geográfico.

A su vez, Marconi opera como una fuente oral que, al dar testimonio sobre los crímenes dictatoriales cometidos en Uruguay y al hacer referencia a la operatoria manejada conjuntamente con Argentina, siembra en Juan Urbano la inquietud acerca de que procedimientos semejantes pueden haberse llevado a cabo en España. Entonces el relato sobre una realidad temporal y geográficamente distante pasa a funcionar como un punto de referencia para ocuparse de la situación más próxima. El ámbito menos académico es el espacio propicio para incentivar la búsqueda a partir de dudas motivadas por una realidad foránea, que requiere una iniciación en una terminología conocida en parte por el narrador, pero poco frecuentada. Tal como ocurría en *La guerra perdida del viejo gudari*, de Ramón Saizarbitoria, el bar es un espacio esencial para la transmisión –en este caso, sin discusión ni polémicas, como escenario de aprendizaje– y el dueño del bar, que se encuentra al servicio del profesor, es quien lo instruye.

- ¿Te puedo preguntar una cosa? –le dije a Marconi una mañana en que estábamos solos en el Montevideo y yo me sentía bastante deprimido por las dificultades que encontraba en mi trabajo.

- Preguntá, nomás –me respondió, sin levantar apenas la vista de unos vasos que secaba en ese momento.

- Cuando saliste de Uruguay... Bueno, la situación debía ser tremenda.

La cara de Marconi se llenó de arcos. La pregunta le había parecido, sin duda, una obviedad. (MG, 178)

Es interesante cómo se genera el clima de esta escena de transmisión. El narrador-protagonista se pone en evidencia y en algún sentido se ridiculiza al partir de un planteo básico, de una suposición obvia que sorprende a su interlocutor, quien sin embargo no lo juzga y accede a despejar sus dudas:

- Y... sí, tremenda es poco decir –dijo, y siguió con lo que tenía entre manos. Luego añadió, sin levantar la vista de su tarea–: Más de uno hasta se vio obligado a suicidarse en defensa propia.

- Perdona [continúa Juan Urbano], te lo pregunto para saber hasta qué punto son parecidas todas las posguerras, las dictaduras, las persecuciones... (MG, 178)

El desarrollo de las respuestas de Marconi satisfacen la curiosidad del narrador sobre la actuación de la Triple A, el especial ensañamiento con los maestros –aspecto a partir del cual Juan Urbano observa las coincidencias con el caso español– y “lo de los niños” (MG, 280).

- [...] Se los quitaban a sus madres recién nacidos, a ellas las mataban y con los chiquilines hacían intercambio entre colegas: los milicos argentinos se los daban a familias uruguayas y al revés. Así era más difícil seguirles la pista. (MG, 281)

Esta cuestión se inserta con datos que atañen a la situación entre Argentina y Uruguay, pero alimenta la inquietud de Juan Urbano para su investigación sobre este procedimiento en España.

## **9.2. Dos Españas en boca de dos generaciones: el contrapunto conversacional entre madre e hijo**

Además de ese formato de transmisión oral que permite un disparador para la extrapolación de circunstancias históricas sudamericanas que luego son investigadas en relación con particularidades de las condiciones propias de España, nos encontramos en la novela de Benjamín Prado con varios pasajes de ficcionalización de oralidad encarnada



por los reiterados diálogos del narrador-protagonista con su madre. La madre representa la voz de una clase media que vivió la posguerra adaptándose gradualmente a las limitaciones materiales del primer período, pero procurando aprovechar también la acotada oferta cultural de la que se podía disponer en aquellos años, en especial mediante la frecuente asistencia al teatro.

El diálogo entre la madre y el hijo se produce en intervalos de la investigación y de los avatares laborales y amorosos del narrador. Coincide, por lo general, con momentos relacionados con un disfrute culinario. La cocina funciona como un espacio propicio para la escena de transmisión. Ese ámbito es significativo y tiene un peso simbólico, puesto que allí la madre de Juan Urbano es quien se luce, en contraposición con lo que sucede en la argumentación sobre los acontecimientos de la posguerra. Se describe la composición de platos muy elaborados para satisfacer a un protagonista que asigna importancia fundamental a la comida, pero que a su vez aprovecha esos momentos compartidos para volver a la carga con una discusión que, tal como se da a entender, se viene desarrollando desde un tiempo anterior al representado en la novela.

Había pasado toda la tarde solo en la biblioteca, haciendo fichas, reuniendo información y añadiéndole diferentes datos a mi texto, y ahora estábamos en la cocina degustando su plato más especial, rape alangostado, que me hace [mi madre] a menudo y que es una delicia, tan suave y tan sabroso a la vez. ¿Por qué no se alimenta de cosas así todo el mundo, en lugar de meterse en el cuerpo cosas que parecen Mussolini partido en trozos? (MG, 69)

Esta particularidad de apariencia prosaica tiene relevancia puesto que delinea a un personaje que no sólo se fija mucho en lo que consume, sino que también cataloga a los demás en varias ocasiones en función de su comportamiento ante la comida.<sup>176</sup>

Ahora bien, si en ese espacio y en relación con menesteres culinarios, el rol de la madre del narrador-protagonista es incuestionable, se contraponen un dominio de la

---

<sup>176</sup> Por ejemplo, una de las actitudes que primero admira en Natalia Escartín consiste en que ella no prueba los acompañamientos que suelen servirse con el café u otras bebidas.

temática de Guerra Civil y posguerra que es conducido por el hijo, que a pesar de no haber experimentado los años que constituyen su objeto de estudio, posee y esgrime un conocimiento bibliográfico con el que cuestiona los argumentos de su madre. La mujer no defiende abiertamente el régimen franquista pero salvaguarda la memoria de personajes que contribuyeron, mediante su silencio o mediante alguna acción concreta, a la dictadura. Asimismo, ella se ha estancado en una cómoda ignorancia de ciertas prácticas entre las que figuran las aberraciones que funcionarios franquistas ejecutaron sobre Dolores Serma, en especial el abuso y el maltrato cometidos en la cárcel de mujeres y el sistemático secuestro de niños.

El capítulo cuatro es el que inicialmente presenta el contrapunto madre-hijo y es también el momento de la novela en que se instala esta relación de matices agonísticos que articula la consecución del proyecto creador de Juan Urbano. El comienzo, *in medias res*, es una respuesta a una pregunta a la que el lector no accede. Esto da mayor verosimilitud a la situación conversacional. La falsa desgrabación inserta al lector en el diálogo, como un advenedizo que capta una conversación que ya se encuentra en curso.

- Claro que sí –dijo mi madre–, Joaquín Blume, un gran atleta. Murió en la flor de la vida.
- Y lo convirtieron en héroe y mártir del Régimen, ¿no es verdad?
- El Régimen, el Régimen... Anda, cambia de tercio, que siempre estás con la misma cantinela. Pues claro que sí. Él hacía esa figura en las anillas, el Cristo, con una perfección que, vamos, aquello era el no va más. Se quedaba clavado en el aire, sin que se le moviera un músculo. Algo verdaderamente extraordinario. (MG, 69)

Este comienzo prefigura la actitud que la madre del narrador tiene en las diferentes intervenciones.<sup>177</sup> El tema en este punto es el deporte, pero siempre que se trate un

---

<sup>177</sup> Gloria García Urbina, a este respecto, observa que “[e]ntremezclado con las relaciones que el protagonista establece con las [otras] dos mujeres, [Natalia Escartín y Virginia, su ex esposa], Juan mantiene un tercer vínculo gracias al cual va ofreciendo un repaso por lo que fue la historia de [...] [España] desde los

tópico en principio pasatista o relacionado con el entretenimiento, aparece la cuestión política y, en particular, la forma en que el régimen franquista se inmiscuyó en todos los aspectos de la vida cotidiana. Además, queda clara la manera en que la madre minimiza la subyacencia de la dictadura en el tema superficial del que vienen hablando y, tangencialmente, aparece también la religión al establecerse la cruz como término de comparación del desempeño del deportista en las anillas. Pero el relato de la madre es reconducido al cauce político, que atraviesa la memoria de los años que se aspira a reconstruir. Nos permitimos reproducir el siguiente diálogo *in extenso* porque condensa elementos que caracterizan el contrapunto entre una coartada memoria vivencial y una memoria bibliográfica, documentada, no experiencial:

- Sí, pero en realidad –añadí para provocarla– el Régimen le hundió la vida a Blume, ¿no lo sabías?
- ¡Y dale! Hijo mío, tú es que eres erre que erre.
- Cuando Blume estaba en su mejor forma, le prohibieron ir las Olimpiadas del 56, en Melbourne, y también al Mundial del 58.
- ¿Y eso por qué?
- Lo del 56, para protestar contra la invasión de Hungría por la Unión Soviética.
- Ah, bueno, ¡acabáramos! Los comunistas, con su bandera roja y sus tanques de la paz. Ahí sí que vivía bien la gente, en la Unión Soviética de Stalin.
- Stalin ya había muerto, mamá. En el 59 estaba Kruschev.

---

años cuarenta, utilizando como vehículo las conversaciones que mantiene con su madre, testimonio vivo de aquella época. Este personaje, sin ser en absoluto ignorante, sirve para mostrar el desconocimiento de los entresijos del gobierno franquista que sin duda tuvo la inmensa mayoría de la población. No son escasas las discusiones sobre literatura y teatro, así como de política y organización social, y el lector puede comprobar cómo las concepciones de uno y de otro son distintas, siendo mucho más completas las del hijo a pesar (o quizá precisamente por eso) del distanciamiento en el tiempo y la no vivencia de dichos años. Gracias a ello la novela se convierte también en una suerte de documento histórico que puede ser muy efectivo a la hora de transmitir según qué conocimientos, a la hora de revelar verdades ocultas o simplemente camufladas de las muchas que hubo durante los cuarenta años de franquismo.” (García Urbina, 2006)

- Que era el mismo perro con distinto collar. Vamos, que con uno o con otro aquello sí que era Jauja. Tengo entendido que en Moscú ataban los perros con longaniza.
- No te pongas irónica, haz el favor. (MG, 69-70)

Este pasaje concentra varios elementos que volverán a emerger en diálogos posteriores. En primer término, nos encontramos con la pregunta del hijo por medio de la cual se expone la relativa ignorancia de la madre. La interpelación plasmada en el “¿No lo sabías?”, sin dejar de estar inserta en un diálogo que nunca deja de ser cordial, entraña una acusación, un señalamiento de lo omitido. A continuación, nos encontramos con el reproche de la madre con el que critica la insistente indagatoria del hijo. En ese punto damos por hecho que esta escena, con ligeras modificaciones, ha tenido lugar con frecuencia; es por eso que tras cada situación dialógica podemos relevar una suerte de matriz de una dinámica que funciona para las demás situaciones. Lo que sigue al reconocimiento de una parcial ignorancia por parte de la madre, asumida mediante la pregunta “¿Y eso por qué?”, es el desarrollo explicativo que se produce mediante una aserción por la que el personaje del hijo expone aquellos episodios desconocidos por la madre. Seguidamente, si bien la madre asume que lo que el hijo acaba de referir forma parte de un episodio desconocido por ella, prevalece una falta de acuerdo, ya que ella da por sentado que aún con esos agregados que vienen a completar la historia del deportista en cuestión, no hay suficientes elementos como para cambiar de idea. El alivio materializado en la expresión “Ah, bueno, ¡acabáramos!” está lejos de toda posibilidad de asumir las consecuencias sobre las que el hijo procura concientizarla. Eso se refuerza con la ironía con la cual se alude a un inexistente bienestar de la Unión Soviética, pero es notorio que vuelve a instalarse la ignorancia de la madre, quien muestra una confusión cronológica, pues atribuye la jefatura a Stalin en lugar de a Kruschev. Este dato, que es minimizado por quien se confunde, vuelve a instalar al hijo en un conocimiento más sólido y además lo ubica en un lugar de discusión desde el que se hace gala de mesura y circunspección. Hay menos apasionamiento, más concentración en los datos que en la

forma de transmitirlos, lo cual configura una credibilidad más marcada que la de la madre, quien apela a argumentos emocionales y, más que en el dato en sí, se yergue sobre la descalificación del discurso del otro y acude a la ironía y al sarcasmo. Además, en ocasiones se cuela en el habla de la madre un refrán popular para ilustrar su opinión, lo cual contrasta con los datos inopinables que brinda el hijo. La acusación de ser “erre que erre” queda opacada frente a la información pura y dura.

El intercambio avanza sobre la base de refutaciones y del señalamiento de inexactitudes en el discurso del otro en un contrapunto que es calificado por el narrador como “esgrima dialéctica”, una gimnasia verbal que agrada a ambos intervinientes:

Siempre le ha encantado ese tipo de esgrima dialéctica. Y a mí, que no hacía más que leer libros sobre la posguerra, me venía bien ensayar mis conocimientos en aquellas discusiones. (MG, 70)

Si bien esta impronta casi lúdica de la discusión parece neutralizar el carácter agonístico (de *agón* en tanto lucha, combate) de la misma, no se altera el hecho de que el cruce generacional planteado en esta novela es funcional a nuestro *corpus* porque escenifica, precisamente, una inversión de las más tradicionales escenas de formación. La palabra del progenitor, para este narrador adulto, ya desencantado de algunas idealizaciones, constituye una herramienta para la propia argumentación, un estudio de ‘caso’ que permite, en parte, generalizar, y no una fuente respetada:

Hablar con ella de esas cuestiones me ayudaba a situarme: así debieron de ser la mayoría de las personas en la posguerra, mujeres y hombres que intentaban pasar página, omitir el desierto a base de creer en los espejismos. (MG, 180)

Ahora bien, ese distanciamiento que permite al narrador-protagonista la mirada analítica incluso sobre el testimonio más cercano no deja de lado un apego, lo cual aporta mayor

credibilidad al personaje, que oscila entre la refutación y la condescendencia para con la madre (“A mí me emocionaba verla recurrir a sus mañas de siempre”, *MG*, 248).

La mirada foránea de aquel que no ha vivido los acontecimientos sirve para poner en práctica los argumentos propios y desestabilizar una visión del mundo tranquilizadora e injustificable, perpetuada en errores de base:

- Pues no tergiverses las cosas –dijo [mi madre]–, que no es propio de ti. ¿No fue Kruschev el que hizo el Muro de Berlín?
- Sí.
- ¿Y el que llenó Cuba de misiles y estuvo a punto de provocar la tercera guerra mundial?
- O sea –contraataqué, dejando de lado su pregunta–, que en España, en el año 59, se vivía en la gloria, ¿no? Era todo libertad y prosperidad.
- Anda, anda, tú qué sabrás del año 59. Si es que os ponéis a hablar a tontas y a locas, sin saber de la misa la media. En España, pues también pasábamos las de Caín, no te digo que no, pero por lo menos no había un Archipiélago Gulag, como en Rusia.
- Te equivocas. En España hubo campos de concentración hasta 1962, que cerraron el de Los Merinales, en Sevilla. De ahí y de las prisiones sacaban los esclavos de lo que se llamó el Sistema de Redención de Penas por el Trabajo. Los muy miserables se los alquilaban a empresas constructoras y del jornal que les pagaban, el Estado se quedaba con el ochenta y cinco por ciento. Así se hicieron carreteras, puentes, embalses, vías férreas, el Valle de los Caídos, Puerto Banús, la canalización del Bajo Guadalquivir y la cárcel de Carabanchel, entre otras cosas. Y, por lo demás, Franco estuvo asesinando gente hasta un minuto antes de morir.
- Pues en 1959, por si no lo sabes, es cuando vino a Madrid el presidente Eisenhower. Y bien que se abrazaba al Caudillo, de modo que no debía de ser tan malo. Eso lo pudimos ver todos los españoles.

- Sí, en el NO-DO, en la prensa del Movimiento y, los que la tuviesen, en la televisión de la dictadura, más manipulada que las escopetas de un tiro al blanco. Ahí sí que os ibais a enterar de mucho. (MG, 70-71)

La falta de relación vivencial con el momento en cuestión (“Anda, anda, tú que sabrás del año 59”)<sup>178</sup> es compensada por el señalamiento de que, aun para los contemporáneos del episodio que se discute, hay una mediación inconmensurable. Queda planteado incluso que la mediación ha sido mayor que la impuesta por la distancia cronológica, pues a la inmediatez de lo acontecido se suma una manipulación mediática alevosa, la del NO-DO y la prensa del Movimiento. Por su parte, la acumulación de datos fehacientes esgrimidos por el narrador-protagonista, datos localizables y fechados, contrasta con una afirmación tan imprecisa y poco sostenible como “[el Caudillo] no debía ser tan malo” y una insistencia en la capacidad del testigo de época que se entera de los hechos mediante la ‘edición’ y la codificación de aquellos mismos sujetos que los llevaron a cabo (“eso lo pudimos ver todos los españoles”).

Cuando se torna demasiado árido el terreno de discusión y los hechos se sobreponen al punto de vista de la madre, sobreviene un tema en el que ésta puede desenvolverse con mayor holgura: el arte. Se reconoce la preeminencia, durante la posguerra, de un arte pasatista, pero también la posibilidad de hallar espacios que posibilitaran el acceso a otro tipo de cultura, diferente a la que en forma adocenada propiciaba el régimen. El protagonista increpa así a su madre:

- Ya ves tú –dije–, qué desvelo por la Historia y la cultura, con todo lo que salía por la pantalla censurado y al servicio del glorioso Movimiento Nacional.

Tomó aire y cerró los ojos, cargándose a la vez de paciencia y de argumentos.

---

<sup>178</sup> El recurso se reitera. No transcribiremos cada una de las intervenciones que dan cuenta de esto. La descalificación que se intenta llevar a cabo desde el lugar de la vivencia en primera persona radica casi siempre en el amparo de una sabiduría popular que en el caso de esta novela contrasta con la viabilidad de otros acercamientos más fiables: “-Anda, anda, déjate de tonterías, que eso no se le ocurre ni al que asó la manteca. De lo que no se sabe es mejor no hablar, que en boca cerrada no entran moscas.” (MG, 179)

- Nada, nada, que en *Estudio 1*, por ejemplo, daban obras estupendas. Me acuerdo de María Dolores Pradera en *Crimen y castigo*; de un *Don Juan Tenorio* en el que Conchita Velasco hacía de Doña Inés; y de José María Prada, qué gran actor era, haciendo de Colón en el *Nuevo Mundo* de Lope de Vega.

Sonrió y vi un destello de triunfo en sus ojos. Acababa de llevarme a su terreno predilecto, el teatro, que es la gran pasión de su vida: lleva casi setenta años yendo prácticamente todos los fines de semana a ver alguna obra. (MG, 71-72)

El contraargumento de la madre es aquí doblemente cuestionable; por un lado, porque se remite a ejemplos puntuales, que se presentan como aislados dentro de un panorama de opresión y censura; por otro lado, porque se inserta en una artimaña que ha sido la de conducir la discusión al terreno que más domina, lo que implica haberse apartado del eje de los datos que quedaron sin desarrollo. Sin embargo, el narrador mantiene una especie de omnisciencia, al menos en el manejo del recurso dialógico que analizamos, porque su puesta en contexto de la escena de transmisión avanza con acotaciones que, como si se tratase de didascalias, clarifican su dominio. De hecho, observa con respecto a su madre:

Por la forma en que la sonrisa se ensanchó en sus labios, supe que, *en su opinión*, me había manipulado y se iba a llevar el gato al agua, como tantas veces. La adoré por su inteligencia, su memoria y su espíritu combativo. (MG, 73, subrayado nuestro)

Los gestos de condescendencia que parecen minimizar el centro de la discusión y que conceden algún mérito al personaje de la madre operan a nivel estructural como pasajes de recambio que otorgan dinamismo a la continuidad de un capítulo en el que predomina una disposición del texto más bien teatral, con extensos parlamentos alternados y una aglutinación temática y espacial que distiende y que, en ese sentido, es coherente con un recurso de distensión que emerge con frecuencia a lo largo de toda la novela. Los



aparentes desvíos, las estrategias puestas en juego por la madre para apartarse del tema, no son más que efímeros y malogrados intentos. Luego de una procura de disuasión de la madre que reclama: “déjate de política y dime cómo vas con tu conferencia” (MG, 73), vuelven al tema de la posguerra porque la conferencia versa sobre la producción literaria de Carmen Laforet. Una vez que la madre introduce en la actualización de sus recuerdos la figura de su marido, el padre del narrador, que viene a funcionar como un testigo invocado en ausencia –porque en el presente de la narración ya ha fallecido–, el hijo recoge ese recurso y vuelve a la carga con su indagación, ampliando el vocativo a un plural figurado, un vosotros en el que ya no sólo caben la madre y su marido, sino que podría ser extensible a toda la sociedad española que viviera inserta en una lectura muy parcial de su realidad inmediata:

- No sé si vosotros lo notabais –dije, volviendo a poner la conversación en sus vías–, pero en el 45, al acabar la Guerra Mundial, Franco estaba muerto de miedo. Pensaba que los aliados iban a venir contra él.
- Ya, pero a lo que vinieron fue a abrazarle [responde la madre].
- Eso fue después. En el 45, a los cretinos de la División Azul aún les humeaban las pistolas y a nadie se le había olvidado el abrazo de Hendaya entre Franco y Hitler.
- Anda que no estuvo ahí vivo el Caudillo, manteniéndose neutral.
- Fue astuto, como suelen serlo los miserables, pero no neutral. De hecho, al principio, cuando soñaba con el triunfo de los nazis, con recuperar Gibraltar y expandirse por el norte de África, no era neutral, sino sólo “no beligerante”. (MG, 73)

Se deja avanzar al otro para luego rectificarlo. De esa manera se produce una suerte de formación inversa –el más joven inicia a quien es mayor, a quien la vivió, en la memoria de la posguerra–, formación que procede sobre la base del error ajeno. La nueva información es brindada al encadenarla con la incorrección o la inexactitud de la madre. Si bien está

claro que ningún aprendizaje procede sobre la conciencia de nadie como en una *tábula rasa*, en este tipo de fricción generacional es necesario un avance cuasi jazzístico, sincopado, que debe tener en cuenta, como punto de partida, los preconceptos de aquel a quien se pretende mostrar los acontecimientos desde otro ángulo. La perspectiva dada desde la experiencia que se atravesó se presenta como incompleta y sesgada. Va desacreditándose como prueba autosuficiente. Cuando el tema es el Ateneo de Madrid, escenario que reunió –siguiendo el argumento del proyecto de escritura en ciernes– a Carmen Laforet y al personaje ficcional de Dolores Serma, el contrapunto entre la memoria individual y la memoria bibliográfica vuelve a ser la modalidad de avance del diálogo novelado. Se apela además a un tono de lección escolar, a una impronta pedagógica por la cual el personaje más joven parece estar tomando examen a la madre:

- [J]usto al final de ese año el Ateneo, que estaba en manos de la Falange, pasó a ser controlado por el Opus Dei y por la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. *¿Sabes algo de ellos?* (MG, 74, énfasis nuestro)

Una vez admitido el desconocimiento, la apelación fundada en la propia experiencia es la muletilla que traba el diálogo, cuando la madre admite:

- Bueno, yo no sé eso que dices del Ateneo, si lo controlaban o no lo controlaban Herrera Oria y el Opus Dei. Pero ya te he contado cientos de veces que *yo estuve allí*, en 1946, en la famosa conferencia que dio Ortega y Gasset. (MG, 75, énfasis nuestro)

El arribo a esa instancia se produce luego de una generalización esquiva e inexacta que corre el riesgo de abortar nuevamente el contrapunto discursivo:

- Bueno, bueno, tengamos la fiesta en paz. Pero déjame añadir sólo una cosa, y es que él [Franco], en el fondo, fue el único que no cambió de bando:

siempre estuvo contra los comunistas. Mira, hijo, las guerras son un espanto y en ellas casi nadie es inocente. (MG, 74)

Seguidamente, la recurrencia a un episodio particular (y novelado) funciona como un freno a las generalizaciones falaces que agotarían la continuidad del ejercicio de memoria dado por el recurso de estas incrustaciones de oralidad:

- Eso es absurdo. Los inocentes son todos los que mandan al cementerio, a la cárcel o al exilio los militares sediciosos y sus aliados. Pero, en fin, hablemos de algo más concreto. ¿Te acuerdas que te conté que Laforet y Dolores Serma escribieron *Nada* y *Óxido*, en el Ateneo de Madrid? (MG, 74)

Este es el eje sobre el cual siempre se procura volver en la novela. Las consecuencias sufridas por las víctimas son presentadas como una realidad demasiado evidente que se vuelve a poner ante los ojos de la clase media acomodada. Si bien hay elementos que salvaguardan a la madre respecto de una señalada complicidad, resulta llamativo que aun habiendo transcurrido un tiempo considerable desde la muerte de Franco, en el momento del relato de la madre prevalezca una negación con respecto a las consecuencias más nefastas de la posguerra. A pesar de que el hijo insiste con la suerte sufrida por perseguidos, represaliados y exiliados, se acepta la negatividad del régimen dictatorial pero se limita la localización de lo peor del franquismo en los excesos de la religión: “Eso fue lo peor de la posguerra, la sobredosis de púlpitos y sotanas, los crucifijos hasta en la sopa y la gente con las manos atadas todo el día a un rosario. Una lata.” (MG, 76) La escena recordada por la madre, “la sobredosis de púlpitos y sotanas”, se presenta como un mal menor o, por lo menos, no resulta el más explícito en cuanto a responsabilidades compartidas por políticos, sociedad civil e institución eclesiástica en relación con las consecuencias de tortura y muerte, producto de una sublevación y un gobierno impuesto. Además, la acotación final, “una lata”, tiene un dejo de frivolidad, ya que predomina una sensación de hartazgo y aburrimiento, desproporcionada en relación con el efecto que

podrían causar las revelaciones que va brindando el narrador-protagonista a medida que contrasta los conocimientos que son fruto de su investigación con los conocimientos de su madre. En tanto avanza la discusión, se hacen frecuentes las preguntas de la madre al hijo. No se trata de preguntas retóricas sino de auténticos desconciertos ante datos que ella no domina: “¿Qué clase de intercesión?” (*MG*, 76), pregunta referida a la gestión de Pedro Rocamora, director del Ateneo de Madrid, ante Franco para interceder por Ortega y Gasset y ver hasta dónde podía ser crítico con el régimen sin sufrir consecuencias; “¿Y qué contestó el Caudillo?” (*MG*, 77), pregunta por la cual, como en una intriga de folletín, la madre sigue el devenir de la gestión de Rocamora; ¿López Ibor no era un capitoste de la Falange?” (*MG*, 77), “¿no dirigió el hospital provincial?” (*MG*, 77). Con esta sucesión de interrogantes vemos cómo se ha producido una vuelta de tuerca respecto de las presuntas certezas que se amparan en la experiencia vital de la etapa discutida. Esto se ve profundizado por una estratégica recurrencia, en los parlamentos atribuidos a la madre, de una concesión mediante un “Bueno” inicial que ya apareció en algunos de los fragmentos analizados, que vuelve a hacerse visible en los siguientes tres pasajes y que funciona como plataforma para una refutación más sólida que la que se da en los momentos en los que aparece una sola voz al retroalimentarse, como señalábamos más arriba, con el argumento ajeno:

- Bueno –rió mi madre con cautela–, pero al final eso es lo que promovió Franco: una monarquía parlamentaria.
- Sí, pero sólo para después de muerto. (*MG*, 77)
  
- Bueno, como suele decirse, rectificar es de sabios.
- O de ventajistas. (*MG*, 77)
  
- [...] Bueno, pues eso no lo recuerdo, pero puede que tengas razón. El Auxilio Social hizo un buen trabajo [...]

- O sea, que alentaron una guerra de cerca de un millón de muertos y, después de ganarla, se remangaron la camisa azul de la Falange y se hicieron unas santas. (MG, 79)

El reiterado “bueno”, además de ser una marca de oralidad –junto con los guiones y algunas acotaciones que contribuyen a que el lector tenga en todo momento claro a quién atribuir cada parlamento–, da cuenta de sucesivas capitulaciones en los argumentos de la madre. Estas capitulaciones alcanzan su punto culminante frente al tema de la apropiación de niños, que es cuando se ve más desconcertada y le pide a su hijo que mencione las fuentes en las que se ha basado. El recurso pone en evidencia una sumatoria de omisiones y silencios por la cual se representa a toda una generación perteneciente a una clase social que, sin holguras pero con el acomodo que permitía una vida social y cultural activa, se mantuvo al margen de aquello que se torna en objeto de pesquisa décadas después.

La ficcionalización del diálogo y el refuerzo dado por herramientas como las estrategias discursivas señaladas, es decir el rodeo de literaturizar una escena cotidiana y presentarla de manera pormenorizada, entronizando canales de transmisión tan elementales como complejos, es efectiva y a la vez evade un enjuiciamiento directo, ya que se beneficia de las inconsistencias del discurso del otro, operación apta para que el lector se vea interpelado en relación con las versiones heredadas. La trabada estructura con la que se presenta esta modalidad de cuestionamiento de aquello que debe ‘desaprenderse’ alcanza su punto culminante en un desenlace del diálogo que recoge un recurso ya reiterado (la muletilla del “bueno” inicial de la madre) y la apelación al refranero para, con una rima popular y la prosaica pero indiscutible necesidad del descanso, minimizar las aspiraciones del hijo y cerrar la discusión:

- En fin, si quieres hacerme caso, procura tomar distancia y no te dejes llevar por la cólera, que suele nublar la razón. Piensa en lo que dice el refrán: el que

juzga con ira, venga pero no castiga. Y recuerda que lo que tienes que hacer en Estados Unidos es dar una conferencia, no un mitin.

- Lo que tengo que hacer es contar la verdad.
- Bueno, mi amor –dijo, poniéndose en pie con una agilidad impropia de sus años–, yo me voy a acostar. No puedo con mi alma. Mañana será otro día.  
(MG, 79)

Analizamos este pasaje como un cierre del diálogo, aunque no de la ficcionalización de oralidad que domina esta parte de la novela, pues sobreviene un parlamento en el que, como una coda mediante la que consigue quedarse con la última palabra, la madre alude al estreno de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, donde ya a fines de los cuarenta convergían armoniosamente representantes de los diversos bandos. Ahora bien, el fárrago de palabras que conforma la anécdota de la madre, en la cual hay una declarada intención reconciliatoria, trastabilla con la descripción que da el narrador y que funciona como acotación escénica al poner en evidencia ese último recurso: “Salió de la cocina como si saliese de un escenario, para dejar que su monólogo me impregnara” (MG, 80, énfasis nuestro). Queda claro, entonces, que ya no hay diálogo sino monólogo y que el recurso final es clasificado como una puesta en escena. A su vez, sobrevienen luego preguntas, esta vez sí retóricas, que terminan de dar forma a la sensación que genera la actitud acomodaticia del ser querido. El pensamiento del narrador se divide entre la mujer pública (Carmen Laforet) y la mujer particular (la madre) y se van configurando los interrogantes que más tarde se articulan en derredor de la figura de Dolores Serma, en quien se fusiona lo público con lo privado:

¿Qué vida había llevado en realidad? ¿Cómo contemporizó una mujer de su clase, culta y resolutiva, con aquel tiempo hipócrita en que cada mediocre tenía su pedestal? ¿Por qué no se habían sublevado ella y todas las mujeres, hasta las más conservadoras, contra los bobos que una y otra vez citaban como centinela espiritual de la patria a Santo Tomás de Aquino [...] [...] ¿Era

el miedo a otra guerra lo que la había hecho tan acomodaticia? [...] ¿Y su vida privada? ¿Observó las normas de decencia, pudor y acatamiento que les impuso el Régimen a las españolas? (*MG*, 83-84)

Todos estos interrogantes enmarcan una certeza del narrador con la que catapulta el posicionamiento que entraña la actitud de la madre: “Sigmund Freud decía que sólo existen dos maneras de ser feliz: hacerse el idiota o serlo. Dado que mi madre jamás entraría en el segundo grupo, tengo que pensar que pertenece al primero” (*MG*, 83)

Un razonamiento de la madre que permite una vez más aplicar una extrapolación – pues da cuenta de un planteo muy frecuente en Argentina– está dado por una versión adaptada de la ‘teoría de los dos demonios’.<sup>179</sup> El narrador se pregunta por el acostumbramiento de la generación de su madre en medio del franquismo:

La noche antes, en casa, había estado hablando de todos esos temas, una vez más, con mi madre, mientras cenábamos. Más allá de las convicciones de cada uno, ¿cómo podían haber admitido que los sometiesen de aquel modo? ¿Cómo fueron capaces de encontrarle argumentos a la sinrazón? ¿Cómo puede alguien sentarse a descansar, sin remordimientos, a la sombra de los verdugos? (*MG*, 148)<sup>180</sup>

La respuesta a esas preguntas que se recapitulan de manera retórica está en el diálogo aludido, que se ‘reproduce’. El señalamiento de excesos en los dos bandos se reitera,

---

<sup>179</sup> Este planteo, mediante el que se formuló una relectura del pasado reciente e impulsó en Argentina la configuración de una “imagen de una sociedad víctima e inocente atrapada entre la violencia política de extrema derecha y la de extrema izquierda” (Lvovich y Bisquert, 2008: 13) se manifiesta en la novela de Benjamín Prado en la homologación, en el discurso de la madre, entre la violencia ejercida por ‘los dos bandos’.

<sup>180</sup> Nótese como se pasa de la referencia singular que atañe a la madre al empleo del plural que abarca a sus contemporáneos, en una ampliación del foco de responsabilidad al que se alude, y finalmente al uso del indefinido “alguien”. El detalle es interesante porque da una sensación más clara del fluir de estos interrogantes en la conciencia del narrador, pero también porque esta oscilación extiende la incumbencia de este tipo de comportamientos más allá de un personaje en concreto.

como un estribillo,<sup>181</sup> en una argumentación desapareja que pasa por una imprecisa refutación respecto del número de muertos que dejó la Guerra Civil y por el amparo cómodo de los dichos populares, que esgrimen una lógica presuntamente ligada al sentido común.

- Mira, hijo –decía, aferrada a su eterna tesis–, es que la República lo hizo muy mal, provocó a los terratenientes, a la Iglesia y a los militares. Y entonces, pues pasó lo que tenía que pasar, que se armó la de San Quintín.
- ¿Qué es lo que tenía que pasar? ¿Un millón de muertos?
- No desvaríes. Yo lo que te digo es que quien siembra vientos recoge tempestades.
- Claro, y después de la tempestad vino la calma, ¿no es eso? Llegaron los salvadores y esto fue una balsa de aceite.
- Para empezar, lo del millón de muertos no os lo creéis ni vosotros [...] [Y]o no niego que se cometiesen tropelías, en los dos bandos, que canallas los hay en todas partes. ¿O no? A río revuelto, ganancia de pescadores. (MG, 148)

La sucesión de refranes se hace en este episodio muy marcada.<sup>182</sup> El momento más álgido en el intento de justificar la aceptación de lo ocurrido presenta una estructura binaria en la que convergen una apreciación sobre un suceso histórico y un refrán ubicado al final del enunciado, que vendría a ilustrar una consecuencia que se asume como irremediable. El refrán refuerza el efecto de oralidad que ya está presentado por el recurso de simular una transcripción literal del texto de cada interviniente en el diálogo. Cabe destacar que los refranes son utilizados por la madre en sentido positivo, en la misma dirección de aquello sobre lo que pretende argumentar. El hijo, en cambio, apela al refrán en sentido irónico y parafraseándolo. Retoma el recurso de la madre para invertir la carga de esa herramienta

---

<sup>181</sup> Más allá del fragmento que transcribimos a continuación, una líneas más abajo la madre repite la idea de que “atrocidades se cometieron sin duda en los dos bandos” (MG, 149).

<sup>182</sup> Para ser estrictos, los refranes en este pasaje son “Quien siembra vientos recoge tempestades” y “A río revuelto, ganancia de pescadores”, pero la cultura oral de la frase popular también se expresa en “se armó la de San Quintín”, que además requiere mínimamente un conocimiento de la existencia de la batalla.



y vaciarla de sentido. Cuando el protagonista procura convencerla de la diferencia entre la violencia ejercida por los defensores de la República y la aplicación sistemática de un sistema represivo y criminal desde el poder de quienes se sublevaron (“[U]na cosa es el abuso aislado, que por repulsivo que sea es casi incontrolable, y otra muy distinta es el crimen institucional. Y ahí, no hay comparación [...], *MG*, 148), la madre continúa con su refutación basada en que atrocidades se cometieron en los dos bandos y recurre, además, a la experiencia familiar vivida. El tratamiento que da el narrador a ese discurso consiste en no transcribirlo en forma completa. Hay una introducción en estilo directo que luego vira a una referencia en discurso indirecto que desacredita la palabra aludida y que denuncia su reiteración, lo que parecería indicar un empantanamiento o una imposibilidad de hallar nuevos argumentos para lo que efectivamente se está discutiendo:

Me volvió a contar la historia de cuando se llevaron a su padre para darle el paseo y lo salvó en el último suspiro, junto a las tapias del cementerio donde lo iban a fusilar, un jefe del Partido Socialista, viejo amigo suyo. ¿Es que acaso mi abuelo le había hecho daño a alguien? ¿Es que merecía que lo mataran? No había manera de sacarla de ahí, como a tantos millones de españoles, ni de hacer que saltase de lo personal a lo general: es difícil ser analítico desde el miedo, razonable desde la pasión. (*MG*, 149)

La apreciación (o el descrédito) que se observa en el empleo del estilo indirecto – por el cual se le ‘quita la palabra’ a la madre para traducir sus argumentos y dejar en claro sus inconsistencias– refleja una capitulación del narrador en cuanto a su posibilidad de convencimiento ante ideas tan enquistadas. Recordemos que este tipo de diálogos es clasificado en un momento como esgrima intelectual. Es más un desempeño casi por excelencia físico, un enfrentamiento de rutina en el que las posiciones ocupadas están claras de antemano. Como esgrima intelectual, como actividad que sirve a la madre para poner en práctica su argumentación y al hijo para ensayar la defensa de las certezas a las que ha llegado investigando, requiere un entrenamiento, esto es, una rutina de

reiteración en la que ocasionalmente pueden interponerse variantes, pero frente a la que ya se sabe cuál es la modalidad y el objetivo. Por eso la oralidad es en esta novela un factor importante, pero que debe aparecer dentro de una constelación de aportes más definitivos.

Es pertinente apuntar que hay otra gran dimensión de oralidad que enmarca las escenas de intercambio que hemos analizado y que emerge en distintos puntos de la novela. Se trata de una apelación del narrador a los lectores mediante el empleo de la segunda persona de plural: “Les voy a contar la historia a grandes rasgos, antes de que el autobús en el que iba aquel martes llegue a su destino.” (*MG*, 46). Este recurso, que combina una modalidad para involucrar al lector junto con un juego temporal que pretende detener el tiempo del relato para introducir una acotación repositora de un suceso previo, aparece en algunas ocasiones de la novela y sostiene la matriz conversacional (“Y ahora, si me disculpan, no les voy [a] contar más sobre el tema [...]”, *MG*, 103) y una recurrencia al recuerdo de la ficcionalización que subyace aún en el tratamiento de hechos probados (“[...] esta novela que alguno de ustedes tiene ahora mismo en las manos”, *MG*, 106). En ese recurso también hay un tono de transmisión oral, que en este caso trasciende los límites de la ficción.

### **9.3. Los obstáculos insalvables de la memoria**

En una situación bien distante respecto de la lucidez y la capacidad de debate que posee la madre del protagonista –pese a la inconsistencia de muchos de sus argumentos–, nos encontramos con el personaje que se constituye en objeto de la pesquisa: Dolores Serma. En este caso, la transmisión intergeneracional se ha tornado imposible por un padecimiento que justamente anula, entre otras cosas, la memoria. Dolores Serma padece Alzheimer y el arribo a su palabra se torna inaccesible para el narrador. Natalia Escartín, la nuera –que, por cierto, es neuróloga– afirma:

Ella habita un mundo que está más allá de lo que los médicos sabemos; su memoria es invertebrada y da la impresión de vivir a la vez y en presente toda su vida, de manera que un minuto se cree en Valladolid, en la casa de sus padres, tiene ocho años y no es capaz de encontrar su muñeca favorita, y al siguiente es una joven que busca unos libros para ir a la facultad. De forma esporádica da la impresión de hilar un par de frases lógicas, o responde coherentemente a lo que se le pregunta. Pero, como le acabo de comentar, son reflejos aislados. (*MG*, 113)

El personaje de Dolores, con esta enfermedad, representa la quintaesencia del momento de producción del *corpus* de esta tesis. El deterioro de la memoria y la reclusión en un centro especializado coartan toda viabilidad de testimonio directo y dejan a la literatura un terreno más problemático pero también más fértil. La transmisión oral que permanece latente como aquel discurso que vendría a completar una historia narrada por los vencedores y silenciada en sus pormenores más graves, se le escabulle al narrador-protagonista de *MG*. Cuando en un efímero momento el protagonista cree que Natalia Escartín le va a ofrecer la posibilidad de entrevistarse con Dolores Serma, se aborta instantáneamente la esperanza (“Mi suegra no está en condiciones de ver a nadie ni de hablar sobre nada”, *MG*, 266). La marcación de esa ausencia es el principal recurso para señalar todo lo que se podría haber aportado desde la experiencia y todo lo que se ha perdido o corre el riesgo de perderse. A diferencia de los ‘logros’ percibidos por la figura de otros narradores analizados en esta tesis, en los que se arribaba al testimonio directo que venía a completar un proyecto creador, en la novela de Benjamín Prado se resalta la emergencia de herramientas que reemplazan la transmisión oral de la memoria. Se traspone en literatura un acceso al testimonio que manifiesta algunas marcas de oralidad y que se materializa como una verdad dicha en voz baja. La revelación no se presenta como una confesión de último momento sino como una verdad que ya fue articulada y cuya comprensión deja de depender de la longevidad de un personaje o de una capacidad

de transmisión exenta de senilidad para pasar a depender de aquel que pone en marcha un trabajo de memoria.

### 9.3.1. Paliativos del testimonio ausente: el formato de entrevista oral en retirada

Como anticipábamos, la palabra viva de Dolores se torna imposible a pesar de que no haya muerto. En el plano literario más evidente, no hay testimonios sucedáneos que puedan ejercer una especie de lugartenencia de ese relato que se ha perdido. En un juego de cajas chinas, la literatura dentro de la literatura viene a suplir la imposibilidad de la voz. Por medio de la lectura entre líneas de la novela *Óxido*, el narrador, devenido lector de Dolores Serma, accede a un sentido que la autora en su momento codificó:

¿Qué mensaje quería transmitir la parábola del niño desaparecido? ¿No resultaba evidente que la novela de Serma hablaba de uno de los más viscosos expolios del franquismo, el rapto o hurto de los hijos de las represaliadas para entregárselos a familias afectas al Régimen, un tema del que se sabía realmente muy poco pero sobre el que se tenían oscuras sospechas? Porque, o yo veía visiones, o en la ciudad siniestra de *Óxido* no era muy difícil intuir una representación de la España [...] de la posguerra [...] (MG, 133-134)

El rastreo de un nivel connotativo en *Óxido*, aquél que permite instalar el tema de la apropiación de niños, tiene su telón de fondo en la ‘versión ampliada’ de la novela de Dolores Serma, es decir, en aquella copia, a la que ya hemos aludido, en donde se trasciende el plano de la ficción para albergar estratégicamente algunos párrafos que dan cuenta de lo ocurrido con el hijo de Julia durante la inmediata posguerra.

No es un detalle menor el hecho de que en el último fragmento que hemos transcrito se emplee el verbo “hablar” para aludir a la novela que el personaje está analizando (“la novela de Serma hablaba de...”). A pesar de que podemos atribuir la

elección del verbo a un mero recurso de empleo de una lengua coloquial por parte del narrador, no hay que dejar de tener en cuenta que, al quedar anulado para el protagonista cualquier acceso directo al sujeto/objeto de su búsqueda, el texto escrito – que no ha sido muy difundido ni ha sido analizado en profundidad por nadie– es percibido como si se tratase de una confesión, como una forma de hablar cuando los canales tradicionales del habla están bloqueados. Sólo a través de la comprensión de los ‘secretos’ con los que carga el texto de Dolores Serma se torna central un tema que, tal como se refiere, ya se le había presentado al narrador, aunque de manera fugaz, mediante la indagación de la biografía del coronel Antonio Vallejo Nájera.

Al asunto de los niños secuestrados le había dado un vistazo el día antes, por pura curiosidad, a raíz del comentario de Natalia Escartín sobre el libro del coronel Antonio Vallejo Nájera que, al parecer, tenía Dolores Serma. Y créanme si les digo que la biografía de aquel delirante psiquiatra militar, al que luego he dedicado muchas horas de estudio, me dejó anonadado. (MG, 135)

Luego de un resumen de las terribles ideas de Vallejo Nájera, que plantean el marxismo como una enfermedad, se retoma el eje de ‘los niños perdidos’, como si la síntesis de la biografía hubiera sido un excursus necesario, una ramificación del tema que procura acotarse. En este sentido, una vez transcurridos los momentos expositivos, frecuentes en esta novela de Benjamín Prado, se percibe una estructura conversacional. Al dejarse de lado la digresión, se refuerzan los signos que imprimen un carácter dialógico al texto (referido, en este punto, como “esta historia que les estoy contando”, MG, 137) y se restablece el núcleo de la pesquisa:

Pero regresemos a los niños perdidos.

Una vez probado por Vallejo Nájera que ser marxista era una enfermedad cerebral, se hacía necesario, según expresión muy del gusto del Régimen, “separar el grano de la paja”, quitándoles sus hijos a los “débiles mentales”,

porque “si militan en el marxismo, de preferencia, psicópatas antisociales, la segregación total de esos sujetos desde la infancia podría liberar a la sociedad de plaga tan terrible”. (MG, 137)

Aquí encontramos, por un lado, el regreso al eje de la apropiación de niños mediante un nexo coordinante adversativo en posición inicial, es decir, fuera de una estructura gramatical típica en la que funcione dicho nexo para marcar la diferente direccionalidad de dos ideas. El “pero” inicial es en el fragmento citado un coloquialismo que actúa como un llamamiento a reconducir una conversación. El empleo del nosotros inclusivo que sigue al nexo adversativo destaca el matiz conversacional. Si bien se trata de un recurso que habitualmente trasciende la oralidad y que puede aparecer en una novela, es asimismo un elemento que desestabiliza el texto escrito y que intensifica la inclusión del lector. A su vez, cabe destacar que al citar los excéntricos postulados de Vallejo Nájera en su tesis de que el marxismo era una enfermedad y se hacía necesario separar a los hijos de sus padres, no se procede como con una cita de autor, excepto por el hecho de encerrar las afirmaciones entre comillas. Si bien las obras de las que proceden incrustaciones textuales son mencionadas en la novela, no hay una localización explícita de los extractos entrecomillados. También ocurre que, a diferencia de otras novelas en las que se apela al recurso de un espacio paratextual en el que son compendiados los textos complementarios que se han consultado, la confección de un listado de ese tipo no se utiliza en *MG*. Por cierto, al concluir la novela con la revelación del nombre del narrador, la clave de ficcionalización termina orbitando sobre la multiplicidad de fuentes y nombres propios reales. Esto no anula las omnipresentes dosis de verdad histórica; señala, en cambio, las posibilidades de la narrativa ficcional al reunir materiales diversos que logran enriquecer el abordaje de temas complejos y de escasa tradición de literatura ficcional, como hemos ya apuntado para el caso de la apropiación de niños en España.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> También en el documental *Els nens perduts del franquisme* al que ya nos hemos referido en nota al pie se recurre a una suerte de tratamiento estético en la presentación de la figura y las ideas de Vallejo Nájera que contrasta con los primeros planos de las personas cuyos testimonios han sido registrados. La ficcionalización del documental consiste, por un lado, en representar mediante un actor a Vallejo Nájera caminando dentro de una institución que da cuenta de marcados signos de encierro. Por otro lado aparece, también mediante

En esta novela, la última de nuestro *corpus*, la fusión entre historia y ficción forma una trama con la fusión entre oralidad y escritura, y entre los límites y posibilidades de una y otra. La marcación de la finitud del testimonio oral es aquí más profunda que en varios de los ejemplos de intento de obtención del discurso de víctimas y testigos que hemos visto en capítulos anteriores de esta tesis. En la novela de Benjamín Prado está denegado cualquier tipo de llegada a la hermana de la mujer cuyo hijo fue robado. Recordemos la cita aludida unas líneas más arriba acerca de que Dolores Serma no está en condiciones de ver ni de hablar con nadie. Pero, si bien se señala ese límite infranqueable, también queda claro que un recurso pasa por la alusión a otras voces que sí han sido registradas.

Las militantes comunistas Juana Doña y Tomasa Cuevas, que denunciaron en sus libros las aciagas experiencias vividas por ellas y por sus camaradas en las sórdidas prisiones de la posguerra, recogen numerosos ejemplos de la impunidad con que el Régimen de Franco asesinó, martirizó y [...] en algunos casos les robó también sus hijos. Uno de esos casos fue el de la maestra nacional Julia Serma Lozano, la hermana mayor de la autora de *Óxido*. (MG, 364)

El discurso de mujeres que estuvieron presas en la Cárcel de Ventas subyace en la construcción de la trama que pone a la vista el narrador. El testimonio ya imposible del personaje de Dolores Serma y, podríamos decir que también aquel que nunca fue posible, el testimonio de Julia Serma, tienen al menos una parcial realización en los testimonios reales mencionados en la novela. Reunir en el párrafo citado los nombres de Juana Doña y Tomasa Cuevas con el personaje de Julia Serma es, por un lado, una estrategia de

---

una representación, el registro escrito de sus ideas y una referencia *en off* de las mismas. Esto contribuye a que la palabra de las víctimas tenga una visualización que se recorte y se destaque respecto del contexto de opresión del pensamiento fascista que sobrevuela en las consecuencias sufridas. Quedan estéticamente bien diferenciadas en el documental la zona del espacio de expresión dado a las víctimas que durante décadas no pudieron hablar y la zona del discurso y la acción imperantes durante la posguerra, sujetas ahora a la posibilidad de una lectura crítica distanciada y un tratamiento elegido para su cobertura que da mayor margen para contar desde el lugar de las víctimas.

verosimilitud bastante recurrente en la narrativa de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo; pero en este caso en particular da cuenta, además, del aparente agotamiento de un recurso –el de la transmisión oral en forma directa– y de la consiguiente recurrencia a la retroalimentación por medio de soportes extraliterarios. Incorporar el relato de Juana Doña que se cita entre comillas, y respecto del cual se señala la procedencia bibliográfica de *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas)*, hace pensar también en su presentación mediante imagen y sonido en el documental *Els nens perduts...*, por lo cual la prosa narrativa en la que se pone en escena la transmisión oral de protagonistas, víctimas y testigos del pasado traumático español del siglo XX señala los vacíos irremediables pero también la abarcadora subyacencia de diferentes voces que la literatura tiene a su disposición. Si la entrevista oral no es ya viable –o pronto dejará de serlo– en el que ha sido denominado ‘Año de la memoria’ para acrecentar archivos de historia oral, las combinaciones de la literatura exponen la gravedad de esa finitud,<sup>184</sup> como así también el relativo margen del que dispone la ficcionalización, que no sólo se documenta en esas voces sino que impulsa a los lectores hacia ellas.

---

<sup>184</sup> Ya que resulta cada vez menos accesible la realización de historia oral para la configuración de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, entendida esta modalidad como “la producción y utilización de fuentes orales en la reconstrucción histórica”, donde lo novedoso no es la oralidad en sí, sino “la labor sistemática de creación, de recuperación y de utilización de la fuente oral” (Benadiba, 2007: 19). La fase de producción es la que claramente se ha ido acotando hasta casi desaparecer, al menos en lo referido a protagonistas y testigos directos de la Guerra Civil española y de la posguerra más inmediata.



## CONCLUSIONES

Las instancias de transmisión oral literaturizadas en la mayor parte de los textos que hemos seleccionado para la realización de esta tesis tienen el carácter episódico y acotado de incrustaciones ajenas al medio en el cual se ponen en juego (una ficción de oralidad transpuesta en un texto escrito) y, a la vez, la morosidad de una narración que va dándose gradualmente, con los tiempos requeridos por revelaciones nada sencillas.

Se aprecia también una indudable relación con otros fenómenos que no son ajenos a la narrativa reciente sobre la Guerra Civil y el franquismo, como el periodismo de creación. Sobre la base de esta convergencia, se presenta un sujeto muy involucrado, susceptible de ser reconocido en la modalidad de reportajes puesta en práctica en los años 70 y 80. Los personajes-narradores, los personajes entrevistados que hemos visto en las novelas, aquellos que son interpelados por otros personajes más jóvenes que quieren conocer el pasado bélico y dictatorial, se inscriben en una dinámica que permite advertir un mestizaje con diferentes géneros que provienen de la crónica (el periodismo, los discursos de la historia, la historia oral, etc.). El narrador viene a ser entonces un lugarteniente del cronista. El cronista está hoy presente en el periódico, en el limitado – tanto espacialmente, por cantidad de líneas requeridas, como por políticas editoriales– espacio de la prensa gráfica; pero también en la modalidad de incorporar la transmisión oral a la prosa narrativa.

Hay en el *corpus* estudiado, en esta adyacencia con el formato periodístico, una evidente ruptura con la novela alejada del mundo, con la novela en la que el novelista no es otra cosa más que novelista; la deuda referencial marcada por las numerosas alusiones factuales da cuenta de ello.

En los textos literarios publicados hace alrededor de una década, es decir aquellos que analizamos en los capítulos 3, 4, 5 y 6, predominan personajes entrevistadores no emparentados directamente con el protagonista del episodio bélico o dictatorial destinado a la investigación (por supuesto esto no es aplicable al documental de C.M. Hardt observado en el capítulo 6 pero sí en el texto literario que consideramos en ese

mismo capítulo). Esto hace que se advierta una cercanía gradual que resquebraja una resistencia inicial ostensible.

Por su parte, en los capítulos 7, 8 y 9 (en los que se toman novelas publicadas un poco más recientemente, en 2006) observamos que la ficcionalización de las escenas de transmisión oral tienen una impronta pedagógica –una transmisión signada por situaciones de enseñanza y aprendizaje– que depende de una cercanía ligada a vínculos sanguíneos o a relaciones sucedáneas de un legado generacional que viene a sustituir una formación en la memoria del pasado bélico poco satisfactoria. En el capítulo 7, se trató con detenimiento, entre otros, el caso de Polca, el jardinero devenido enterrador, en los diálogos con su hija. En ese mismo capítulo nos detuvimos en las ‘lecciones’ históricas y terminológicas del trabajador portuario que le habla de la represión a Miguel, el joven sin ocupación estable que se muestra como prototipo de un grupo generacional en principio desinteresado respecto de su historia, pero que, por un lado, incorpora las enseñanzas y paradójicamente sufre también la represión que aún persiste en su tiempo. Otra situación clave que analizamos en el capítulo 7 estuvo dada por el rol del periodista veterano que instruye al joven ‘meritorio’ en el oficio y en la administración de los temas más viables para ser materializados por escrito según el momento histórico. En el capítulo 8, vimos cómo la clásica ‘instrucción’ padre-hijo estalla en múltiples direcciones para propiciar una transmisión no lineal, atravesada por un mecanismo de representación teatral que indirecta y dolorosamente expone ante algunos interlocutores los episodios más oscuros del pasado a través del relato agónico de un protagonista de los mismos. En el capítulo 9, los lugares de saber se desestabilizaron ante la ausencia de proporcionalidad entre tiempo vivido y conocimientos con respecto a ese tiempo. El contrapunto entre madre e hijo constituyó el formato esencial para un planteo de construcción de la memoria que desnaturalizó el trasfondo tranquilizador esperable en un contexto de sobremesa, asociado a unas enseñanzas y un anecdótico susceptibles de transmisión unilateral e incuestionable.

El ámbito propicio que ofrecen narradores cuyo tiempo se acaba, pero que a la vez disponen de todo el tiempo del mundo –pues salvo alguna excepción, como el trabajador portuario analizado en el capítulo 7, ya están retirados de todo tipo de obligación productiva– alberga unas condiciones de transmisión satisfactorias, aunque siempre complejas.

Estamos ante un tipo particular de literatura de formación que se hace necesaria cuando se produce una situación de determinado anclaje generacional, aspecto conceptualizado en los capítulos introductorios y subyacentes en toda la tesis. La narrativa pone en escena diferentes modalidades de transmisión oral. Como actualizando al narrador benjaminiano que revisamos en la introducción, converge una innegable nostalgia por el agotamiento de fuentes de oralidad cuya posibilidad de seguir contando se eclipsa, con una demostración de procedimientos estéticos que reciclan esas fuentes y las reflotan, a la vez que evidencian el problema de su finitud.

La diferencia con respecto a las clásicas novelas de formación europeas decimonónicas, del estilo de, por ejemplo, *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, pasa por diversos aspectos. No concluiremos aquí en un cotejo con otro tipo de novelas de formación y no fue nuestro objetivo abundar en una caracterización del género, pero cabe destacar que, si hay algo ausente, cuando se trata de dar primacía a la oralidad, es el viaje como mecanismo literario que contribuye a delinear la iniciación de los personajes. Más que el desplazamiento, adquieren relevancia escenas dialógicas que no conllevan movimiento en el espacio sino en el tiempo. La iniciación de los personajes jóvenes, o no tan jóvenes pero, en cualquier caso, ajenos cronológicamente a la Guerra Civil, se da con la marcación de cierta quietud, muchas veces asociada incluso a una situación de encierro, como las entrevistas concretadas en un geriátrico o en un hospital (como vimos en *Soldados de Salamina* y *Home sen nome*; capítulos 4 y 8 de esta tesis, respectivamente). Si hay un viaje, el mismo está en función de llegar al sitio en el que el anciano en cuestión esté confinado (capítulo 4) o de acceder a la letra muerta de documentos que pueden complementar de manera acotada la ausencia irreparable (capítulo 8). El viaje clásicamente vinculado en las novelas de formación con la experimentación en primera

persona, con el desafío de transitar diferentes pruebas que afectan en esencia y casi con exclusividad a quien se está atreviendo a entrar en algo desconocido, se traduce en la narrativa de la memoria tratada en esta tesis en una concentración en la palabra y en las limitaciones en que es proferida.

Esta apelación a escenas de formación que pueden constituir casi un subgénero –o una provincia– del mapa de la narrativa española de finales del siglo XX y los primeros años del siglo XXI puede también dar cuenta de una elección estética en literaturas de otras latitudes a la hora de abordar el pasado traumático. Probablemente, la aplicabilidad a realidades como las de la narrativa argentina sobre la dictadura 1976-1983 sea más susceptible de comprobación dentro de algunas décadas. Por lo pronto, podemos observar que la mencionada modalidad atraviesa a diferentes autores españoles y que tamiza una configuración de la memoria del pasado traumático español a través de un recurso específico, con mayor o menor visibilidad, pero significativo por lo que tiene de iluminador en el señalamiento de una carencia. La literatura se hace cargo, en una lugartenencia estética, de vacíos de memoria, aún en medio de una aparente saturación.

Las manifestaciones de prosa narrativa consideradas pueden tomarse como un encuadre específico en los diversos tratamientos que la narrativa española de los últimos años realizó en torno a la memoria de la Guerra Civil y de la posterior dictadura con respecto a ficcionalizar la transmisión oral y sus implicancias en el acercamiento al pasado traumático. Las obras literarias y, tal vez en menor medida, las películas a que dieron lugar algunas de ellas, emplean la oralidad como un hilo conductor y abren paso a unos procedimientos estéticos que tienen diferentes formas de manifestarse en autores que emplean ese recurso entre los años que enmarcan los textos considerados (1998-2006).

La transmisión oral empleada –compuesta por un testimoniante y alguien que lo alienta a seguir contando– acarrea un tono de didactismo deudor de ciertos esquemas narratológicos universales, que en el mismo gesto en el que atina a dejar de lado discursos monológicos, instala parcialmente una nueva mitificación. La construcción de la imagen del intachable Daniel Da Barca a través del relato de Herbal, relevada en el capítulo 3, pudo pensarse en este sentido. En algún caso, sin embargo, como *Soldados de Salamina*,

analizada en el capítulo 4, se demostró que la cotidianización del héroe hace que esto no quede tan subrayado.

El abandono del formato de la entrevista oral ficcionalizada a la que se recurrió con insistencia en los primeros ejemplos del auge de las novelas de la memoria (la entrevista Sousa-Da Barca que incluimos en el capítulo 3, las diversas entrevistas de Cercas-narrador, como analizamos en el capítulo 4, la declaración ante notario de nuestro capítulo 5, las entrevistas para la realización del documental que se abordó en el capítulo 6 y, en ese mismo capítulo de esta tesis, la entrevista desgrabada con Ana María Martínez Sagi) coincide con un descreimiento de los medios masivos de comunicación cada vez más marcado. La transmisión oral que se ficcionaliza a setenta años de iniciado el conflicto bélico pasa a ser de carácter más íntimo.

No hemos asistido a un mero trasvase de rasgos de oralidad. La trasposición del código fónico en el código gráfico no se limitó a un relevamiento de emergencias aisladas, sino que se ha observado el surgimiento y la consolidación de un formato de entrevista oral que sirvió para estructurar una determinada modalidad discursiva en la narrativa de la memoria española. Esto se observó especialmente en torno al cambio de siglo, como hemos visto en los capítulos 3, 4, 5 y 6 de esta tesis en las diferentes situaciones dialógicas relevadas, luego de un estado de la cuestión y de un marco metodológico (capítulos 1 y 2) que resuenan en los análisis, de forma explícita o subyaciendo al desarrollo de las hipótesis. En ese momento de producción se generan planteos sobre las relaciones entre miembros de diferentes generaciones en lo tocante a cómo se aborda –o cómo se ha dejado de abordar– la Guerra Civil y el franquismo. La entrada en escena de personajes vinculados a una profesión de rico desempeño en España, como el periodismo, y las adyacencias, superposiciones y momentáneas contradicciones con el ejercicio de la escritura creativa aparecen en el primer impulso de las novelas de la memoria en los años inmediatamente anteriores y posteriores al 2000. Esta modalidad surgió, como hemos observado, y se constituyó en un patrón recurrente que coquetea con la autoficción y se mantiene en un equilibrio entre los guiños autorreferenciales y la prudente distancia que salva al autor de un riesgoso parentesco con narradores y personajes. El involucramiento

familiar no es aún, en los textos de 1998, 2000, 2001 y 2002 analizados (capítulos 3, 6, 4 y 5 respectivamente) tan patente como sí lo ha sido antes en otros formatos, como el documental. La trama familiar en la transmisión de la memoria de la Guerra Civil emerge cuando ya ha sido consolidada una crisis del testimonio a partir de la creciente reflexión teórica dada sobre todo en el último lustro, reflexión en la cual América Latina ha tenido un notorio protagonismo.

La memoria familiar o el acercamiento al testimonio de sujetos protagonistas en diversas manifestaciones literarias interesan, algunos años después, por algún motivo ideológico y no por un mandato laboral o una necesidad profesional –como ocurría en las situaciones de entrevista oral que se ficcionalizaban en *O lapis do carpinteiro* y en los primeros procedimientos de *Soldados de Salamina*. Pasada casi una década de esas experiencias escriturarias, los personajes que viven sus últimos días y una serie de motivos personales que llevan a los protagonistas a indagar en su pasado tienen más peso que la relativa distancia agregada por el matiz profesional del joven escritor o periodista del 2000, presuntamente superado, que acababa descubriendo, por vías poco ortodoxas, la magnitud de su entrevistado. No debemos olvidar que también en los casos en los que se trasponía en literatura una entrevista oral solía haber señaladas muestras de empatía e identificación, pero sólo a medida que se va dejando de lado el ‘clima de información’, se restituye la ‘narración’, cuando se desplazan a un segundo plano las aspiraciones profesionales o vocacionales de la generación de los nietos, las aspiraciones que tienden a obtener una primicia y se reflota, en cambio, un ámbito de oralidad que actualiza una escena familiar, o al menos íntima en algún sentido, una escena de crónica y narración. *Mala gente que camina* (novela que analizamos en el capítulo 9) supone a este respecto un caso particular porque fusiona la modalidad de la pesquisa encarada en pos de un proyecto creador, como en *O lapis do carpinteiro*, *Soldados de Salamina* y *Las esquinas del aire*, con el agregado del contrapunto generacional replegado al ámbito de la familia. Entonces, se retoma una técnica ya empleada en la novela de la memoria, la de la búsqueda guiada por el escritor alienado en alguna tarea subsidiaria, y se la fusiona con la

incorporación de la trama familiar, aunque más no sea para estructurar en términos agonísticos el cruce de perspectivas.

En ocasiones, la emergencia de la oralidad en la narrativa a la que nos referimos tiene la fugacidad de una columna periodística, de un texto de extensión reglada, periodicidad y ubicación fija cuya libertad temática está –tal como precisamos en el capítulo 7– levemente condicionada por el hecho de que las columnas de escritores suelen establecer cierta conexión con un hecho puntual de la actualidad. En este sentido, la implementación de lo oral emerge con alguna frecuencia y se detiene en un aspecto aparentemente menor de la guerra, en una anécdota que no parece contribuir a la narración del curso de los grandes acontecimientos. Es, sin embargo, la convergencia de esas realizaciones de lo oral en lo escrito, lo que va entretejiendo una trama que hace que convivan ambas modalidades (o la modalidad preeminente de lo escrito y la interposición de una ficción de la oralidad que se funde con ella).

La “pedagogía de la catástrofe” –concepto que abordamos en el capítulo 2 a partir de la lectura que hace Daniel Link (2008: 119) de Agamben y que retomamos de manera explícita en el capítulo 6 – va pareja con una *difusión o divulgación* de la catástrofe. La narrativa ficcional ofrece un ámbito propicio para relativizar algunos requerimientos procedimentales de la historia oral, pero a la vez guarda suficiente vínculo como para favorecer la transmisión de episodios que, si bien pueden no haber tenido lugar durante la Guerra Civil o el franquismo tal como son narrados, podrían haber sucedido, o sucedieron pero son atribuibles a otros protagonistas, no ficcionales. La inclusión mayoritaria del punto de vista de los vencidos (con las excepciones dadas por las novelas vistas en los capítulos 3 y 8, *O lapis do carpinteiro* y *Home sen nome*) contribuye a una estética que en parte se rige por un procedimiento de compensación, tanto en relación con un discurso histórico en el que prevaleció durante las décadas de la dictadura el punto de vista de los vencidos, como en el aprovechamiento temático del dilatado silencio jurídico para el caso de quienes no han recibido reparación por las consecuencias de la guerra. La emergencia de la voz perteneciente a algún personaje del bando vencedor, como es el caso de *Home sen nome*, se justifica por la orquestación mediante la cual se administra literariamente

esa transmisión oral, además de que subyace el paliativo de una adscripción al bando vencedor que no se inserta en un seguimiento del régimen franquista, ni siquiera en un acuerdo, puesto que se trata de alguien que se aísla y escapa a cualquier adscripción de carácter masivo.

El tema de la Guerra Civil, aun en el caso de que se ponga en juego un mismo recurso, como la exposición oral de un testimonio, una confesión o una entrevista (o la convivencia y mutua implicación de más de una de estas modalidades), se presenta con diferentes niveles de centralidad. Es cierto que en parte de la narrativa de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, la guerra y la dictadura aparecen como excusas argumentales que pueden llegar a ser intercambiables por cualesquiera otras; pero también lo es el hecho de que se genera una trama transnarrativa en la que la Guerra Civil y el franquismo son más que recurrencias tópicas y entablan una latente discusión estética con otros acercamientos al tema. *Mala gente que camina* (capítulo 9 de la presente tesis) debe leerse precisamente en este sentido. La ocasión de que sea publicada en 2006, a setenta años del comienzo de la Guerra Civil, es un dato importante, pero que se ve relativizado si inscribimos dicha novela en la serie en la que se alude de alguna manera a Antonio Machado (*Soldados de Salamina*, pero también *El vano ayer*, de Isaac Rosa y *El corazón helado*, de Almudena Grandes). Las novelas incluidas en esta tesis que fueron publicadas en el año del septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil española, proclamado en España como “Año de la memoria”, tienen una difusión garantizada que se da como producto de la efemérides; pero le brindan también la oportunidad a los lectores de ver un acercamiento literario que da cuenta de un recorrido socio-político en el que, a diferencia de lo que ocurría antes del año 2000, hay un trabajo mucho más visible de las organizaciones que trabajan en España por la recuperación de la memoria histórica. Entonces la literatura se permite una morosidad mayor, en especial con el recurso de la oralidad. El surgimiento de novelas muy voluminosas pasa a ser una característica de este período en el que ya no se percibe el tono de reclamo más condensado y urgente que se observa en el momento en que se empieza a decantar lo que sería un verdadero auge de la narrativa de la memoria. En torno al 2000 se exhibe un



mayor tono de denuncia urgente. Si bien las historias subsidiarias, satélites del tema que tendría que ser central, ya aparecen, esas historias –como la inclusión de algún complejo romance o el tratamiento de las finanzas por parte de familias que se vieron beneficiadas con la guerra, como ocurre, respectivamente, en *O lapis do carpinteiro* y en *El corazón helado*– pasan a ocupar extensos segmentos de desarrollo en los que prácticamente se olvida la latencia de la cuestión bélica y de la consiguiente experiencia dictatorial. En la diégesis narrativa, una forma de reconducir las aparentes digresiones de nuevo a la memoria de la Guerra Civil pasa por el recurso de convocar la palabra ‘viva’. El arribo a vestigios de información es celebrado como un triunfo sobre el tiempo y como una superación de prejuicios generacionales. En este sentido, y dependiendo del cargo que pueden o quieren llegar a hacerse los lectores, la “pedagogía de la catástrofe” está en condiciones de ejercer una función de reconocimiento y catarsis. Incluso la memoria edulcorada por la más inocua historia de amor o el rescate de una figura admirada, enmarcada en una búsqueda que expone más a quien lleva adelante la pesquisa que a quien es objeto de la misma, ofrece la posibilidad de interpelar a las generaciones de lectores que en principio se reconocen como ajenas a la Guerra Civil española. Ahora bien, la responsabilidad pasa a ser entonces qué elige ver cada lector. Por ejemplo, en relación con la muy vendida novela de Almudena Grandes, *El corazón helado* –que excede nuestro corpus central pero que ciertamente podría pensarse a partir de muchas de las apreciaciones surgidas en nuestra investigación–, hay dos grandes vías de entrada que arrojarán una aprehensión de la memoria determinada. Si se opta por insertar la novela en la serie que nos retrotrae al desempeño de Almudena Grandes como autora de literatura erótica, hay suficientes elementos –simbólica y literalmente, pues juegan un papel central los objetos eróticos en la intriga sembrada en torno al padre de Álvaro Carrión, el protagonista junto a Raquel Fernández Perea– para dejar de lado mucho trabajo de memoria que ilumina aspectos no frecuentados previamente por la narrativa española. Si se da cabida a las tramas que subyacen a la relación amorosa y se atiende a los diferentes lazos familiares y a las intermitencias de transmisión en las que se enmascara, por ejemplo, la usurpación de bienes materiales favorecida por determinadas

circunstancias bélicas, se habrá logrado un mayor acercamiento a lugares poco comunes de la memoria de la Guerra Civil.

Despojarse, por tanto, del prejuicio de afirmar que ya han corrido suficientes y caudalosos ríos de tinta en torno a la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo permite también habilitar un análisis proveniente de otras latitudes, como esta tesis, con una mirada extrañada y menos comprometida desde lo subjetivo.

A pesar de que en la mayor parte de los casos nos hayamos detenido en el análisis novelístico, hemos comprobado que la recurrencia a la transmisión oral como mecanismo que sustenta la verosimilitud en el tratamiento de la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo no es privativa de dicho género. Cabe dar cuenta, como ya se ha sugerido, más bien de la existencia de una prosa narrativa que trasciende la subdivisión clásica de géneros y que permite mostrar un espectro más abarcador que principalmente compete a escritores que se desempeñan también en otros soportes, como la prensa gráfica. Esta prosa no adquiere una complejidad estructural muy señalada. Tiende a espejar una sintaxis bastante más cercana al armado de frases de los periódicos, evitando incorrecciones gramaticales, pero, en términos generales, tendientes a una accesibilidad amplia. También hay en dicha prosa rasgos de oralidad que conllevan cercanías, principalmente mediante el habla de personajes de diferente grado de protagonismo que funcionan como narradores interiores, pero también por medio del narrador, que en más de una ocasión coincide con el protagonista de una búsqueda (como se aprecia en *Las esquinas del aire* y en *Soldados de Salamina*). Antes concluíamos que las vetas de novela de formación que es posible relevar en este tipo de textos se alejan de la clásica novela de formación del siglo XIX; también hay un alejamiento de lo decimonónico respecto de la omnisciencia narrativa. La elección de personajes que afrontan pesquisas trabajosas y aleatorias desestabiliza cualquier vestigio de narración que presuma una sapiencia abarcadora. Si bien hay casos de aparición de un narrador omnisciente, éste se pierde en la oralidad de algún otro; por ejemplo, vimos esto con la voz en tercera persona alternante con la narración en primera de Herbal, en *O lapis do carpinteiro*, y también con

el narrador omnisciente de *La guerra perdida del viejo gudari* de Ramón Saizarbitoria y la 'intromisión' de las voces de los testigos, tal como analizamos en el capítulo 5.

La figura del periodista, escritor o realizador cinematográfico es, entonces, una herramienta útil para exponer las características de las inquietudes que guían la búsqueda y para representar al autor. Esa figura de quien se está iniciando en el aprendizaje de la Guerra Civil y del franquismo, o de aquel que ya tiene juicios formados al respecto, pero que se pone a prueba y coteja con alguien mayor (como en *Mala gente que camina*) opera como un *alter ego* del autor. En las creaciones analizadas correspondientes a los años 1998, 2000 y 2001, la configuración de ese personaje (basado en un ser humano real, como parece quedar más claro, por ejemplo, en *O lapis do carpinteiro*, *Las esquinas del aire* y *Soldados de Salamina*, o de creación más marcadamente ficcional, como en *Guárdame bajo tierra*) expone una fase de iniciación más desconfiada respecto de la necesidad de indagación en la historia traumática. Los diversos trabajos de investigación llevados adelante, aquellos sobre los cuales se encauza la trama de la Guerra Civil española y el franquismo, parten en torno al cambio de milenio de un objetivo inicial que resulta desviado por causa de algún factor azaroso o por un cambio de perspectiva del personaje más joven. En esos años, bajo la impronta de un gobierno de derechas, años en los que aún no se vislumbraba una embestida en el plano de las investigaciones comparable a la que hubo cuando pudo impulsar su trabajo el juez Baltasar Garzón, todavía resultaba incierta la factibilidad de que se reactivaran investigaciones pendientes. La incertidumbre y la desazón que esto provoca se ponen en evidencia en una textualidad foránea en relación con nuestro *corpus* preponderante; por eso incluimos un trabajo con el documental de C.M. Hardt, *Muerte en El Valle*. Allí se exponen con claridad determinadas decisiones estéticas asociadas a la urgencia en la captación de la palabra viva, cuestión que la narrativa española de los años inmediatamente posteriores también destaca al abordar la transmisión oral.

En cambio, en las obras analizadas que corresponden al año 2006 (*Os libros arden mal*, de Manuel Rivas; *Home sen nome*, de Suso de Toro; *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, capítulos 7, 8 y 9 de esta tesis, respectivamente), más allá de la

efemérides en la que, como sugeríamos más arriba, se ve un estallido del aprovechamiento del tema de la memoria (impensable en el cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil española) se advierte un mayor grado de involucramiento por parte de los personajes relativamente jóvenes, posibilitadores de una modalidad textual en la que tiene un peso determinante la transmisión oral. A pesar de la mayor distancia respecto del hecho, se perfilan formas de conexión más íntimas, y las consecuencias de la Guerra Civil y del franquismo que se actualizan son evaluadas en la órbita de cómo influyen en el presente de los personajes aludidos. En torno al 2000, el tratamiento de la memoria del pasado traumático se hallaba casi por completo en función de un proyecto creador que precisaba ser dinamizado y en el que se visualizaba una búsqueda por momentos desesperada de las fuentes orales (ficticias o reales), destacándose la finitud de esa posibilidad de acceso. Transcurridos unos pocos años, bajo la égida de un gobierno socialista desde el cual ya no sólo no se cuestiona la pertinencia de volver al pasado, sino que se favorece ese 'regreso', los 'aprendices' se entregan a la transmisión sin resistencia o con una resistencia menos hostil. Se asume la necesaria finitud de los testimonios directos porque ya se cuenta con una tradición en el discurso de la memoria que –aunque plagado todavía de trabas y contradicciones– ha ido logrando mayor cabida institucional. El denominado 'Año de la memoria' funciona, entonces, como un mojón en el que se evidencia una forma de narrar la memoria de la Guerra Civil y del franquismo deudora de la modalidad de narración que despuntaba en el transcurso del siglo XX al siglo XXI. Esta afirmación no quita que aún se esté lejos de considerar la etapa que ocupa los capítulos 7, 8 y 9 de esta tesis como una culminación, ya que más recientemente han tenido lugar sucesos que sin duda afectaron –y probablemente lo sigan haciendo– a decisiones estéticas y elecciones temáticas. Excede al planteo establecido para esta tesis la consideración pormenorizada de las discusiones sobre aspectos aún no resueltos de la Ley de Memoria Histórica y el episodio central que implicó el apartamiento del juez Baltasar Garzón de su trabajo en pos de la investigación de crímenes cometidos durante el franquismo; pero debemos al menos mencionar estas cuestiones y tener en cuenta la posible continuidad del tratamiento de la memoria, que seguramente entañará una

transformación con el agotamiento del recurso de la escena de transmisión como patrón narrativo.

La configuración de la memoria en torno a caracteres desplazados de la historiografía tradicional apunta a una especie de procura de restitución de la voz y, sobre todo, al señalamiento de las imposibilidades para que ello ocurra de forma acabada, como hemos relevado en las diferentes creaciones que analizamos (fundamentalmente literarias, pero también fílmicas en algún caso, en la medida en que la textualidad fílmica fuera consecuente con la modalidad que observamos en las novelas). Las dificultades para una expresión oral efectiva se refuerzan de (o se acompañan con) marcas que determinan un alejamiento de 'lo normal', 'lo esperable'. Una de las marcas que subyace en cada una de las escenas de transmisión analizadas es la posible inminencia de la muerte de quien puede dar a conocer más sobre el pasado bélico o dictatorial. Otras marcas pasan por dificultades físicas o neurológicas evidentes: los problemas respiratorios (en *O lapis do carpinteiro*), las cicatrices de la guerra y la necesidad de vivir en una residencia geriátrica (en *Soldados de Salamina*), la sordera, que aunque leve, impide el diálogo fluido (en el personaje casi centenario de *Muerte en El Valle*), la amputación (en *Guárdame bajo tierra*), la manquedad y el cáncer terminal que obliga a la postración en un hospital (en *Home sen nome*), otras dos postraciones que reúnen a rivales ideológicos (en *Os libros arden mal*, entre otras dificultades que sufren en esa novela personajes más jóvenes) y el Alzheimer (en *Mala gente que camina*). Esto es menos evidente en *Las esquinas del aire*, donde no hay ninguna dificultad del orden de la salud que complique la transmisión oral. Allí la 'nota de color', tratada con cierto distanciamiento exotista por Juan Manuel de Prada,<sup>185</sup> pasa por la elección de una sexualidad apartada de la norma durante el franquismo, apartamiento que también ha conducido a una especie de reclusión.

---

<sup>185</sup> Aparente tono distanciado que da cuenta de que en el libro se hace una especie de 'estudio de caso'. Esto se torna más notorio si tenemos en cuenta, como trasfondo, las opiniones moralistas que ha hecho públicas Juan Manuel de Prada respecto de diversos temas (como su férrea oposición a la legalización del aborto) y si sabemos de su asidua presencia en una cadena televisiva de raigambre episcopal (la COPE). Obviamente no debe caerse en la falacia de juzgar la obra por el autor, pero es preciso tener presentes estos datos ya que es el único autor de nuestro *corpus* que tiene ese tipo de postura conservadora y marcadamente opuesta a los valores de la II República que se destacan en las obras que analizamos (incluso en *Las esquinas del aire*). Acaso se deba a esa ausencia de genuina empatía con su objeto estético el hecho de que la aparente 'desgrabación' de su heroína resulte, como vimos en el capítulo 6, tan artificiosa.

En todos los casos, se convoca la oralidad (ficcionalizada o editada), y más precisamente la escena de transmisión oral, como la herramienta para configurar la memoria del pasado traumático, con una función –aunque sea tangencialmente– pedagógica que ilumine a los lectores acerca de episodios o vivencias soslayados por la Historia.

### Fuentes primarias y abreviaturas utilizadas

- CERCAS, Javier (2004) [2001]. *Soldados de Salamina*. Buenos Aires: Tusquets. *SDS*
- DE PRADA, Juan Manuel (2000). *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*.  
Barcelona: Planeta. *EA*
- DE TORO, Suso (2006). *Home sen nome*. Vigo: Xerais. *HSN*
- DE TORO, Suso (2009). *Sete palabras*, Vigo: Xerais. *SP*
- PRADO, Benjamín (2009) [2006]. *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara. *MG*
- RIVAS, Manuel (2003) [1998]. *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Xerais. *LC*
- RIVAS, Manuel (2006). *Os libros arden mal*. Vigo: Xerais. *OLAM*
- SAIZARBITORIA, Ramón (2002) [2000]. *Guárdame bajo tierra [Gorde nazazu lurpean]*. Madrid:  
Alfaguara. Trad. F. Eguia Careaga. *GBT*

### Fuentes secundarias

- ABELLÁN, Manuel (2003). "Censura como historia", en *Bulletin d' histoire contemporaine de l'Espagne*, Nº 11-12,2003, pp. 26-33
- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (1996) *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBERT, Mechthild (2006). "Oralidad y memoria en la novela memorialística" en Ulrich Winter, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 21-38.
- ALONSO MONTERO, Xesús (2006). *Os escritores galegos ante a Guerra Civil española 1936-1939. Textos e actitudes*. Vigo: Galaxia.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2001). "El arte del diálogo en la obra de Javier Tomeo". En Rolf EBERENZ, (2001). *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid: Verbum, 15-32.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2005). "Columna de opinión, microrrelato y artificio: relaciones transgenéricas". En *Ínsula*, 703-704, "El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)", julio-agosto 2005, 25-27.
- APALATEGI, Ur (2008). "Guerra civil y literaria en la novelística reciente de Ramón Saizarbitoria" [en línea]. I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. *Los siglos XX y XXI*. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.379/ev.379.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.379/ev.379.pdf) (última consulta: 18/10/2011)
- ASSMANN, Jan (2008) [2000]. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod. Trad.: Marcelo G. Burello y Karen Saban.
- BARNET, Miguel, 1991 [1971]. "La novela-testimonio: socioliteratura", en Klahn, Norma y Wilfrido Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENADIBA, Laura (2007). *Historia oral, relatos y memorias*. Buenos Aires: Maipue.
- BENET, Juan (1999) [1976]. *¿Qué fue la Guerra Civil?*. En *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra Civil española*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1972) [1939]. "Sobre algunos temas en Baudelaire". En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus. Trad. Jesús Aguirre.
- BENJAMIN, Walter (1986) [1936]. "El narrador". En *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini. Trad.: Roberto Vernengo.
- BERGSON, Henri (1919) [1896]. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: Félix Alcan.
- BERNECKER, Walther L. y Sören BRINKMANN (2009) [2006]. *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas. 1936-2008*. Madrid: Abada Editores. Trad.: Marta Muñoz-Aunión.
- BOBES NAVES, Carmen (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- BOURDIEU, Pierre (1967) [1966]. "Campo intelectual y proyecto creador". En Jean Pouillon y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- BURGOS, Elizabeth (2002). "Memoria, transmisión e imagen del cuerpo. Variaciones y recreaciones en el relato de un escenario de guerra insurgente", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, N° 2. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/document537.html>.
- BURKE, Peter (1996). *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa.



- BURKE, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- CASAS, Ana (2001). "Diálogos absurdos. La obra narrativa de Juan José Millás". En Rolf EBERENZ, (2001). *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid: Verbum, 33-53.
- CHICOTE, Gloria (1995). "Oralidad y escritura en la literatura medieval: una ecuación sin resolver" en *Incipit*, XV, 189-200.
- COETZEE, J.M. (2001). "Las maravillas de Walter Benjamin". En *ABC Cultural*, 10 de marzo de 2001. pp. 7-12.
- CONTRERAS ISLAS, Isabel y Anna Dolores GARCÍA COLLINO (coord.) (2009). *Escritos sobre oralidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- CRUZ, Manuel (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, Madrid, Katz Editores.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1988). "Memoria e historia. Un estado de la cuestión". En Josefina CUESTA BUSTILLO (ed.). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons.
- DALEO, Graciela (2003). "Pasado y presente de la 'teoría de los dos demonios'". En *Cuadernos de ADUIC*. Córdoba (Argentina): Asociación de Docentes e Investigadores Universitarios de Córdoba.
- DE CERTEAU, Michel (1999) [1980]. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DE DIEGO, José Luis (director) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880 – 2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DE DIEGO, José Luis (2007). "Memoria e imaginario; novela y dictadura" [en línea]. *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, 21-22. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3656/pr.3656/.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3656/pr.3656/.pdf) (últ. cons.: 03/11/2011)
- DE DIEGO, José Luis (2010). "Memoria colectiva". En *El Día*, 06/03/2010. Disponible en <http://www.eldia.com.ar/edis/20100306/opinion3.htm> (últ. cons.: 18/10/2011)
- DEFFIS, Emilia (2010). *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires: Biblos.
- DERRIDA, Jacques (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en el coloquio internacional *Memory: The Question of Archives. Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, Freud Museum y Courtauld Institute of Art*. Traducción: Paco Vidarte.
- DÍAZ-VIANA, Luis (2008). *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*. Madrid: UNED.

- DRÖSCHER, Barbara (2001). "El testimonio y los intelectuales en el triángulo atlántico. Desde *El Cimarrón*, traducido por H. M. Enzensberger, hasta la polémica actual en torno a Rigoberta Menchú, de Elizabeth Burgos". En *Istmo*, <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/intel.html> (última consulta: 18/10/2011)
- EBERENZ, Rolf (2001). *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid: Verbum.
- ENNIS, Juan Antonio (2010). "La frágil materialidad de la literatura. Acerca de *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas", en Raquel Macciuci (ed.), Evelyn Hafter y Federico Gerhardt (coord.). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, *Arbor*, vol. CLXXXIII, anexo II, enero-junio 2010, Madrid: CSIC. 207-229.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1996). *A Xeración Galaxia*. Vigo: Galaxia.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (2006). "Tempo de lembrar", en *Grial. Revista Galega de Cultura*, número 170, tomo XLIV, abril-mayo-junio de 2006, p. 15.
- FERNÁNDEZ, Carlos (1985). *Franquismo y transición política en Galicia (Apuntes para una historia de nuestro pasado reciente. 1939-1979)*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- FIGUEROA, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- FRANCO GRANDE, Xosé Luís (2004). *Os anos escuros. A resistencia cultural dunha xeración*. Vigo: Galaxia.
- FRASER, Ronald (2007) [1979]. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA URBINA, Gloria (2006). "No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, número 33, julio-octubre de 2006. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html> (última consulta: 10/09/2011)
- GERHARDT, Federico (2010). "Infección y bibliografía. (En torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas)". 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.
- GRACIA, Jordi (2000). *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Primer suplemento. Barcelona: Crítica.
- GRACIA, Jordi (2001). *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.
- GROHMANN, Alexis (2005). "La escritura impertinente". En *Ínsula*, 703-704, "El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)", julio-agosto 2005, 2-5.

- GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS (1998). "Manifiesto inaugural", en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Porrúa.
- HALBWACHS, Maurice (2004) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. Trad.: Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.
- HASSOUN, Jaques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- HERMIDA, Xosé (2006). "El franquismo no fue sólo una dictadura, fue un régimen asesino." (entrevista a Suso de Toro), en *El País*, Cultura, 27-09-2006.
- HIRSCH, Marianne (2002) [1997]. "Past lives", en *Family frames: Photography, narrative and posmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory". En *Poetics today*. 29: 1. Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- IZQUIERDO Martín, Jesús y Pablo SÁNCHEZ LEÓN (2006). *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*. Alianza, Madrid.
- JABBAZ, Marcela y Claudia LOZANO (2001). "Memorias de la dictadura y transmisión generacional: representaciones y controversias". En Sergio Guelerman (comp.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. (97-131) Buenos Aires: Norma.
- JAKOBSON, Roman (1975) [1960]. "Lingüística y poética". En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JEDLOWSKI, Paolo (2005). "Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna", *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Nº 1-2, 2005. La Plata, 2005, 145-159.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JITRIK, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- JUARISTI, Jon (1987). *Literatura vasca*. Madrid: Taurus.
- KAEMPFER, Alvaro, 2000. "Los prólogos testimoniales: paratextos, otredad y colonización textual" en *Estudios Filológicos*, 35, Valdivia. Web site: [http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci\\_S0071-171320000001000](http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_S0071-171320000001000)
- KORTAZAR, Jon (2004). "La literatura vasca. Problemas de ubicación". En Anxo Tarrío Varela, Ángel Abuín González (coord.) (2004). *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 336-347.

- KORTAZAR, Jon (2007). "Diglosia y literatura vasca". En *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, Nº 9. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP, 2007, pp. 71-104.
- LACAPRA, Dominick (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo.
- LIIKANEN, Elna (2006). "Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro Casos", en AA.VV. *Actas del Congreso "La Guerra Civil Española 1936-1939"*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica: [http://www.secc.es/media/docs/33\\_4\\_LII\\_KANEN.pdf](http://www.secc.es/media/docs/33_4_LII_KANEN.pdf)] (última consulta: 18/10/2011)
- LIIKANEN, Elna (2010). "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo". Simposio "La memoria novelada", Universidad de Aarhus. 18 al 20 de noviembre de 2010. Mimeo.
- LINK, Daniel (2008). "Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad". En Cecilia Vallina (editora) (2008). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LIU, Pi-Chiao (2008). "El antifascismo en *Los libros arden mal* de Manuel Rivas", en *Estudios Hispánicos*, vol 49, 193-206.
- LLUCH, Javier (2010). En Macciuci y Pochat (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá.
- LORENZ, Federico (2006). "El pasado reciente en la Argentina: las difíciles relaciones entre transmisión, educación y memoria". En M. Carretero, A. Rosa y M. F. González, *Enseñanza de la historia y memoria colectiva* (pp. 277-295). Buenos Aires: Paidós.
- LOSADA, Basilio (1987). "Literatura gallega y censura franquista". En *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* 5, pp. 57-63
- LÖWY, Michael (2008). *Walter Benjamin. Aviso de incendio Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires. Trad. Horacio Pons.
- LUENGO, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Tranvia.
- LVOVICH, Daniel y Jaquelina BISQUERT (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- LYOTARD, Jean-François (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MACCIUCI, Raquel (2006a). "Singularidad, anomalía, diferencia, olvido: la derrota de los republicanos españoles en Francia. El testimonio de *Diario a dos voces* de José María y Manuel Lamana". En Raquel MACCIUCI y María Teresa Pochat eds., *Olivar*,

*Revista de literatura y cultura españolas. Número monográfico Memoria de la Guerra Civil española*, Nº 8. La Plata, Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP, 2006.

- MACCIUCI, Raquel (2006b). “La lengua de las mariposas: de Manuel Rivas a Rafael Azcona (o el golpe a la República de los maestros”, en *Revista Espacios*. Nueva serie. Nº 2. (pp. 186-202) Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- MACCIUCI, Raquel y María Teresa Pochat (directoras) (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- MACCIUCI, Raquel (2010a). “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- MACCIUCI, Raquel (2010b). “Letras sin libro. Las cláusulas del papel prensa”, en Raquel Macciuci (ed.), Evelyn Hafter y Federico Gerhardt (coord.) (2010). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, *Arbor*, vol. CLXXXIII, anexo II, enero-junio 2010, Madrid: CSIC. 231-258.
- MAINER, José-Carlos (2004). “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”, en D.A. Cusato et al. (ed.). *Letteratura della Memoria. Atti del XXI Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani*, Vol. I. Messina: Andrea Lippolis Editore, 11-37.
- NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (2001). “Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad”. En EBERENZ, (2001). *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid: Verbum, 189-208.
- NEUSHÄFFER, Hans-Jörg (2006). “La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las ‘dos Españas’”. Ulrich Winter, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 145-153.
- NICHOLS, William (2006). “La narración oral, la escritura y los ‘lieux de mémoire’ en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas” en Ulrich Winter (ed.) (2006) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- NORA, Pierre (1997a). “Présentation” en Pierre Nora (dir.). *Les lieux de mémoire*. Vol. 1. París: Quarto – Gallimard.
- NORA, Pierre (1997b). “La génération” en Pierre Nora (dir.). *Les lieux de memoire*. Vol. 2. París: Quarto – Gallimard.
- NORA, Pierre (1997c). “L’ère de la commémoration” en Pierre Nora (dir.). *Les lieux de mémoire*. Vol. 3. París: Quarto – Gallimard.

- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2008). "Entre la ceniza y el fantasma. El sujeto desencantado en la literatura y el cine contemporáneos.", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/eceniza.html> (última consulta: 18/10/2011)
- OLMOS, Ignacio y Nikky BEILHOLZ-RÜHLE (eds.) (2009). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Iberoamericana-Vervuert: Madrid-Frankfurt.
- ONG, Walter (1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio (2001). "Literatura oral, oralidad ficticia". En *Estudios Filológicos*, N° 36, 2001, Valdivia, pp. 71-80.
- PRADO, Benjamín (2011). "La Guerra Civil, el Papa y nada más". *El País*, 18-08-2011.
- PIRANDELLO, L. (1946) [1908]. *El humorismo*. Buenos Aires: Editorial "El libro". Trad. Enzo Aloisi.
- RICO, Francisco (Ed.) (1992). *Historia y crítica de la literatura española*, t. IX, *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Al cuidado de Darío VILLANUEVA y otros. Barcelona: Crítica.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife. Trad.: Gabriel Aranzueque.
- RICOEUR, Paul (2004) [2000]. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. Trad.: Agustín Neira.
- RIVAS, Manuel (1998) [1996]. "La lengua de las mariposas", "Un saxo en la niebla" y "Carmiña". En: *¿Qué me quieres, amor?*. Madrid: Alfaguara, 23-41, 45-66 y 107-112. Traducción: Dolores Vilavedra.
- RIVAS, Manuel (2008). *A corpo aberto*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2006b). "El barco de la memoria". En *El País* [10/08/2006, en línea]. Disponible en: <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/Nuestra%20Memoria%202010/barco%20de%20la%20memoria%20rivas.htm> (última consulta: 20/09/2011)
- RIVAS, Manuel (2008b). "Los verdugos". En *El País* [29/03/2008, en línea]. Disponible en Internet: <http://blog.levante-emv.com/angostohojaslibres/2008/03/31/el-imperio-del-consumo-por-eduardo-galeano/> (última consulta: 22/09/2011).
- RIVAS, Manuel (2008c). "La amnesia". En *El País*. [21/06/2008, en línea]. Disponible en Internet: [http://www.elpais.com/articulo/ultima/amnesia/elpepiult/20080621elpepiult\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ultima/amnesia/elpepiult/20080621elpepiult_1/Tes). (última consulta: 22/09/2011).
- RIVAS, Manuel (2008d). "Garzón, Antígona y la memoria histórica". En *El País* [07/08/2008, en línea]. Disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/opinion/Garzon/Antigona/memoria/historica/elpepiopi/20080807elpepiopi\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/Garzon/Antigona/memoria/historica/elpepiopi/20080807elpepiopi_11/Tes) (última consulta: 22/09/2011)
- RIVAS, Manuel (2008e). "El desaparecido HGO (una historia argentina)". En *El País* [24/08/2008, en línea]. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/portada/de>

saparecido/HGO/historia/argentina/elpepusoceps/20080824elpepspor\_7/Tes (última consulta: 22/09/2011)

- SAID, Edward (1980) [1978]. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Preface de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil.
- SÁNCHEZ, Mariela (2008). "Los marcos orales de la memoria en dos novelas sobre la Guerra Civil española: *O lapis do carpinteiro*, de Manuel Rivas y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas". Actas en CD del III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- SÁNCHEZ, Mariela (2010). "Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas". En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 129-152.
- SÁNCHEZ, Mariela (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*, Nº 15. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP, 2011, pp. 109-128.
- SÁNCHEZ, Belén (2001). "En casa con Juan Manuel de Prada". *Terra*. Cultura, 14 de febrero de 2001, en <http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul2776.htm>
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás (2006). "La liquidación de la Guerra Civil", en Macciuci, Raquel y María Teresa Pochat eds., *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas. Número monográfico Memoria de la Guerra Civil española*, Nº 8. La Plata, Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE, UNLP, 2006, pp. 21-31.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, Esteban, V., Santamaría Pargada, A., Escalera Cordero, M., Contreras, M., & Sánchez, M. (2007). Reseñas de libros. *Arbor*, CLXXXIII(726): 599-622. Disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/129/129> (última consulta: 18/10/2011)
- SARLO, Beatriz (2007) [2005]. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- SCHMUCLER, Héctor (2000). "Las exigencias de la memoria". En *Punto de vista*, 68, dic. 2000.
- SPIVAK, Gayatri (1988). "Can the subaltern speak?" en Nelson, Cary and Lawrence Grossberg eds. *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.
- THOMAS, Hugh (1976). *La Guerra Civil Española*. Buenos Aires: Grijalbo.
- TODOROV, Tzvetan (1972). "Introducción", en Roland Barthes y otros. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- TRAPIELLO, Andrés (1994). *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Planeta.

- TUSELL, Javier (1986). *Los hijos de la sangre. La España de 1936 desde 1986*. Madrid: Espasa-Calpe.
- URIBE, Kirmen (2009). *Bilbao-New York-Bilbao*. Seix Barral: Barcelona.
- VALLINA, Cecilia (editora) (2008). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- VEZZETTI, Hugo (2008). "El testimonio en la formación de la memoria social". En Vallina (editora) (2008). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo, 23-33.
- VILAVEDRA, Dolores (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- VILAVEDRA, Dolores (2000). *Sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- VILAVEDRA, 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.
- WINTER, Ulrich (2006). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana

### Referencias filmicas

- ARMENGOU, Montse, Ricard Belis (directores) y Ricard Vinyes (asesor histórico) (2002). *Els nens perduts del franquisme*. España: Televisió de Catalunya.
- CUERDA, José Luis (director). *La lengua de las mariposas*. España: Warner Sogefilms S.A. (distrib.) y Televisión Española (TVE), Canal+ España, Sociedad General de Televisión (Sogetel), Televisión de Galicia (TVG) S.A., Los Producciones del Escorpion (prod.), 1999.
- GARCÍA BERLANGA, Luis (director). *El sueño de la maestra*. España: Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas, S.A., 2002.
- HARDT, Christina (directora). *Muerte en El Valle*. USA: CM Pictures para Channel Four Television, 1996.
- TRUEBA, David (director). *Soldados de Salamina*. España: Lolafilms, 2003.