

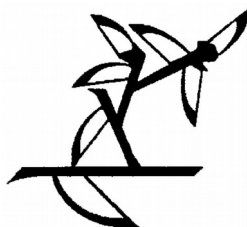
"O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer". Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas

Rosamna Pardellas Velay

Olivar, diciembre 2015 16(24). ISSN1852-4478

<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/>

ARTICULO/ARTICLE



"O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer". Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas

Rosamna Pardellas Velay

Universität Duisburg-Essen

rosamna.pardellas@uni-due.de

Alemania

Cita sugerida: Pardellas Velay, R. (2015). "O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer". Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas. *Olivar*, 16 (24). Recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a03>

Resumen

Mucho antes de la publicación de sus novelas, Manuel Rivas ya había tratado el tema de la memoria en sus cuentos. Recopilados en *O máis estrano* en 2011, en ellos se observa una predilección por este tema y muchos de ellos constituyen el germen de las grandes novelas posteriores. En este trabajo se analizará, por un lado, la memoria como creadora de experiencia artística. Por otro, se tendrá en cuenta el tratamiento de la memoria personal o íntima, así como la llamada memoria histórica. En un lugar destacado se situará la memoria cultural, cuyos diversos aspectos permiten a Rivas llevar a cabo una reflexión sobre la visión identitaria de Galicia en la que está presente la realidad y el mito, para la cual el cuento, por su morfología heterogénea y libertaria, se revela como el género más apropiado.

Palabras clave: *memoria; cuentos; identidad; Galicia; mito*

Abstract

Long before the publication of his novels, Manuel Rivas already had treated the topic of Memory in his short stories. Recopilated in *O máis estrano* in 2011, there is to observe a predilection for the topic and many of these stories constitute the germ of the later novels. In this article we analyze on the one hand memory as the creator of artistic experience. On the other hand the treating of personal or intimate memory will be taken into account as well as the so called Historical Memory. In an outstanding position cultural memory is placed, whose different aspects facilitate Rivas carrying out reflections on the identitarian vision of Galicia which includes reality and myth for whom the story for reasons of its heterogeneous and libertarian morphology comes out to be the most appropriate genre.

Keywords: *memory; short story; identity; Galicia; myth*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR



Antes de lanzarse a escribir otra o, mejor dicho, otras “malditas novelas” sobre la Guerra Civil, que diría el sevillano Isaac Rosa,¹ Manuel Rivas ya había explorado el tema de la memoria en su obra cuentística. En ella, ya desde las primeras colecciones, se ocupa de este tema, la memoria, pero no sólo la memoria histórica de la Guerra Civil en concreto (según la concepción convencional del término), sino del concepto de memoria en general.² Rastreado la obra cuentística, cuya calidad no tiene nada que envidiar a la de la novelística, se encuentran en los cuentos numerosas referencias al campo semántico de la memoria: recordar, recuerdo, lembrar, lebranza, etc., que dan idea de la importancia que le concede el autor. Y si bien no sé hasta qué punto se puede hablar de una “poética de la memoria” en los cuentos, sí es cierto que hay una continuada reflexión sobre ella en este género, en muchos casos, previa a sus obras más extensas, y que podría constituir el germen de las mismas.

Teniendo en cuenta que Manuel Rivas es un maestro de la intratextualidad, lo que se observa en todos los géneros que practica y de lo cual existen numerosísimos y evidentes ejemplos en su obra, está claro que la obra cuentística tiene desde esta perspectiva una gran importancia en el origen del resto de su obra. Personajes, historias, temas, motivos se repiten, o más concretamente, se re-crean, se reinventan una y otra vez, apareciendo así modificados pero a su vez invariables. ¿Cuántos Dombodanes hemos conocido ya desde el inicio de su carrera? ¿Cuántas personas que andan al raque o a cuántas cargas de barcos naufragados hemos asistido? Esa maestría en la reinención se puede rastrear asimismo, pues, en lo que se refiere a la memoria, y así, por ejemplo, antes de ver las piras de libros en la Dársena de A Coruña en *Os libros arden mal* (2006), ya habíamos asistido a la quema de libros en el Dique de Abrigo de la misma ciudad en “Snif, bang, bla, bla, bla”, cuento incluido en *As chamadas perdidas* (2002).

Por una parte, en los cuentos la reflexión teórica sobre la memoria está fragmentada y es breve, esto es, se realiza siempre a pinceladas y nunca por extenso de acuerdo con la esencia misma de dicho género literario; por otra, obviamente está supeditada al tipo de cuento y sus características determinadas: tema, narrador, personajes, cronotopo... Todo lo cual conlleva que se perciba en ellos como tema poco profundo, al contrario de lo que sucede en las novelas, especialmente *Os libros arden mal*.

Para rectificar esta percepción parcial, se tendrán en cuenta en primer lugar qué imágenes se utilizan para describir o analizar la memoria, y cómo esta es algo más que un pretexto para contar, sino que es ella misma experiencia creadora artística. En segundo lugar, en su realización práctica se observará cómo el tema de la memoria se aborda desde diversos puntos de vista, y así se hallará una memoria individual e íntima, así como la denominada tradicionalmente “histórica” (numerosos cuentos donde se alude a la Guerra Civil, la dictadura y, mucho menos pero también presente, la Transición). Asimismo, y ocupando un lugar preeminente, tanto o más que la histórica, una memoria cultural, que se desarrolla partiendo de experiencias individuales y que deviene conscientemente en colectiva. Se mostrará finalmente la relación entre dicha memoria cultural y la reflexión identitaria en los cuentos.

Imágenes de la memoria en los cuentos

La memoria así como su oponente el olvido aparecen citados explícitamente, como se ha dicho, desde los primeros cuentos. Desde algunos personajes, que recuerdan aspectos de su vida o del pueblo, hasta muchos narradores que cuentan sus experiencias o historias sucedidas o inexplicables, la memoria está presente ya conformando ya completando las historias. Y de este modo se la adjetiva, se la intenta definir, o incluso justificar. Se asocia con imágenes, unas veces convencionales, otras muy originales o sorprendentes.

Ya por el año 1989 apareció *Un millón de vacas*, la primera colección de cuentos de Rivas, y la que le valió la fama en todo el territorio español.³ En ella, la reflexión sobre la memoria es muy precaria e incipiente. Sin embargo, está presente también. En “O Sir”, un emigrante regresa de Inglaterra y con su riqueza quiere montar un campo de golf, lo que consigue finalmente. En este cuento se hace referencia a la memoria que con el tiempo aporta a algunos hechos “carta de naturaleza” (39),⁴ mientras que al mismo tiempo, cuando la memoria se va deshilachando acaba por hacer de ellos una “lenda” (40). En ambos casos la memoria acaba por convertirse con el paso del tiempo en colectiva, oral, y sobre todo, creadora, independientemente de que lo que se cree sea una realidad, sea una ficción.

De este mismo modo, en “O navegante solitario” el dueño del bar comparte con el desconocido (que está supuestamente muerto y cuya imagen acaba de salir en la tele tras naufragar su yate) los recuerdos de su juventud con todo el orgullo. Se trata de una memoria individual triunfal, en forma de unas fotos de su equipo de fútbol, que desmienten el fracaso actual: “Merda. Ese era eu” (19), pero que crea una identidad no confirmada pues se acaba de transmitir a un presunto muerto.

Las fotos, símbolo de la memoria,⁵ también están presentes en “Unha partida co irlandés”, pues devuelven al protagonista del cuento la seguridad que había perdido. Este es un chico que va embarcado por primera vez para el Gran Sol (un caladero especialmente peligroso en el mar de Irlanda)⁶ y frente a su camastro en el camarote tiene una foto de una vaca que lo mira fijamente, en la que se puede reconocer la memoria de su infancia, del mundo del aliento, del ámbito doméstico y familiar. Este recuerdo infantil aparece como un territorio idílico de la memoria y hace que recupere, además de la seguridad en sí mismo, todo el dinero que ha perdido en el juego, pero simbólicamente también parte de su identidad de niño.⁷

De temática análoga pero muy diferente en su realización, “Xinetes na tormenta”, de *Ela, maldita alma* (1999) tiene como protagonista a un chico en esta ocasión hijo de marino. En ambos cuentos se alude a la memoria íntima, autobiográfica, pero que en este último que deviene en tradición colectiva, heredada de sus antepasados como una especie de ADN, pues según dice el narrador, este chico tiene “a memoria nas tripas de non marearse” (268). Se trata, pues de una memoria “genética” que determina hasta cierto punto el destino del individuo y que ha determinado el destino de la colectividad. Así pues, y según se observa en todos los ejemplos de 1989, ya desde esta obra inicial la memoria es un elemento creador de la realidad o de ficciones, pero siempre indefectiblemente constitutivo de la identidad de un individuo, y, por extensión, de un pueblo.

No obstante, es a partir de *Que me queres, amor?* (1996), donde la reflexión se hace en un nivel metapoético, pues la memoria pasa a ser parte constitutiva de la creación literaria. Se ve de modo especialmente claro en el cuento “Un saxo na néboa”, donde Boal empieza a contarle al protagonista la historia de la niña del lobo, recordando lo que le pasó. Boal recuerda y en su relato se mezclan sus propios recuerdos, pero también lo que él piensa que la niña (que en el momento en que sucede el episodio del lobo tiene tres años) recuerda: “Aínda se ven as marcas dos dentes – dixo Boal, *como se lembrara por ela*” (123).⁸ En su relato se van borrando progresivamente las fronteras entre recuerdo de lo que pasó y ficción literaria. Boal, recordando, está creando, está dando forma estética a una ficción supuestamente recordada, y así lo reconoce el narrador: “Aquel home era dono dunha historia” (123). De este modo, la memoria individual se convierte en experiencia artística: “Aquela situación entrou de súpeto na orde natural dos contos” (123). La memoria, ficticia ya, tiene un potencial estético e imaginativo que transmite no solo los hechos sino un recuerdo emocional.

De una manera similar en el maravilloso cuento “A leiteira de Vermeer” el protagonista, narrador, autor implícito Rivas vuelve a la reflexión sobre la memoria, redundando en los límites imprecisos entre memoria y ficción literaria o experiencia artística: “Eu teño tres anos. Recórdoo todo moi ben. Mellor que o que ocorreu hoxe, antes de comezar esta historia.” (128) ¿Recuerdos o ficción?

Este protagonista da un paso más en su intento de dejar indecisos a los lectores: “Incluso recuerdo o que os outros aseguran que non sucedeu.” (128). Es entonces cuando se lanza a contarnos un cuento dentro de un cuento (lo cual es una estrategia narrativa muy típica de Rivas y que se inscribe dentro de la tradición de la oralidad, de la transmisión de cuentos alrededor del fuego, en Galicia, alrededor de la *lareira*).⁹ Se trata de la historia de un pavo que supuestamente habrían comprado en su casa para la Nochebuena y se habría escapado. El narrador nos da todo tipo de detalles que confirmarían la “verdad” de esta historia, para acabar al fin remitiendo a la ficción literaria: “Esa foi unha das cousas que eu recuerdo e non sucedeu” (128). Dice Mechthild Albert (2006: 22) que el relato oral “como medio en el que se articula la memoria comunicativa refleja los fallos y fantasmagorías propios de una memoria infiel”. No obstante, el narrador en este caso curiosamente nunca pone en cuestión la fiabilidad de ambas (de la historia recordada pero que no sucedió ni de la ficción literaria), lo que se debe por supuesto a que estamos hablando de una memoria individual o incluso íntima, al igual que lo es la creación literaria, a la que se le presupone una capacidad de crear más realidad, de ampliar la dimensión de lo real.¹⁰

La situación ante la *lareira*, ante el fuego, está presente también en “A noite que fun ás mozas” (de *Ela, maldita alma*), cuento en el que se identifica comparando directamente la memoria con un relato escrito que se lee en el fuego: “Mirou as brasas como se lese unha historia antiga e logo escacharon a rir” (223). William J. Nichols (2006:157) se ha ocupado de este tema poniendo en relación la narración oral, la escritura y los lugares de memoria, si bien en *O lapis do carpinteiro*. Interpreta que la interpenetración dialéctica de lo escrito y lo oral en Rivas tiene como objeto “recaltar la naturaleza polémica de la preservación de la memoria”, poniendo de relieve la naturaleza efímera de la tradición oral. Para Albert (2006: 22-23), por su parte, se trata de una oralidad “desvirtuada que, aunque se trate de un lenguaje de la proximidad, se articula no en el código fónico, sino en el código gráfico”, pero que tiene un valor poeológico, cultural e individual en el contexto de la nueva novela memorialística. Albert concreta que “en la vida de cada uno de nosotros, la voz [la oralidad] es el origen de la ficcionalidad” (2006: 28). Como se ha apuntado, la *lareira* es la cuna de la tradición transmitida oralmente. Al introducir la *lareira* en sus cuentos Rivas inserta también la memoria colectiva que no forma parte de la historiografía oficial, y, por decirlo así, la deturpa porque pone por escrito ese lugar de memoria oral, lo preserva como lugar de memoria, pero al mismo tiempo no las memorias mismas que ahí se transmitían.

La memoria infantil que ya se veía en los cuentos de *Un millón de vacas* aparece asimismo en el cuento “A luz da Yoko”, un cuento que tiene por protagonista a un niño con una consola de videojuegos que, por diferentes circunstancias, tiene que acompañar a sus padres en sus continuas mudanzas. Aquí los recuerdos del niño, unidos por una canción, son análogos al concepto de “realidade intelixente” que explicaba Daniel Da Barca en *O lapis do carpinteiro* (“Todos soltamos un fío, como os vermes da seda. Roemos e disputamos as follas da moreira, pero ese fío, de se cruzar con outros, de se entrelazar, pode facer un fermoso tecido, un pano inesquecible.” 1998: 13), y en este sentido el narrador del cuento alude a “unha vella canción que enlazaba todas as vivendas, todas as cidades coñecidas, na memoria do neno, como se houbese na noite un longuíssimo tubo soterrado” (193-194). La imagen del tubo, que se adecua a los escenarios de un videojuego, nos recuerda que la memoria une y configura la vida del niño y, más tarde, del adulto, lo que lleva a Rivas, a afirmar en el cuento “Unha flor branca para os morcegos” que “[a] patria do home é a infancia” (180).

Otro aspecto a tener en cuenta es el dolor de la memoria,¹¹ que se expresa convencionalmente en el cuento “Só por aí”, donde un padre de familia, de profesión viajante de lencería femenina, sale a hacer su trabajo después de que su mujer le haya dicho que el hijo adolescente no había vuelto a casa esa noche. Como ella se queda muy preocupada, el viajante promete llamarla. Durante el viaje en la furgoneta recuerda su infancia y a su padre. Ya de noche,

recuerda su promesa hasta ese momento incumplida: “De súpeto sentíu unha labazada, unha labazada máis doente que aquela do padre. Ceo santo! Pero que bestia son, que cabrón son.” (135)

La memoria dolorosa aparece en algunas ocasiones relacionada con el alcohol, al que hay que acudir para sobrevivir o sobreponerse al recuerdo. Así sucede con los recuerdos de O’Lis de Sésamo en el cuento “Carmiña”, que molla “a palleta” (147) antes de empezar a contar su historia con Carmiña y el perro, al que mata en un ataque de ira, o en “O mister & Iron Maiden”, donde el joven que discute con su padre después de la derrota del Deportivo en un conflicto generacional con trágico final, intenta borrar sus recuerdos de la discusión con alcohol,¹²

En este punto hay que decir que la memoria a veces se realiza en los cuentos desde un estado fronterizo entre la vida y la muerte.¹³ Así, en “O mister & Iron Maiden” el joven recuerda lo sucedido, esto es, que las olas han empotrado su barca contra las rocas y el autor puede suponer que está muerto, aunque nunca se dice explícitamente. Este estado limítrofe (la muerte, la agonía, quizás el coma) ocasiona que la memoria no sea dolorosa: “O mozo, cando recordaba, non sentía dor” (154).¹⁴ La muerte es lo único que permite que los recuerdos sean absolutamente inofensivos. “Soño coa primeira cereixa do verán” (95) es la frase que abre *Que me queres, amor?*. En este cuento Tino, el narrador protagonista, es disparado por un “segurata” después de perpetrar un atraco en una sucursal bancaria en una calle peatonal acompañado de Dombodán y narra su historia desde su propio sepulcro en una funeraria. La muerte posibilita la memoria, la muerte permite crear la historia que (tal vez) se ha vivido.

Así, la memoria se adentra en el espacio del sueño (en “Que me queres, amor?”), puede asemejarse a una visión (en “Ela, maldita alma”), a una ilusión (en “Nós os dous” de As chamadas perdidas),¹⁵ o incluso a una iluminación (en “O niño de amor” del mismo libro). Por su parte, el olvido es denominado “impresión” (en “Okey”): “Se cadra metéuselles unha impresión. Que se lles mete unha impresión na cabeza e non acordan o sucedido, non sentiron a trallada” (418).

Volviendo al tema del dolor, mientras en *Que me queres, amor?* la memoria está muy unida a un sentimiento de morriña o saudade (así en “A lingua das bolboretas” el narrador adulto, Moncho, alude a ellas en dos ocasiones, por ejemplo: “Agora recordo cunha mestura de asombro e saudade...” (103), o en “Unha flor branca para os morcegos”: “Agora lembro con morriña os nosos tempos de acción na ría” (183), a partir de *Ela, maldita alma* (1999), con excepciones, la memoria empieza a verse de un modo negativo y doloroso que casi no estaba presente anteriormente. La memoria se convierte en violencia. En “A vella raíña alza o voo”, en la que el protagonista, un anciano, recuerda en su lecho de muerte pasajes de su vida, no cronológicamente sino tal y como le vienen a la memoria desestructuradamente: su propia infancia, la propia emigración, la juventud de su hijo, y sobre todo, un enfado de muchos años con su vecino por culpa de un enjambre de abejas.

Por una parte, esa inconcreción en los tiempos, esto es, la incapacidad de seleccionar, de decidir qué recuerdos “llamar”, sino que son ellos los que aparecen sin haberlos llamado, a veces incluso parece que arbitrariamente, y también la imposibilidad de detener el olvido, lleva al narrador a utilizar una imagen muy plástica y muy útil: “Aqueles dous nenos... desaparecieron polo sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer” (210). El sumidero, un conducto hacia un destino inconcreto, invisible, normalmente subterráneo, que no selecciona su contenido, sino que acumula y transporta sin criterio definido. Simboliza, pues, el proceso aparentemente arbitrario de la memoria y del olvido.

Y así hay recuerdos que no se sabe por qué se mantienen inamovibles (“Non tiña moita memoria para as cancións mais aquela ficáralle prendida como unha costura de pel” (208), dice al inicio del cuento) mientras que otros desaparecen de modo imprevisible o impredeciblemente, sin importar la voluntad del que recuerda. Más concretamente está expresado en “O namorado de María”, donde por una parte el narrador protagonista cree sin ambages ni dudas en la memoria como

su única verdad: “os recordos, os que gardo como verdade da miña vida” (406); pero al mismo tiempo la maldice pues no puede influir en la permanencia o la pérdida de los mismos: “Maldita memoria! Vai borrando todo menos aquilo. Volve cada frase con máis nitidez.” (407)

La memoria es nostalgia dulce a veces, pero si esta se enquistada puede resultar tan que la identifica con una cruz: “A cruz non tiña nada que ver no peito... Só era a forma que tiña o recordo” (210), y más adelante al recordar el episodio del hambre la memoria le provoca odio y toma la forma de una hiedra que le ahoga el pecho.¹⁶ Una cruz (esto es, pasión en su sentido originario de padecer), una hiedra (la asfixia, la presión y la represión), son algunas de las imágenes connotadas muy negativamente. En “Ela, maldita alma” la memoria perturbadora de Ana, la amante de Fermín, el cura protagonista, es calificada por él como una “alxaba de frechas” (234) (esto es, la memoria como arma arrojada) y el recuerdo de su vida sin ella como as “pedras amoreadas detrás da Catedral” (la pesadumbre, la inmutabilidad, la no vida). Es una memoria perturbadora, al igual que la de Antonio Ventura en “Charo A’Rubia”, cuando recuerda el planto sin consuelo de la que resulta ser su madre viendo una película en el cine. La violencia está presente en todas las imágenes.

Esta memoria de Fermín sobrepasa el ámbito sentimental o emocional. Intentando definir lo que el alma sea, recurre a su memoria intelectual. Pero entonces sucede que adquiere una visión cínica, o, como dice el narrador “Viendo las partículas en suspensión, ajenas a toda gravedad, Fermín recordó, o la ironía recordó por él,¹⁷ lo que Demócrito decía...” (229) Todos sus recuerdos de Ana se van salpicando con la memoria irónica del conocimiento que ridiculiza el sentimiento, y así, recuerda a aquellos filósofos presocráticos con una idea natural, esto es, física del alma, para acabar ridiculizando su propia teoría naturalista de la memoria del amor, un valle verde con un río, etc.

Rivas se apropia de un tono casi machadiano en “El nido de amor”, donde la dueña de una casa ante la inminente venta de la misma parece despertar de un ensueño y recuerda todo lo vivido. La memoria nos transporta a aquellas machadianas galerías del alma¹⁸ en tanto que se alude a los armarios de la memoria, que estuvieron cerrados hasta que la súbita percepción de la luz de la casa hace que se vayan abriendo cual cajones, sacudiendo el polvo. La memoria es un despertar del sonambulismo, igual que el olvido se asocia a los fantasmas.

Como se va viendo, aun cuando no es una poética sistematizada de la memoria, la reflexión sobre ella es continuada, ya desde sus primeros libros, y se va intensificando o ganando peso de cara a los últimos. Existen más imágenes de la memoria, también en “As chamadas perdidas”, donde la memoria se vuelve en su mayoría histórica, como se verá enseguida.

La creación de la memoria en la obra cuentística

Dado que ya se ha visto en varias ocasiones cómo se pone en escena la memoria individual o íntima, voy a centrarme ahora en la memoria que se conoce como “histórica” centrada en el tratamiento de la Guerra Civil y la posguerra, y a la que Manuel Rivas recurre desde el inicio de su obra. Efectivamente, aunque “A lingua das bolboretas” prevalece como el “cuento de la memoria” (y mucho más desde que la película lo hiciera conocido), ya en *Un millón de vacas* en “Meu curmán, o robot xigante” aparece como motivo tabú, mostrando la realidad del momento, la guerra civil.¹⁹ El abuelo le cuenta a un único nieto, Dombodán, de la guerra, tema que, visto desde la perspectiva infantil, “alporizaba os maiores” y “estaba vedado nas tertulias”.²⁰ El protagonista refiere la narración del abuelo, un episodio que aparecerá después en la obra más biográfica de Manuel Rivas, *As voces baixas* (2012). Aquí el abuelo había presentado o sabido que estallarían la guerra porque ve a dos pájaros desconocidos peleando.

Aunque es un único ejemplo de memoria histórica, teniendo en cuenta que *Un millón de vacas* se publicó en 1989, se ve que pertenece a uno de los intereses tempranos del autor; por otra parte se observa el silenciamiento general de este tema, una consecuencia feroz de los mal llamados

pactos de silencio de la transición.²¹ En esto también incide el hecho de que en Manuel Rivas este tema se pone muchas veces desde la perspectiva infantil, lo que obviamente ofrece una perspectiva sesgada que obliga al lector a interpretar. Es el caso también de “A lingua das bolboretas” en *Que me queres, amor?*, por citar uno de ellos. En cualquier caso, algunos autores han hablado de esta perspectiva infantil de la guerra, como Antonio Gómez López Quiñones que habla de la infancia como utopía política (2006: 65-67).

Por esa razón da la impresión de que en los cuentos de Manuel Rivas se produce un cambio en la escritura desde *Un millón de vacas* (1989) hasta *Que me queres, amor?* (1995), en donde se implica una recuperación de esa memoria perdida en cuentos como “A lingua das bolboretas”, hacia una progresiva reflexión metaficcional sobre la memoria en “A moza do pantalón pirata”, donde el personaje-escritor deja al lector con las ganas de saber cómo acabaría este cuento que está escribiendo, en el que un complot de la resistencia de llegar a la “hora decisiva de la historia” y matar al “Bestión” (trasunto de cualquier dictador) no encuentra desenlace, pues el escritor es interrumpido por su hija pequeña. En ninguna de las dos historias vemos tomar partido claramente de un lado u otro, sino que es el lector el que decide cuál es su propia posición.²²

En este sentido, Germán Labrador Méndez (2011) alude a un criterio cívico para explicar la función de esta “categoría narrativa” que es la memoria histórica en lo que él denomina el “relato de la concordia fundacional de la transición”, que es la integración del “otro” en el relato para integrarlo también, siempre de modo tolerante y pacífico, en el presente, ya que es un problema pragmático: cómo permanecer en paz si se accede al relato de la violencia. Según Labrador Méndez (2011: 129) este relato de la violencia bien es inexistente bien se intenta “redimir” al verdugo, como sucedía con el fantasma del pintor asesinado, que mediante el lápiz acaba por poseer a Herbal.

En mi opinión, esta especie de “indefinición” al tratar el tema de la guerra civil (la familia de Moncho en “A lingua das bolboretas” está tratada con mucha benevolencia, por ejemplo) va desapareciendo poco a poco de los cuentos, más aún, se va perfilando bastante claramente en *Ela, maldita alma* (1999), publicada un año después de *O lapis*. En estos cuentos hay algunas referencias más a la guerra civil y a la posguerra que en la colección anterior: se alude a los fugitivos que cruzaron por la raya de Portugal y de los que, dados por muertos, nunca más se supo, en “A noite en que fun ás mozas”; también se habla del tiempo del hambre, de las cartillas de racionamiento, del frío, de la miseria en “La barra de pan”, en donde O’Chanel, que cuenta una historia de su infancia (nuevamente el cuento dentro del cuento), cuando llega a la parte donde va a recoger lo que le dan por la cartilla de racionamiento y le entregan una barra de pan, dice a su público: “Contas isto hoxe e rinse dun, pero vós sabedes que era certo”. La recepción del relato memorístico, según hace notar Rivas por boca de O’Chanel, choca todavía contra un muro de incompreensión, o lo que es lo mismo, el relato histórico-político si no es para redimir, para lograr la concordia, no se acoge de manera natural sino que el acceso a este tipo de recuerdos es áspero, escabroso o embarazoso.

En ambos cuentos, la amnesia colectiva se salva por la memoria individual de hombres y mujeres que vivieron ese tiempo y tienen el valor y la decisión de contarlo. Empezando por la cantidad de escritores que no sienten como propia la necesidad de callar, sino todo lo contrario. “Unha nova xeración de narradores será quen de atopar un singular equilibrio entre a verdade empírica, ollada sempre na súa dimensión máis humana, e que lles serve a miúdo como punto de partida, e o seu libérrimo desenvolvemento literario.” (Vilavedra 2010: 248).

También en “Ela, maldita alma” corresponde al lector interpretar y juzgar la memoria de uno de los vencedores que no ha hablado hasta que se encuentra en su lecho de muerte y, burlándose de su sobrino cura, Fermín, le cuenta (no en confesión) que mató a cinco tipos en la guerra, de su bando, aquellos que siempre se presentaban voluntarios para los fusilamientos. Los mató y no se arrepiente, por eso no lo cuenta en confesión. De nuevo, es al lector a quien le toca juzgar al tío Jaime, vencedor dos veces, pues era ex-alférez y notario franquista, y mata a los del bando contrario

durante la guerra, lo que él considera lógico e incluso legítimo, y a los de su propio bando, algo que ha mantenido en secreto durante años y que se encarga de transmitir durante la transición.

Con el paso del tiempo, en los cuentos de la memoria histórica de *As chamadas perdidas* (2002) se perfila con claridad un tomar partido por uno de los bandos, el lector se ve confrontado con personajes con los que una identificación es posible. A la guerra se la denomina “matanza” (en “O namorado de María”); por medio del sarcasmo se identifica al régimen con el demonio (en “Nós os dous”, donde un personaje llamado Vións cuida sus cerezas con tanto empeño que el narrador dice: “A Vións só o podían botar fóra da súa fortaleza ou Deus ou o Demo. E chegou de improviso o gobernador da provincia...” (287). Asimismo se dice con toda claridad que los republicanos sufren un estigma durante toda la posguerra (en “El escape”), e incluso se da voz a un legionario que sirvió en la Guerra del Ifni (a la que se denomina la guerra silenciada u olvidada) y se reconvierte –al más puro estilo del poeta Dionisio Ridruejo–²³ en miembro de la resistencia. El narrador, recordando la historia a posteriori dice “Libreime da guerra, mentres o meu país se despezaba na matanza. [...] Na xeopolítica xa se decidira a sorte de España”.

Aún mas: en “O namorado de María” aparece como personaje el maquis gallego,²⁴ y su héroe más conocido, Foucellas, en un episodio sucedido en 1951. Todavía otro aspecto, presente en *Los libros arden mal*, es la clandestinidad y los libros, estos últimos en realidad lugares de memoria fundamentales. En “El lobo y la sirena” tras la búsqueda de un supuesto tesoro, en una de las más típicas leyendas gallegas, los vecinos de una aldea encuentran libros enterrados en un jardín, libros de los enciclopedistas franceses, todos ellos, claro está, de corte liberalista.

La memoria histórica también se refiere a la época de la transición, en concreto, al golpe de estado del 23F. En “La duración del golpe”, unos marinos gallegos en Nueva York el 24 de febrero de 1981 reciben la noticia del golpe de Tejero por el práctico del puerto, que les dice que Franco va a volver. Los marineros hablan del “imán fatal de nuestra historia” y uno de ellos dice que si lo del golpe tiene éxito, él prefiere quedarse allí. Además recuerdan también a un tío que no se creía la muerte de Franco, tal fue el trauma de la historia. En este cuento se ve reflejado el miedo, la incertidumbre, la inseguridad. El resultado del golpe no estaba en su momento tan claro, lo que dice mucho sobre la situación en la que se encontraba España, la cual Rivas ve necesario recordar en la actualidad.

Como se ha venido diciendo, de lo que se trata es de recordar lo olvidado por la historiografía oficial y por la posterior amnesia colectiva, es decir, recuperar la memoria que fue silenciada, y ya en la última colección de cuentos, *As chamadas perdidas* (2002), se reconocen claramente afinidades, críticas, se utiliza la ironía o el sarcasmo, si bien dejan de existir mesías ni redentores (al estilo de Da Barca, por ejemplo).

Resulta obvio que frente a los “hechos” de la guerra, que contribuirían a un nivel de politización alto, a ponerse a favor o en contra de un bando, las obras de Rivas, especialmente la cuentística, muestran lo sentimental y afectivo de la guerra y lo que ella conllevó. No significa que se despolitice, como decimos, pero sí que se llegue al consenso de que es la identidad gallega la que salió perdiendo.

Dar voz a los que no la tuvieron (su título “As voces baixas” así lo confirma), mostrar las historias que se conocen pero que nunca se habían hecho públicas, oficializar, aunque sea literariamente, las historias privadas que sucedieron en Galicia. Vilavedra alude a un objetivo modesto de los autores más jóvenes y comprometidos con la memoria que es “[...] explicar, explicarse e explicarnos a guerra cun afán prospectivo, isto é, orientado cara á construción do futuro.” (2010: 249) y, aún más “optan por moverse [...] no nivel micro”. Así, esta autora habla más que de memoria, de postmemoria, concepto que “adquire a súa particularidade por establecer unha conexión mediata co pasado, concretada casi sempre nalguna persona pero ás veces nun obxecto [...] ou texto”, y se caracteriza por la distancia generacional y la íntima conexión personal (2010: 250).

Al contrario que sucede con otros autores, Chirbes, por ejemplo, que en *Los disparos del cazador* hace desconfiar al lector de la memoria individual,²⁵ Rivas cree que la epopeya de la historia gallega se escribe con estos retazos de memoria, recopilando una a una las figuras de la sociedad. No obstante, hay una diferencia fundamental entre la memoria privada-histórica que aparece en los cuentos (incluso en las novelas) de Rivas y la que expresan Suso de Toro o, incluso, Darío Xohán Cabana en *Home sen nome* o *Morte de rei*, culpabilizando, polarizando e idealizando.²⁶ Considero que la memoria histórica que Rivas presenta no se hace desde una perspectiva nacionalista excluyente. Sus lugares de memoria, como es evidente, forman parte de Galicia. No obstante, la represión, por ejemplo, no viene de fuera, mientras las “víctimas” son gallegas. Al contrario, su moderación en este aspecto se ve, por ejemplo, en el tío Jaime de “Ela, maldita alma”: un franquista gallego convencido y sin pizca de arrepentimiento, que podría ser un personaje análogo a Herbal del *Lapis*: “resume a la perfección las contradicciones y tensiones sociales que, en última instancia, provocaron la guerra y con el que no podemos evitar sentir una cierta empatía”, según Vilavedra (2010: 254).

La creación de una memoria histórica en lo que se refiere a la guerra civil, posguerra y transición en Galicia, que obvie o corrija la historiografía oficial, e incluso la visión que en el resto de España se tiene, es el objetivo primordial de sus obras, en cualquier género. Como dice Mechthild Albert (2004) en cuanto a la novela de la memoria, esta se reserva el derecho de reconstruir la historia. Así, mientras Galicia se inscribe o, mejor dicho, es inscrita normalmente en un bando tradicionalista y conservador, pues tampoco la guerra tuvo lugar allí como en otras partes de España, de forma que la represión y la violencia fueron bastante más “silenciosas”, Rivas quiere crear la memoria y los lugares de memoria de la Galicia liberal, que en realidad aún no estaba escrita, o, cuando menos, difundida al gran público. Ana Bungård (2012: 117) habla de que el pasado que se quiere recuperar para el futuro es el de “los valores éticos del movimiento demócrata republicano galleguista desarticulado por la represión franquista”. La memoria, como es lógico, es selectiva. ¿Qué lugares de memoria, qué personajes, qué historias conforman los cuentos?

Por una parte, la memoria no escrita de la Galicia progresista. Esos héroes – hasta ahora desconocidos para la mayoría del público, no leído – nos ponen sobre la pista de algo que se quiere decir que también existió: la tradición liberal de Galicia, y mientras se veía a figuras preeminentes como Casares Quiroga o Francisco Comesaña en las novelas, en la obra cuentística son los “Caronte” y “Lanzarote” miembros de la resistencia en “O heroe”, el anónimo que enterró los libros en el jardín, el mítico Foucellas, los de la orquesta del sindicato obrero en “Un saxo na néboa”. Son personajes activos, consciente y voluntariamente de izquierdas, tolerantes y filántropos, al estilo del profesor de Moncho en “A lingua das bolboretas”.²⁷

Por otra parte, la memoria no escrita de los vencidos: la gente del pueblo que sufre las consecuencias de un régimen totalitario; los huídos por la raya de Portugal; María que da a luz un niño sin padre porque este está en el monte; el chico de la Orquesta Azul, a la que la fábrica de Chocolate Exprés da una onza de chocolate (y cuando lo cuenta dice: “a fábrica daba unha onza de chocolate a cada un. Falo dos anos corenta, para que se me entenda. Había tempadas en que o vento asubiaba de fame e frío. De caldo de morriña, de pan negro. Desexabas o sol do verán para cando chegabas á casa con chocolate, os ollos dos irmáns pequenos acendíanse como candeas diante dun santo.” 115); los niños golpeados en la escuela por no saber pronunciar correctamente en español la frase “Los pájaros de Guadalajara...”. Se trata de tipos y situaciones conocidas y vividas o escuchadas por las gentes de Galicia, a las que se pone por escrito, se les da voz – se les presta credibilidad, por supuesto, dado que, según Albert (2006: 22), los testigos orales ocupan un lugar privilegiado, pues aportan a la narración ficcional un simulacro de verdad, esto es, le da una veracidad y credibilidad – para que conforme esa memoria colectiva del dolor que la sociedad pueda asumir como propia.

De la misma manera que la memoria es creadora de ficción, la memoria crea la historia de la vida privada y da forma a la propia ideosincrasia gallega. En palabras de William J. Nichols (2006: 169): “La intersección fortuita de varias experiencias individuales crea una comunidad que [...] protege la memoria individual de los efectos demolidores de la memoria escrita e histórica.” Esto es, de lo privado se quiere crear lo colectivo. El proceso es el inverso al que se ha seguido tradicionalmente, pues esto únicamente puede realizarse desde la ficción. Ficcionalizar la memoria es crear la historia, la cultura.

Memoria cultural y creación de una identidad

Más allá de la creación de una historia y una cultura gallegas, esta sería asimismo la finalidad de la memoria cultural en los cuentos de Rivas, desde su primera obra. Esa visión “naturalizada”, o en otras palabras, “hecha naturaleza” de la idiosincrasia gallega sirve al proyecto gigantesco de crear una historia cultural de la vida “privada”. Este imaginario de la memoria cultural acoge diversos personajes, temas, motivos, lugares de memoria sobre los cuales se edifica esta tradición galega.²⁸

Por una parte, la Galicia agraria, cuyo tótem principal es la vaca (recordemos la foto en el barco rumbo al Gran Sol), así como el grelo (lo que se llama la santísima trinidad: el nabo, la nabiza, el grelo). Asimismo, los cuentos de la lareira y los cuentos del bar, pilares irrenunciables de la memoria cultural privada oral. Unas raíces que, por otra parte, la Galicia de la costa, especialmente la Costa da Morte, y la memoria del mar se encargan de descentralizar: los naufragios, lo que devuelve el mar: fruta, leche condensada, acordeones..., los raqueiros (lo que viene de fuera);²⁹ en este mismo grupo, el Gran Sol y la marina mercante, o lo que es lo mismo, la memoria de los mares y los puertos europeos y africanos.³⁰ Muy ligado con la descentralización, pero también relacionada con la miseria del campo o con el exilio, y miembro de pleno derecho en este imaginario es la Galicia de la emigración, donde las calles de Buenos Aires o La Habana, Bremen o Berna actúan como lugares de memoria, pero también los antiguamente llamados “indianos”, o los retornados, transmiten la experiencia transcultural, y ese campo de tensión entre arraigo y desarraigo, que propició la reinención de la cultura galega en el extranjero (ese término que devino folklórico del que se apoderó e hizo inutilizable la TVG, la «galegitude»), de tal modo que la geografía cultural se ensancha enormemente.

La memoria de la ciudad³¹ es parte por supuesto irrenunciable si se quiere crear una historia/cultura colectiva. Por una parte, por afinidad geográfica, claro está, A Coruña y el área metropolitana. Lugares de memoria como el Castro de Elviña y la Torre de Hércules o la cárcel y el Campo da Rata están presentes en cuentos, poemas y novelas, en ensayos y artículos periodísticos, tanto como barrios de reciente creación: el Agra do Orzán, la Calle Barcelona, Monelos y tantos otros. Pero también la memoria de la piedra en Santiago, y, sobre todos ellos, la Catedral.

En los cuentos aparecen además aspectos culturales que se reivindican, la fiesta popular – no tanto de la gaita y los gaiteros, cuya reivindicación se lleva a cabo en el ámbito musical – sino de las orquestas populares, las rancheras, las costumbres perdidas desde la urbanización del ámbito rural (los zuecos); el fútbol, mitología pura; el Carnaval gallego, víctima de la represión durante la guerra y que florece actualmente. Junto a todo ello, leyendas y cuentos del imaginario colectivo: la Santa Compañía, San Andrés de Teixido, Fisterra y el Ara Solis, y un larguísimo etcétera, que aparecen una y otra vez independientemente del género que esté abordando, que contribuyen también a la hibridación de géneros (muy paradigmático es, en este sentido, el título: *El periodismo es un cuento*).

No obstante, mucho más que el resto de los géneros, el cuento por su morfología heterogénea y libre, como se ve, es el género destacado para rescatar de ese sumidero de la memoria los elementos con que crear un pasado libertario que existió en la sombra, ofreciendo al resto del mundo una imagen alternativa a la hasta ahora oficial, y al mismo tiempo para llevar a cabo la creación o re-creación a través de la ficción literaria de una memoria cultural gallega para todos, en

definitiva, una Galicia mítica real en la que reconocerse, en la que integrarse, en la que sentirse en casa.

Notas

[1](#) Es una referencia humorística al título de su novela de 2007, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, con la que, entre otras cosas, criticaba la inflación de este tema en la literatura española actual y su tratamiento superficial. Evidentemente no es el caso de la obra de Manuel Rivas.

[2](#) En cuanto al tratamiento del pasado, me refiero a memoria colectiva en el sentido de Maurice Halbwachs (1968), un concepto general que habla de la memoria como algo social e intersubjetivo. Los trabajos angulares de Jan Assmann (1992), Assmann /Freyer (1999), y de Assmann en solitario (2007) sobre la memoria comunicativa y cultural se refieren, por una parte, a los recuerdos transmitidos de forma oral, por otra, a aquellos textos o imágenes que una comunidad adquiere como su identidad, para reconocerse en ellos. Por su parte, Pierre Nora (1984,1987 y 1992) aporta el fundamental concepto de los “lieux de mémoire” como lugares materiales que tienen una aura simbólica que los convierten en signos de identidad para una sociedad.

[3](#) Especialmente a partir de la obtención del Premio Nacional de la Crítica en 1990.

[4](#) De aquí en adelante los cuentos serán citados por la edición de *O más extraño. Contos reunidos* (2011).

[5](#) Lo que recuerda definitivamente a la obra *A man dos paíños* (2000), un foto-relato que en su primera edición salió con una colección de postales y un extenso apartado de fotos.

[6](#) El Gran Sol es un lugar de memoria de la Galicia costera presente en los cuentos de Rivas, pues se ha convertido en un lugar simbólico del patrimonio memorial. Natalie Noyaret (2012) identifica, más allá del lugar físico del Gran Sol, el naufragio combinándolo con la emigración, con una metáfora catastrófica del destino de Galicia, productora de naufragios y emigrantes a partes iguales, como una geografía emocional. Para Elina Liikanen (2012), por su parte, en *A man dos paíños* Rivas elabora la memoria personal y colectiva de tres experiencias dolorosas para el pueblo gallego, al naufragio y la emigración añade el tiempo traumático de la Guerra Civil y la posguerra. Jorge Vaz (2011) se ocupa también de este volumen, si bien no hace alusión a la memoria.

[7](#) Es el proceso contrario al de Moncho, protagonista de *A lingua das bolboretas*, a quien la infancia se le acaba con el episodio violento, como imagen también de la contraposición que supuso históricamente la Segunda República – tal y como la presenta el narrador al lector – y el Alzamiento. Así lo ha considerado también Gómez López-Quiñones (2006: 217-219).

[8](#) El subrayado es mío.

[9](#) La “lareira” es la zona de la casa donde se sitúa una chimenea abierta y donde tradicionalmente se reunía la familia para, al calor del fuego, contar historias, cuentos, leer noticias, etc. Se trata asimismo de un lugar de memoria, un espacio simbólico que pertenece al acervo de la memoria gallega.

[10](#) Rivas aboga por romper lo que llama el “análisis escindido” de lo documental y la imaginación, según comentó durante el Congreso de Wuppertal. En los cuentos ya está poniéndolo en práctica, en donde intenta expresar “lo más extraño”.

[11](#) La memoria del dolor, el dolor fantasma es uno de los leitmotiv de *O lapis*, y ya aparece aquí, en varios de los cuentos de *Que me queres, amor?* tres años antes. Los cuentos, como se va viendo, preceden, son el germen de muchos de los temas de las que serán después las grandes novelas de Rivas.

[12](#) La memoria con alcohol es una pócima que cura la locura y la obsesión. Se convierte en un bálsamo que no cura pero calma, como se ve en “O meigallo da Malmaison” de *Ela, maldita alma*. Así también en el caso de Leika, de *Os libros arden mal*, que amputa su memoria con el alcohol. La perpetuación de la obsesión de los antepasados por encontrar la rosa azul la calma el emigrante protagonista de este cuento con el recuerdo.

[13](#) No es extraño encontrar la memoria en espacios fronterizos si pensamos que la tesis principal de Catherine Puig (2012) es que la obra ficcional de Rivas constituye una poética de la frontera, en varios aspectos: aspecto genérico, ideológico, etc.

[14](#) Una interpretación de este cuento se encuentra en Pardellas Velay (2010).

[15](#) “E era certo que a brisa mareira íate posuindo como un bebedizo. De socate, e foi algo máis que una ilusión, vin a miña nai...” (289).

[16](#) Gómez López-Quñones (2008: 69ss) considera, en referencia a Herbal, narrador de *O lapis do carpinteiro*, que la desproporcionada atención a los recuerdos resulta una memoria obsesiva, circular y cerrada. Esta memoria, al contrario que la memoria creadora o la memoria crítica, no revitaliza sino que agota y asfixia. Para Patrick Saulheimer (2015), por su parte, el lápiz constituye un símbolo de la culpa de Herbal y el portador de su sufrimiento, de tal modo que este es, como había explicado Daniel Da Barca, el dolor (fantasma) de la memoria, y el hecho de entregar el lápiz al final de su confesión es una suerte de redención. Así también en los cuentos se utilizan las imágenes de la cruz y de la hiedra.

[17](#) El subrayado es mío.

[18](#) No es baladí la referencia a Antonio Machado, un autor en el que Rivas se ha mirado muchas veces. Desde la identificación lejana del poeta con el profesor de *A lingua das bolboretas*, Don Gregorio, hasta en el mismo cuento, la lectura de sus poemas.

[19](#) No obstante, en una entrevista con Klaus Amann y José Fernández Pérez (2012: 226), Rivas insiste en que la primera vez que aborda el tema de la memoria histórica es en el poema “Pan negro” de *Baladas nas praias do Oeste*. De hecho, en el poema se plantea la cuestión fundamental de la rememoración de una generación que no es la que ha vivido los hechos que dicen recordar: “En trementes humidades dunha memoria que non é a miña / estou a debullar o negro pan dos cuarenta, / [...] / e tamén o medo, / un medo que asubía infindo, / axexante nas hedras, / [...] / Non é miña esta memoria. / [...] / Quen sexa que o recorde, / quen reteña o negro pan dos cuarenta, / [...] / Quen sexa o que vos fale, / o que apouse os seus dedos de invernia / na miña memoria, o que aloumiñe coas suas mans de séculos / a miña memoria, o que con xeito doce apalpe na miña memoria / de pan branco con esas mans que debullaron o negro pan dos cuarenta / [...]”. (2003: 127-128). Efectivamente la función memorialística del poeta, del narrador, no significa contar los propios recuerdos, sino dar voz a una memoria cultural, poner en marcha una cultura de la memoria. *Baladas nas praias do Oeste* se publicó en 1985.

[20](#) Isabel Castro Vázquez (2007: 93) alude al cuento “un deses tipos que vén de lonxe” para afirmar que el tiempo de la guerra está presente en el libro, porque el padre de Raúl, uno de los protagonistas, había sido militar, y este hecho influye en el poder de Raúl sobre el grupo. Sin necesidad de llevar la interpretación tan lejos, hay otros cuentos donde queda absolutamente probado que *Un millón de vacas* es germen de muchas de las reflexiones posteriores.

[21](#) La estrategia de la transición según la cual la amnesia facilitaría la amnistía, y la política de consenso posibilitaría la reconciliación nacional es un modelo interpretado contradictoriamente por los historiadores. Algunos lo consideran ejemplar, otros, por el contrario un modelo con muchas limitaciones que causó graves perjuicios. Véase Stucki/López de Abiada (2004), Bernecker/Brinkmann (2004), Stucki (2004), donde se encuentran breves estados de la cuestión sobre las opiniones de los más reconocidos historiadores e intelectuales, así como el volumen conjunto de Javier Gómez Montero (ed.) (2007).

[22](#) Claudia Jünke presenta también lectura despolitizada de *O lapis do carpinteiro*, en el sentido de que ella considera que están presentes los diferentes bandos pero la capacidad de Herbal de aprender mediante el lápiz incide en la despolitización de la Guerra Civil en sí, mediante la cual la novela se convierte en parábola sobre la lucha del bien contra el mal y sobre los temas de la culpa, la conciencia y la expiación. Con ello, continúa, se refuerza la idea de que “la acción de narrar se convierte a sí misma en uno de los temas centrales de la novela” (2006: 116).

[23](#) Para un acercamiento a la biografía de Ridruejo y de otros intelectuales y su relación con el fascismo, véase el interesante volumen de Jordi Gracia (2004).

[24](#) El fenómeno del maquis en la novela actual fue tratado por extenso en el trabajo de Ana Luengo (2006).

[25](#) Un estudio de la memoria en *Los disparos del cazador* se encuentra en Pardellas Velay (2009).

[26](#) Para un estudio comparativo de la recreación literaria de la historia, en concreto del Rey Don García, en Manuel Rivas y Darío Xohan Cabana, véase el trabajo de Patrick Saulheimer (2007).

[27](#) Gómez López-Quifónes habla de la tradición “recuperable”. Es cierto que en este sentido estos personajes son más fáciles de aceptar para la gran mayoría de la sociedad que personajes republicanos revolucionarios (comunistas, anarquistas, etc.).

[28](#) Recuerda asimismo algunos arquetipos presentes en la literatura de Galicia más universal: Valle Inclán, Cunqueiro, Torrente Ballester, de modo que en mi opinión se podría construir también toda una genealogía de esta memoria cultural, más allá de la memoria histórica de la Guerra Civil.

[29](#) ¿Para cuándo cuentos con los inmigrantes que ya han pasado a ser gallegos, cuyos hijos de piel negra u ojos orientales rasgados hablan el mismo castrapo que sus compañeros y aprenden a bailar muiñeiras? Estos también empezarán a pertenecer al mosaico que es la visión de la Galicia actual.

[30](#) Interesantes son los trabajos de recuperación de estos mitos de Xurxo Souto (2001), algunos de los cuales han sido recogidos en *Contos da Coruña*.

[31](#) Para la memoria de la ciudad gallega son absolutamente imprescindibles los trabajos de Javier Gómez Montero (2012), así como su grupo de investigación en Kiel con sus trabajos en línea: <https://www.uni-kiel.de/urbes.europaeae>.

Bibliografía

- Albert, Mechthild, 2006. "Oralidad y memoria en la novela memorialística", en: Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: representaciones literarias y visuales, Ulrich Winter (ed.), Madrid/ Frankfurt a.M: Iberoamericana/ Vervuert, 21-38.
- Amann, Klaus / Fernández Pérez, José, 2012. "Nachwort", en: ¿Qué me quieres, amor?, Manuel Rivas, Stuttgart: Reclam, 205-227.
- Assmann, Aleida, 2007. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 633), Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn.
- Assmann, Aleida / Frevert, Ute, 1999. Geschichtsvergessenheit. Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Assmann, Jan, 1992. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, Múnich: Beck.
- Bernecker, Walther L. / Brinkmann, Sören, 2004. "La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio", Iberoamericana. América Latina – España – Portugal. Nueva época, 15, 85-102.
- Castro Vázquez, Isabel, 2007. Reexistencia. A obra de Manuel Rivas, Vigo: Xerais.
- Gómez López-Quiñones, Antonio, 2006. La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española, Madrid / Frankfurt/M.: Iberoamericana / Vervuert.
- Gómez Montero, Javier, 2012. "Del mito a la anamnesis. Subconsciente urbano y memoria histórica en Trece badaladas y Home sen nome de Suso de Toro. (Con un apunte sobre la dificultad de la reconstrucción memorialística en Sete palabras)", en: Voces de Galicia. Manuel Rivas y Suso de Toro, Sadi Lakhdari (coord.), París: Indigo, 42
- Gómez-Montero, Javier (ed.), 2007. Memoria literaria de la transición española. Madrid/ Frankfurt : Iberoamericana/ Vervuert.
- Gracia, Jordi, 2004. La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España, Barcelona: Anagrama.
- Halbwachs, Maurice, 1950. La mémoire collective, PUF: París.
- Jünke, Claudia, 2006. "«Pasarán años y olvidaremos todo»: La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España", en: Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales, Ulrich Winter (ed.), Madrid/ Frankfurt/M.: Iberoamericana/ Vervuert, 101-129.
- Labrador Méndez, Germán, 2011. "Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica", en: Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre

creadores y críticos, Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords), Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamerica /Vervuert.

Liikanen, Elina, 2012. "La mano del emigrante y el Álbum furtivo de Manuel Rivas como memoria ejemplar", en: Voces de Galicia. Manuel Rivas y Suso de Toro, Sadi Lakhdari (coord.), París: Indigo, 128-138.

Luengo, Ana, 2006. "Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista: Luna de lobos y El embrujo de Shangai" en: Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales, Ulrich Winter (ed.), Madrid / Frankfurt/M.: Iberoamericana / Vervuert, 131-143.

Nichols, William J., 2006. "La narración oral, la escritura y los «lieux de memoire» en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas", en: Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: representaciones literarias y visuales, Ulrich Winter (ed.), Madrid / Frankfurt a.M: Iberoamericana/ Vervuert, 155-176.

Nora, Pierre (dir.), 1984–1992. Les lieux de mémoire, París, Gallimard.

Noyaret, Natalie, 2012. "Llantos por los naufragos de su tierra: Naufragio (Suso de Toro) y La mano del emigrante (Manuel Rivas)", en: Voces de Galicia. Manuel Rivas y Suso de Toro, Sadi Lakhdari (coord.), París: Indigo, 67-80.

Pardellas Velay, Rosamna, 2009. "El arma de la memoria. Los disparos del cazador de Rafael Chirbes", en: Debates sobre la memoria histórica en España. Beiträge zur Geschichte, Literatur und Didaktik, Werner Altmann, Walther L. Bernecker y Ursula Vences (eds.), Berlín: edition tranvía, 182-204.

Pardellas Velay, Rosamna, 2010. "El mister & Iron Maiden" de Manuel Rivas. Análisis literario y propuesta didáctica para la clase de E/LE", Hispanorama 128, 19-28.

Puig, Catherine, 2012. "De Los comedores de patatas a Los libros arden mal de Manuel Rivas: Los caminos insólitos e innovadores de una poética de la frontera", en: Voces de Galicia. Manuel Rivas y Suso de Toro, Sadi Lakhdari (coord.), París: Indigo, 81-95.

Rivas, Manuel, 2000. A man dos paños, Vigo: Xerais.

Rivas, Manuel, 2003. Do descoñecido ao descoñecido. Obra poética (1980-2003), A Coruña: Espiral Maior.

Rivas, Manuel, 2006. Os libros arden mal, Vigo: Xerais.

Rivas, Manuel, 2012. As voces baixas, Vigo: Xerais.

Rosa, Isaac, 1997. ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!, Barcelona: Seix Barral.

Saulheimer, Patrick, 2007. „Auf der Suche nach einer eigenen Geschichte. Literarische Annäherungen an Don García, König von Galicien, bei Manuel Rivas und Darío Xohán Cabana“, en: Por España y el mundo hispánico. Festschrift für Walther L. Bernecker, Werner Altmann y Ursula Vences (eds.), Berlín: edition tranvía, 280-309.

Saulheimer, Patrick, 2015. "Manuel Rivas: O lapis do carpinteiro" en: Romane in Spanien. Band 3. 1975-2005, Thomas Bodenmüller y Axel Schönberger (eds.), Frankfurt/M.: Valentia.

Souto, Xurxo, 2001. Contos da Coruña, Vigo: Xerais.

Stucki, Andreas, 2004. "La ciencia histórica española entre la 'normalización' y la 'autocensura'. Un análisis del discurso historiográfico sobre la transición", Hispanorama 104, 28-34.

Stucki, Andreas y José Manuel López de Abiada, 2004. "Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural", Iberoamericana. América Latina – España – Portugal. Nueva época 15, 103-122.

Vaz, Jorge, 2011. "Manuel Rivas", en: La narrativa española de hoy (2000 - 2010). La imagen en el texto (I), Natalie Noyaret (ed.), Bern et al.: Peter Lang, 381-408.

Vilavedra, Dolores, 2010. A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010, Vigo: Galaxia.

Esta obra está bajo licencia

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)