

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. II, Nº 1
Invierno 2014



Universidad
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Larraz (Universidad de Alcalá)

SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

REDACCIÓN

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid), Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Álex Marín Canals

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (Universität Bern), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com
www.pasavento.com

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolos

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

MONOGRÁFICO: ÚLTIMAS NOTICIAS DEL REALISMO EN ESPAÑA

Coord. *Amélie Florenchie*

Presentación

Amélie Florenchie 7

Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa

Geneviève Champeau 11

Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)

Marta Simó 33

Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer* de Isaac Rosa

Anne-Laure Rebreyend 57

Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix de Castro

Isabelle Touton 77

Clara Sánchez: Geografías de la distopía

Isabel Cuñado 101

Realidad y artificio en <i>El día de mañana</i> de Ignacio Martínez de Pisón <i>Teresa González Arce</i>	117
---	-----

Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes <i>Sebastiaan Faber</i>	137
--	-----

MISCELÁNEA

Triunfo y ocaso del viejo arte de narrar historias. De la gran pantalla a la oralidad: denuncia literaria de la des-legitimación del narrador <i>Giuseppe Gatti</i>	159
--	-----

Memorias de la intimidad: la voz de las poetas sefardíes ante las transformaciones del siglo xx <i>Elisa Martín Ortega</i>	173
---	-----

Aspectos de lo insólito en la cuentística de José María Merino. Teoría y práctica literarias <i>José Enrique Martínez y Clara Isabel Martínez Cantón</i>	187
---	-----

<i>La quincena soviética</i> (1988), de Vicente Molina Foix: del examen de la identidad a la imposibilidad del amor <i>Agustín Martínez-Samos</i>	207
--	-----

ENTREVISTA

La enorme libertad de los cuentos brevísimos. Entrevista a Ana María Shua <i>Sandra Bianchi</i>	227
--	-----

RESEÑAS

Wolfgang Matzat y Max Grosse (eds.): <i>Narrar la pluralidad cultural: crisis de modernidad y funciones de lo popular en la novela en lengua española</i> <i>Andrés Lomeña</i>	237
---	-----

José Ramón González (ed.): <i>Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)</i> <i>Antonio Rivas</i>	241
---	-----

Norberto Mínguez (ed.): <i>Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española</i> Iván Gómez	245
NOTA SOBRE LOS AUTORES	249

MONOGRÁFICO

ÚLTIMAS NOTICIAS SOBRE EL REALISMO EN ESPAÑA

Coord. Amélie Florenchie

PRESENTACIÓN

AMÉLIE FLORENCHIE

Université Bordeaux Montaigne

El objetivo de este nuevo monográfico de *Pasavento*, dedicado a los “últimos realismos”, es doble: a través del estudio de una selección de obras literarias y, en menor medida, cinematográficas españolas recientes (2000-2013), se trata de arrojar luz sobre una parte de la producción artística actual que calificamos de “realista”, y de interrogarnos sobre su significado como tal, es decir, a la vez como producto de la realidad que nos rodea y como productor de esta. ¿Qué nos enseñan la novela y el cine sobre nuestra realidad? ¿En qué medida pueden influenciarla, incluso cambiarla?

La primera pregunta que surge es la del propio realismo: ¿qué es una obra realista a principios del siglo *xxi*? Hablar de realismo hoy en día puede parecer un disparate o una provocación, a no ser que lo abordemos de manera negativa, refiriéndonos a novelas o filmes abiertamente “no realistas”: obras maravillosas, fantásticas, de *heroic fantasy* o ciencia ficción. El realismo remite intuitivamente a una estética trasnochada, que pretende reproducir con exactitud la realidad más prosaica. De hecho, se suelen confundir novela “realista” y novela “social”, como si el tratamiento de una cuestión social, o sea de una *plaga* social, como la violencia de género por ejemplo, garantizara el “realismo” de una obra; en cuanto al cine, arte ontológicamente realista, se ha llegado a criticar la “timidez” de su realismo (Quintana, 2004).

No se trata de ofrecer aquí un repaso por la historia del realismo español, pero quizás sea necesario recordar algunos hitos, que permitan entender que no

se puede reducir el realismo a una mera cuestión de "verosimilitud" en la época de la imagen digital. El realismo español reivindica un origen nacional en el costumbrismo de un Pereda o un Valera por ejemplo, inspirándose asimismo en la picaresca áurica y la obra cervantina; la influencia del realismo europeo, y luego la del naturalismo francés, no serían sino la "reforma", en sentido casi religioso, según Galdós, de un arte genuinamente español. Recordemos también que el realismo español es, como señaló Galdós, otra vez, "una ingeniosa imitación de la Naturaleza", antes que un espejo paseando a lo largo de un camino, según la famosa metáfora del francés Stendhal, porque "el que compone un asunto y le da vida poética [...] está presente siempre" (prólogo a *El abuelo*). Para Galdós, el *arte de hacer novelas* ha sido siempre una cuestión de punto de vista sobre la realidad, sobre "la sociedad presente", y en particular sobre sus aspectos más vulgares, banales y prosaicos. A lo largo del siglo xx, el "realismo social" (tanto en los años 30 como bajo el franquismo) o, más tarde, el "realismo sucio", versión española del *dirty realism* norteamericano, conservaron su dimensión de crítica social a la vez que sufrieron la influencia creciente del cine (véase por ejemplo *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo, publicado en 1959), sin que por ello se dejara de plantear la cuestión del punto de vista (pensemos en el neorrealismo del cine italiano por ejemplo). A principios del siglo xxi, las evoluciones tecnológicas han permitido la creación de niveles de realidad distintos, que borran cada vez más la frontera entre ficción y realidad, y hacen de la imagen digital el modo privilegiado de representación de la realidad, induciendo una confusión entre realidad y virtualidad, entre imagen y verdad. Si cada época define las condiciones de su propia mimesis (Auerbach 1968), asistimos a, y participamos en, una revolución cultural que implica volver a definir las reglas del juego mimético: entonces cabe preguntarnos de qué realidad estamos hablando. Contestar esta pregunta es tarea ardua, a no ser que, como adelanta G. Champeau en el estudio que abre este monográfico, se considere el realismo como un discurso sobre otros modos de representación y no como un modo de representación de la realidad en sí. Quizás valga la pena rehabilitar el realismo decimonónico, en que todo es cuestión de punto de vista y para el que "la sociedad presente es materia novelable" y, agregamos, "filmable". Es realista una obra que pretende ofrecer un punto de vista sobre una realidad "actual" en sentido filosófico, es decir, una realidad contextualizada y contextualizable, espacial y temporalmente.

Ya en su *Novela española de fin de siglo (1975-2001)*, Santos Alonso distinguía las novelas "de género" y las que "siguen los nuevos caminos del realismo", entre los cuales se encuentran la "novela social" y la "novela de la memoria". El estudioso distinguía, pues, un realismo de temática social, por un lado, y un realismo vinculado con la Historia española reciente, con el legado de la Guerra Civil y del franquismo, por otro lado. Pensamos que esta doble afiliación es aún más relevante hoy para aprehender la producción novelesca y cinematográfica en la España de principios del siglo xxi, debido a varios factores. A nivel nacional, la victoria del PP en las elecciones generales de 1996 y su mantenimiento en el poder hasta 2004 señalan el final de la Transición democrática y el inicio de una reflexión crítica sobre esta, acarreado la (re)apertura del debate sobre el

llamado “pacto de olvido”, marcada por el voto de la Ley de la Memoria Histórica en 2007. Al respecto, el año 2001 es una clave: éxito tremendo e inesperado de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, adaptada al cine al año siguiente por Fernando Trueba, creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica por Emilio Silva y exhumación de las primeras fosas comunes. A nivel internacional, España debe afrontar, como el resto de los países desarrollados del mundo occidental, una “crisis de civilización” con la vuelta del terrorismo (atentados del 11-S en 2001, prolongados en su territorio por los atentados del 11-M en 2004) y, sobre todo, una crisis económica sin precedentes: iniciada con la crisis financiera de 2007, que hundió al país en una fuerte recesión, acentuada por el estallido de la burbuja inmobiliaria y la llamada “crisis del ladrillo”, la crisis económica que sacude el país en la actualidad parece haber alcanzado su punto álgido, y las preocupaciones de los ciudadanos españoles son más que nunca el empleo, la vivienda o la mera supervivencia, a la vez que la legitimidad de sus instituciones (críticas a la familia real y a la monarquía, condenas en serie de políticos por corrupción, ola de manifestaciones y desarrollo de movimientos de protesta ciudadana como el 15M o la Plataforma de Afectados por la Hipoteca).

Paralelamente, la cultura democrática de los españoles se ha ido consolidando y, desde finales del siglo xx, asistimos a un doble movimiento: de retroceso de las ideologías (lo que J.-F. Lyotard llamó la desaparición de los “grandes relatos”), por un lado, y, por otro, de desarrollo de éticas individuales y/o comunitarias, lo cual formaría parte de la evolución natural de la democracia, al pasar esta de una fase materialista (preocupaciones “materiales”, como el poder adquisitivo, etc.) a una fase posmaterialista (preocupaciones “posmateriales”, como la preservación del medioambiente, la defensa de los derechos humanos, o el cuestionamiento de las instituciones democráticas nacionales...). La transición ha sido rápida en España: tras una fase de desinterés por la política a favor de la búsqueda de un bienestar material (que reflejan la llamada “CT” o Cultura de la Transición, el “pasotismo”, o la “literatura light” de aquellos años), desde principios del siglo xxi se ha asistido al resurgimiento de una voz crítica, cuando no contestataria, que se expresa en las columnas de la prensa en particular. Se puede hablar de “compromiso”, un compromiso aún más radical en el contexto de crisis económica y política como la que conoce el país. Quizás sea este el momento (2007-2013) para volver a definir las reglas de un arte “realista”, un arte con enfoque político y crítico.

Tanto la narrativa como la producción cinematográfica española de la última década se hacen eco de esta doble preocupación: por la historia reciente (Cercas, Chacón, Trapiello, Trueba, Guillermo del Toro, etc.) y por temas sociales como la precariedad, la exclusión, la discriminación, la defensa de los derechos de las minorías (véanse las novelas de Rosa o Cristina Fallarás, las películas de León de Aranoa o Bollaín). Una reflexión de conjunto nos ha parecido necesaria para identificar primero prácticas de escritura literaria o cinematográfica distintas (se puede pensar en el uso del testimonio en la narrativa actual por ejemplo): reflejan una nueva realidad y, sobre todo, una nueva aprehensión de esta realidad, es decir una nueva epistemología de la creación artística. También nos ha pareci-

do útil volver a plantear la cuestión del papel del artista a principios del siglo XXI: ¿qué lenguaje artístico / qué logos puede proponer en un mundo globalizado, "massmediatizado"? ¿Y cuál es su impacto, su verdadero eco?

Ahora bien, no pretendemos abarcar todas las formas de realismo con los dos enfoques, social e histórico, que hemos privilegiado. Podría haber sido estimulante interesarse por otras formas de realismo, tal como el "realismo ampliado" (Mora) o el "realismo full-HD" (Ferré), como nuevas formas de aprehender la realidad virtual. Sin embargo, el tema de las relaciones entre arte y cibercultura ha sido objeto del anterior monográfico de *Pasavento* (verano de 2013) y no parece relevante, por lo tanto, tratarlo aquí.

Les presentamos a continuación una selección de siete textos, escritos por especialistas en literatura y cine españoles renombrados, procedentes del mundo académico. El ensayo de G. Champeau abre este número con una perspectiva diacrónica, que va de Galdós a Isaac Rosa, vía Alfonso Grosso: al poner de relieve la teatralización de la realidad en las tres novelas estudiadas (*La de Bringas*, *Testa de copo* y *La mano invisible*), muestra que el realismo es una estética del punto de vista, una manera de ver el mundo y el logos del mundo. Le responden directamente dos textos, sea por su perspectiva (M. Simó ofrece a su vez un recorrido por el realismo español, de Galdós a Marta Sanz, poniendo de relieve el poder simbólico de la escritura realista), o por la obra estudiada (A.-L. Rebreyend prolonga la reflexión de la profesora Champeau a propósito de Rosa, proponiendo distinguir la teatralidad en *La mano invisible*, novela de temática social, y en *El vano ayer*, novela de la memoria). Las siguientes contribuciones enfocan el realismo bajo una óptica claramente no mimética, realzando siempre su dimensión ética, ya traten las obras estudiadas de temas sociales o de la memoria histórica. Es así como I. Touton cuestiona la relevancia de una representación realista y sensible a la vez de dos temas tabú en la sociedad actual, sociedad del parecer, cuando no del espectáculo, como son la vejez y la discapacidad, a través del análisis de los cómics *Arrugas*, de Paco Roca, y *María y yo*, de Miguel Gallardo, y su adaptación audiovisual. Por su parte, I. Cuñado, aborda el tema de la degradación del vínculo social en la ciudad posmoderna, tal como la define Augé o Bauman, en dos novelas de Clara Sánchez. El monográfico prosigue con una contribución sobre la narrativa de la memoria: T. González Arce muestra cómo el realismo "histórico" de *El día de mañana*, de Ignacio Martínez de Pisón, descansa en un simulacro metafictional. El monográfico se cierra con un ensayo original, que suena a manifiesto y alegato a favor de los estudios académicos: valiéndose de su propia experiencia, S. Faber cuestiona el valor, la legitimidad y el impacto de nuestra labor de investigación, y propone una serie de recomendaciones para que este no sea un esfuerzo vano. En este sentido, quien trata de la realidad tiene siempre un compromiso con ella.

REALISMO Y TEATRALIDAD:
DE BENITO PÉREZ GALDÓS A ISAAC ROSA

GENEVIÈVE CHAMPEAU

Université Bordeaux Maigne

En los albores del siglo XXI existe, entre los novelistas españoles, un renovado interés por la dicción de la realidad y un nuevo compromiso ético del escritor con su tiempo. La apelación “nuevos realismos” se ciñe a las escrituras de la realidad que surgen en reacción contra el autotelismo y el relativismo posmodernos, sucediendo a otras formas recientes de realismo, como la novela policiaca que Vázquez Montalbán concebía como una solución técnica para renovar las escrituras realistas, el “realismo sucio”, la “Generación X”, etc. Los “nuevos realismos” no son una peculiaridad estrictamente hispánica. Aunque vinculados, en España, a una ruptura política –la vuelta al poder del Partido Popular–, al cuestionamiento de la Transición Democrática y a la problemática político-literaria de la “memoria histórica”, también coinciden con un despertar europeo de una nueva conciencia social a raíz de las mutaciones generadas por la globalización –que no afecta solo la economía– y la crisis que, desde 2008, hizo trizas el optimismo desarrollista (para Francia, *cfr.* Viart y Vercier 2008; Bikalo y Engélibert 2012-2013).

El adjetivo “nuevo” invita a adoptar una perspectiva diacrónica que deslinde constantes de la postura realista como estética transhistórica y algunas peculiaridades de sus recientes avatares. Para contribuir a ello, se cotejarán tres novelas de autores representativos de tres momentos clave del realismo español: *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós, *El capirote* de Alfonso Grosso (1964, 1ª versión española 1966) y *La mano invisible* de Isaac Rosa (2011). Esta novela ilustra la vertiente social del realismo actual a partir de un tema escasamente

tratado en la literatura española: el trabajo. Se llevará a cabo el cotejo a partir de la noción de teatralidad que invita a revisar la interpretación reductora de la metáfora del espejo demasiado frecuente en la literatura crítica. El teatro –del griego *théatron*, lugar desde el que se ve, él mismo derivado de *theáomai*, 'yo miro, contemplo'–, remite a un espacio y a un sistema semiótico que "hacen ver" aunando poder cognitivo y efecto pragmático del espectáculo (la *catarsis* aristotélica). Aplicada a la prosa narrativa, la teatralidad es un conjunto de signos verbales que remiten, de un modo u otro, al teatro (Übersfeld 1996: 83). Muy diversos son sus recursos literarios que pueden proceder del léxico, de la importancia de los decorados, del *ethos* o manera de ser de los personajes, de los campos semánticos del simulacro y del engaño; puede acercarse aún a la teatralería en la exageración, el énfasis, la artificiosidad. Será también una opción narrativa como en la adopción de códigos tipográficos propios del teatro en la introducción de la voz de los personajes, incluso una *mise en abyme* cuando la ficción narrativa cuenta una ficción teatral. La hibridación semiótica llega a concernir, como se verá, la misma voz narrativa. La teatralidad es, pues, susceptible de afectar todos los componentes de la novela.

Se considerarán sucesivamente la naturaleza del proyecto realista en las tres obras que pertenecen respectivamente al realismo decimonónico, al "realismo social" y a los "nuevos realismos", las evoluciones perceptibles en las referencias culturales movilizadas, en el tipo de teatralidad cultivado y en las estrategias pragmáticas destinadas a legitimar el discurso novelístico y favorecer su impacto en el lector. ¿Qué mutaciones permiten hoy en día que la estética realista se adapte a los cambios culturales que tuvieron lugar desde finales del siglo XIX?

1. REALISMO Y DIALOGISMO

A diferencia de lo que ocurre con las metáforas del espejo y de la fotografía, la teatralidad ostenta la naturaleza de constructo del relato novelístico, una mediación entre la realidad extraliteraria y la interpretación que la novela ofrece al lector. En las tres obras seleccionadas, la teatralidad es un dispositivo narrativo de desciframiento de una realidad opaca o manipulada que no se trata de copiar sino de entender y revelar. El personaje narrador de *La de Bringas* metaforiza la opacidad del mundo representado recorriendo el laberinto de los pisos altos del Palacio Real, metonimia de la ciudad (Pérez Galdós 2000: 64-70). *El capirote* cultiva la imagen de la oscuridad (detención nocturna del jornalero Juan Rodríguez López, oscuridad de la cárcel donde permanece tres meses sin ser juzgado, sombra en la que muere bajo un "paso" de Semana Santa, ignorado de la muchedumbre), mientras que Isaac Rosa se vale de la "invisibilidad" de los trabajadores. Las tres novelas pretenden modificar la percepción de la realidad que atribuyen al lector iluminando zonas en sombras, haciendo aparecer lo inaparente, rebatiendo estereotipos, quitando máscaras, refutando representaciones presentadas como engañosas.

Aun cuando recurre a la "objetividad" narrativa para legitimar el propio discurso, el narrador realista toma partido en su actividad interpretativa y evaluativa, en el marco de una relación dialógica (Todorov 1981) con la *doxa*, los

discursos institucionales y sociales que, en un espacio/tiempo dado, configuran las representaciones que de la realidad tienen los lectores. Las escrituras realistas no son directamente discursos sobre la realidad sino discursos sobre otros discursos. En *La de Bringas*, vertebra la acción el roce entre tres concepciones de la economía, en torno al tema de la moda: el ahorro improductivo del funcionario Francisco Bringas, el gasto suntuario de la marquesa de Tellería, y de Rosalía de Bringas, deslumbrada esta por el modelo aristocrático y víctima del “quiero y no puedo”, mientras que, frente a ellas, Refugio encarna un liberalismo balbuciente y cojo que hace de la moda un negocio. *El capirote* escoge el lenguaje indirecto de la imagen para refutar, a partir de una procesión de la Semana Santa sevillana, la concepción corporativista y jerárquica de una sociedad armoniosamente unida que vehiculaba la propaganda franquista. El dialogismo está presente en el mismo título de *La mano invisible*, que cita una metáfora del liberalismo clásico, acuñada por Adam Smith (*La riqueza de las naciones*, 1776), la cual expresa la capacidad autorreguladora del libre mercado. El dialogismo es, en este caso, más explícito que en los precedentes. El título de la obra de Adam Smith aparece en el capítulo dedicado a la administrativa (“Cierra el archivo lariquezadelasnaciones.doc”, Rosa 2011: 295) que reproduce el fragmento que contiene la metáfora de la mano invisible. Otras referencias teóricas completan la primera. Se mencionan, dentro del relato, *La fábula de las abejas o cómo los vicios privados hacen la prosperidad pública* del utilitarista Bernard Mandeville, los *Principios de economía política* de David Ricardo, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels y *Precio y ganancia* de Karl Marx (287), contrastando referencias liberales y marxistas. También se menciona una serie de manuales para ejecutivos (288). La novela concluye, además, con unos “Agradecimientos” a los autores de numerosas obras que nutren la novela, entre las cuales destaca el nombre del filósofo español contemporáneo José Luis Pardo, autor de una reflexión sobre el papel de la basura en la sociedad contemporánea (*Nunca fue tan hermosa la basura*, 2010). De esta obra procede una larga cita colocada a modo de colofón (379) que responde, en el otro extremo de la novela, a la metáfora de Adam Smith. Al bienestar de las naciones asegurado por el papel regulador de la competencia económica, José Luis Pardo opone la inhumanidad del trabajo que lo vuelve “inenarrable”; “su brutalidad o su monotonía parecen señalar un límite a la narratividad (¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?)”. Las citas antagónicas fijan dialógicamente la problemática de la novela y subrayan el reto de su escritura: ¿cómo narrar lo inenarrable? *La mano invisible* manifiesta de este modo una tendencia de los “nuevos realismos” a explicitar sus fuentes documentales, ostentar su documentación y los discursos con los que dialogan, en vez de asimilarlos en el propio relato como solían hacerlo sus predecesores.

2. REFERENCIAS CULTURALES

La mano invisible se distingue también por sus referencias culturales. Mientras que en *La de Bringas* y *El capirote* es patente el peso cultural del catolicismo en el imaginario social, en los contextos isabelino y franquista, inde-

pendientemente de la ideología de los autores, la novela de Rosa remite a una sociedad del espectáculo. En episodios decisivos que entregan claves semánticas de sus obras, Pérez Galdós y Grosso recurren a mitos bíblicos y rituales sociales vinculados a ellos, confirmando que la novela realista representa la realidad recurriendo a los propios moldes culturales en los que una sociedad se piensa y representa.

En cambio, *La mano invisible* se inserta en un contexto cultural intermedio dominado por los medios audiovisuales. Mientras que, en las dos novelas precedentes, la teatralidad era de orden semántico –participaba de la caracterización del mundo representado–, en esta es estructuradora. Una misteriosa empresa monta un espectáculo dedicado al trabajo en una nave industrial abandonada donde reúne a una docena de trabajadores. La historia cuenta las etapas del experimento: contratación de los trabajadores, actuación de cada uno de ellos en el escenario, reacciones ante la modificación de las cadencias por la empresa, dimisión o eliminación progresiva de los actores que provoca la desertión del público y el final del experimento. La escritura se hace intermedial (Mariniello 1999), puesto que la ficción novelística, mediatizada por una representación teatral, se inspira en un género televisivo, la telerrealidad, es reproducida en vídeos por los espectadores, descrita a veces con el léxico del cine o de la televisión (Rosa 2011: 251-253) y comentada en los medios audiovisuales. Además, algunos personajes actúan a veces como en los juegos televisivos (182, 184-185, 356) o se refieren a ellos en busca de su minuto de celebridad (182). La novela pone en tela de juicio la telerrealidad que, por su misma denominación, pretende acercar el espectador a la realidad cuando es, de hecho, un producto fuertemente ideologizado. La novela presenta varios rasgos de telerrealidad: espacio cerrado, personajes ordinarios que viven artificialmente acciones ordinarias, eliminación progresiva de los “actores” hasta que no quede más que uno (que no es, en este caso, un vencedor), progresión del relato según el principio de la serie, repercusión del espectáculo en los medios de comunicación; a ello se añade la intervención de los espectadores que comentan, incluso perturban el espectáculo en la ficción como pueden pronunciarse por tal o cual actor en la telerrealidad. Esta es un espectáculo fundado en la competición y las relaciones afectivas, nunca en la realidad de las relaciones sociales (Roux 2003), que pretende, en cambio, desvelar la ficción teatral en la novela.

3. TEATRALIDAD GROTESCA, PATÉTICA Y REFLEXIVA

Un criterio eficaz de distinción entre diferentes escrituras realistas es la evaluación de la distancia que media entre la instancia narradora y el mundo contado, distancia que Gérard Genette clasifica bajo la categoría de modo narrativo (Genette 1972: 183). La cuestión no se limita a medir la cantidad de información entregada por el relato; se trata también de saber a qué distancia de sus personajes se sitúa el narrador. La elección de un tipo de focalización y la manera de relatar los pensamientos y las voces de los personajes son modalizadores de la ideología en un relato y de su recepción, al producir un efecto de proximidad o de lejanía, él mismo vector de simpatía o antipatía que puede inducir identifica-

ción o rechazo (Jouve 2001: 143-144). *La de Bringas*, *El capirote* y *La mano invisible* ofrecen tres posturas narrativas bien diferenciadas: la "visión desde arriba", la "visión con" y una doble focalización externa/interna que genera una tensión entre las dos precedentes. Corresponden a su vez a tres modalidades de la teatralidad que calificaremos de grotesca (Galdós), patética (Grosso) y reflexiva (Rosa).

3.1. TEATRALIDAD GROTESCA

La teatralidad se toma en mala parte en *La de Bringas*, donde caracteriza el mundo representado y es sinónimo de "comedia", incluso de "farsa" (Pérez Galdós 2000: 112, 193, 196) por expresar un primer desfase entre ser, querer ser y parecer, debido a las aspiraciones frustradas de la clase media encarnada por Rosalía de Bringas, su pasión por la moda, su obsesión por el parecer y, por otra parte, al anhelo por aparentar lo que ya no es de Milagros de Tellería, aristócrata arruinada. Un segundo desfase surge entre ser y deber ser: los valores sociales que Rosalía de Bringas nombra eufemísticamente la ley de la "necesidad" (266) la llevan a infringir la ley moral prostituyéndose para apurar sus deudas. Sobre esta base, se organiza la comedia de la moda, cuyos principales actores son, en su versión femenina, las dos mujeres mencionadas y Refugio Sánchez Emperador, de extracción popular, que encarna tímidamente el espíritu emprendedor del liberalismo por el que aboga el autor. La vertiente masculina de esta comedia es el triángulo formado por Francisco Bringas, funcionario honrado que atesora dinero improductivo, su amigo Manuel Pez, alto funcionario y actor del sistema de favores en la sociedad isabelina, y la figura del usurero encarnada sucesivamente por Torres y Torquemada. Toda la novela trasuda teatralidad. Los decorados naturales o arquitectónicos ante los cuales evolucionan los personajes como actores (106), la preocupación por los vestidos que introduce el motivo del disfraz, los personajes que se convierten en figurines (170-171) o en cromo (107). Salvo Francisco Bringas, ajeno al mundo que lo rodea, y Refugio, los personajes actúan constantemente en el escenario social, lo que recalca el uso del léxico teatral: "Atenta a sostener siempre el *papel* que *representaba*" (118); "una fórmula que, mucho antes de la ocasión de emplearla, revolvía y *ensayaba* en su mente" (122); "Bien preparada estaba la *comedia* para cuando llegase el caso de *representarla*" (123)¹. A ello contribuyen los diálogos teatralizados, principalmente de Rosalía y Milagros, presentados según las convenciones tipográficas del teatro (nombre del personaje, punto y raya), didascalias en cursiva y entre paréntesis que afectan también a otros diálogos, en una modalidad híbrida del discurso narrativo. Una hibridez aún patente en algunas réplicas cuya extensión rebasa la verosimilitud del diálogo novelístico, acercándolas al parlamento teatral y en apartes también teatrales en los que se transcribe entre comillas la voz de un personaje que se dirige a sí mismo y al lector sin que los demás personajes presentes se enteren de ello, estableciendo una comunicación directa entre actor y público de la que están excluidos los demás actores.

¹ El subrayado es mío.

La novela convierte estéticamente esta comedia social en teatro de la verdad adoptando una perspectiva distanciada: una visión desde lejos y desde arriba, *mise en abyme* en un episodio que expone metatextualmente la estética galdosiana (84-87). El teatro de las apariencias se vuelve lenguaje de la verdad en la parodia de un episodio del Nuevo Testamento, el Lavatorio (Lucas: 22, 24-27 y Juan: 13, 4-17), que relata cómo, antes de la Cena, Cristo lava los pies de sus discípulos, para enseñarles la humildad ("Yo estoy en medio de vosotros como el que sirve"). En la ficción galdosiana, que bien podría corresponder a un rito real del Jueves Santo en la corte isabelina, los reyes y su séquito protagonizan una "comida de los pobres", en la que los poderosos sirven a unos mendigos. La novela parodia el episodio bíblico gracias a la perspectiva adoptada por el narrador que se atribuye una doble superioridad. Al describir la escena contemplada a través de las claraboyas de los altos del Palacio Real, es la suya una visión desde lejos y desde arriba que le permite –y con él al lector– rebasar las apariencias y, gracias a las connotaciones de la posición elevada, junto con la barrera simbólica de los cristales, disociarse del mundo representado que resulta monstruoso:

Hay en el ala meridional de la terraza unas grandes claraboyas de cristales protegidos por redes de alambre. [...] Asomándose por ellas, se ve tan de cerca el curvo techo, que resultan monstruosas y groseramente pintadas las figuras que lo decoran. Angelones y ninfas extienden por la escoria sus piernas enormes, cabalgando sobre nubes que semejan pacas de algodón gris. De otras figuras creeríase que con el esfuerzo de su colosal musculatura levantan en vilo la armazón del techo. En cambio, las flores de la alfombra, que se ve en lo profundo, tomaríanse por miniaturas. (Pérez Galdós 2000: 85)

La visión desde arriba hace coincidir saber y "deber ser", a partir de los cuales se satiriza el mundo representado. Los espectadores que observan la escena a través de las claraboyas del Salón de columnas, como desde el gallinero de un teatro, presencian "una comedia mal interpretada" (87), una "farsa" (86). La interpretación palaciega del episodio bíblico desfigura el mensaje cristiano de humildad. En vez de humillarse, los pudientes ("personas reales y grandeza", "damas y gentiles hombres", "estiradas personas") humillan a los mendigos "avergonzad[o]s", "infelices", "atónit[o]s", que ni se atreven a comer, paradoja que recalcan los oximorones "caridad de etiqueta" y "Cristo de frac". La monstruosidad del mundo representado se acentúa en el episodio siguiente, una pesadilla de Isabelita Bringas (88-90) que deshumaniza a los personajes reducidos al estatuto de marionetas (ve correr en todos los sentidos "muñecos", "una figura de cera, estopa o porcelana"), metonímicamente reducidos a un atributo ("se cruzaban galones que subían con galones que bajaban") antes de que, aumentando su delirio, todo se confunda en un cuadro digno de El Bosco: "y era como una gran cazuela en que hirvieran miembros humanos de muchos colores, retorciéndose a cada acción del calor". En otras partes, los personajes quedan deshumanizados por la caricatura: el prestamista Torres tiene "ojos de huevos duros" (131) y Torquemada, dedos en forma de rosca (261); Francisco Bringas es para su mujer ratoncito (215, 227) y hormiguilla (214). Esta poética de lo grotesco recoge la he-

rencia satírica de los dibujos de Goya titulados "Mujer/serpiente", "Dandy/simio", "Alguacil/gato" y "Estudiante/rana", donde unos personajes descubren su verdad secreta mirándose en un espejo², y prefigura, por otra parte, el esperpento valleinclanesco que su autor define, en la escena xii de *Lucas de Bohemia*, como un arte de la deformación sistemática: "Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. [...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España". Galdós se sitúa pues en una tradición carnalesca de sátira social.

La visión desde arriba, que manifiesta la superioridad cognitiva y ética del narrador, en la poética de lo grotesco, es la forma estética del compromiso ético, incluso político, puesto que la censura de las apariencias se hace en nombre de las ideas liberales que defiende, al final de la obra, el personaje de Refugio.

3.2. TEATRALIDAD PATÉTICA

En una estrategia opuesta, Alfonso Grosso acerca el narrador –y por consiguiente el lector– al protagonista de la novela por la vía del *pathos*. Su novela nace en un contexto de integración de España al capitalismo occidental, de desarrollo y estructuración de una disidencia social y política en el interior del país, de evolución de la estrategia del PCE hacia un amplio frente democrático para derrocar al franquismo. A principios de la década de los sesenta, la oposición a la dictadura, convencida de que la dictadura está a punto de derrumbarse, vive "fervorosos años" (Rico 1971: 21) que favorecen la aparición de una literatura comprometida con la lucha política, de "una poética de urgencia" (Barral 1969: 39-42) de la que participa *El capirote*. La fuerte carga ideológica y la intencionalidad política de la novela se transparentan en la temática –los violentos contrastes sociales, el desempleo en el campo andaluz, la emigración interior estacional y los conflictos que genera– y en la economía del relato que organiza las relaciones entre los personajes en función de antagonismos entre categorías sociales, en las Marismas de Guadalquivir, según un binarismo característico del "modelo antagónico" (Robin Suleiman 1983: 69-78). Grosso adopta la solución narrativa del "relato objetivo", en el que las cosas parecen contarse por sí solas, lo que no impide una solidaridad con las víctimas perceptible en el reparto de la palabra y en la focalización interna, de donde están excluidos los pudientes, así como en la adopción acrítica del punto de vista campesino. Con ello se crea un efecto de proximidad con los perdedores, vector de simpatía, y de distancia para con los pudientes.

Las contradicciones se teatralizan a partir de un guion bíblico, la Pasión de Cristo. Esta proporciona en efecto el marco del relato: la muerte del jornalero Juan bajo el paso del crucificado en la procesión del Viernes Santo que empieza en el incipit y termina en el éxipit, poniendo de realce el simbolismo de la trayectoria del protagonista y la modalidad patética del relato. Así enmarcado, este se estructura según las etapas de un vía crucis, de la detención e interro-

² Se han consultado en Gassier (1975: 491, 493, 495, 497).

gatorio del jornalero injustamente acusado de robo por una mujer, análoga a la detención de Cristo traicionado por Judas y su interrogatorio por Herodes (primera parte), a su muerte bajo la cruz (tercera parte). Una serie de motivos secundarios de consonancia religiosa conforta el esquema mítico: Genaro, el jefe de la cuadrilla, se arrodilla delante de Juan, camino de la cárcel, para calzarle un par de zapatillas nuevas (Grosso 1966: 75-76) como Cristo para lavar los pies de sus discípulos; una mujer ofrece un vaso de agua al preso (79) y un ventero una copa de coñac (84) durante su "conducción", mientras que un arriero lo lleva, junto con la "pareja" de guardias, en su carriola (85-87), como Simón de Cirene ayudó a Cristo a llevar la cruz. En fin, Juan cae tres veces en las gradas de la iglesia como Cristo camino del Calvario (215). Se conoce de entrada el destino trágico del protagonista³ y el lector no se pregunta qué va a suceder sino cómo se llegará al desenlace. El relato procede por gradación, acentuando en cada etapa la fatalidad trágica: detención, interrogatorio, presentación ante el juez, encarcelamiento, vana espera del juicio, liberación inmotivada, paro, enfermedad y muerte. La metáfora de la enfermedad, mal físico (tuberculosis contraída en la cárcel) y mal social⁴, es objeto de la misma gradación que conduce de los primeros dolores en la espalda (120) al hilillo de sangre que deja tras sí el muerto en la procesión (236).

El final coincide con el clímax trágico, que sintetiza teatral y simbólicamente, en el espacio de la calle y el tiempo de la procesión, todo un sistema económico, social, cultural y político interpretado a partir de la noción de sacrificio. La procesión del Viernes Santo es a la vez teatro de máscaras y teatro de la verdad. Es, por una parte, autocelebración ritual del orden establecido que reúne a los diferentes poderes –la Iglesia, las autoridades civiles y de Justicia, instalados en los palcos situados delante del Ayuntamiento y de la Audiencia (230), la Guardia Civil que acompaña el paso (los mismos guardias que detuvieron a Juan, 232), el latifundista que encabeza la procesión llevando la "Cruz de guía" (221)–, y a la muchedumbre consentida que aplaude y canta conformemente a la concepción oficial de una sociedad armónica. Es también teatro de la verdad que invierte el sentido del sacrificio, el cual pierde su dimensión redentora para simbolizar un aplastamiento social y –discretamente– político. Esta inversión se consigue mediante un desdoblamiento del escenario y de la acción entre el espacio exterior y superior del paso con la talla de Cristo crucificado, lujosamente decorado y admirado por todos, y otro espacio interior e inferior, ocultado y oscurecido por las cortinas que disimulan a los "costaleros". Si el espacio exterior y superior simboliza el "deber ser" franquista, el espacio interior e inferior desvela el "ser" disimulado de la realidad social a la vez que el "deber ser" necesario para que sea

³ Podría ilustrarse la misma modalidad trágica del relato con los finales de *La mina* de Armando López Salinas (1960), *La zanja* de Alfonso Grosso (1961) o *Dos días de septiembre* de José María Caballero Bonald (1962).

⁴ Se usan, para caracterizar la sangre del tuberculoso, las mismas palabras que designaron las llagas provocadas por la tortura durante el interrogatorio: "Volvió a escupir sangre: una sangre roja, espesa, cruzada de cárdenos ramalazos" (Grosso 1966: 151) / "cuando la mano campesina tuviera que firmar con negra tinta de cárdenos ramalazos" (59).

posible el cambio: la acción coordinada de la cuadrilla de “costaleros”, el respeto de las consignas, el “compañerismo” (203) y la solidaridad con el jornalero que cae muerto y al que los demás llevan a hombros (232). El ritual religioso que conforta el orden establecido se convierte en un imaginario político que proyecta oblicuamente, en la realidad de la servidumbre, un futuro anhelado, aunando el dolor del presente y la fe en el cambio. Es significativo que la frase conclusiva termine con estas palabras: “mientras las primeras luces de la mañana se abrían paso por Oriente” (232).

La teatralización de la muerte del jornalero opera una segunda inversión en relación con las prácticas sociales desveladas. La instancia narradora, que cuenta desde el punto de vista de los “sin voz”, recurre de nuevo a una teatralidad patética dignificando, hasta conferirle una dimensión heroica, al protagonista, personaje tipo que encarna una categoría socio-profesional y personaje simbólico que representa un pueblo mártir. El jornalero acaba siendo un doble invertido de la figura crística, lo que le confiere la dimensión sagrada de los mártires. En una sintaxis ambigua, la última frase mezcla sus dos sangres⁵. El registro religioso hace coincidir unas referencias culturales que probablemente compar-tían los lectores con un eco del imaginario socialista que celebraba a los héroes del trabajo y de la construcción del socialismo, con ademanes grandilocuentes al estilo de las esculturas soviéticas (15-16), aunque esta construcción no sea más que un sueño en la novela de Grosso. La novela progresa de la cosificación del jornalero (“una rueda más del mecanismo gigantesco que pone en conmoción la llanura”, 62) a la humanidad superlativa de un personaje a su manera ejemplar.

3.3. TEATRALIDAD REFLEXIVA

La literatura actual rechaza el *pathos* (Larue 1996: 36). Aprovechando la hipostasia de lo visual en la cultura contemporánea, *La mano invisible* interpreta literalmente el proyecto de “hacer ver” la realidad en una “experiencia” teatral equivalente a una hipotiposis generalizada. Con esta mediación teatral, el acercamiento patético al mundo narrado de la novela de Grosso da paso al distanciamiento.

En una sociedad que enmascara la realidad de las relaciones sociales bajo un alud de discursos e imágenes, Isaac Rosa consigue poner de relieve lo que se suele ignorar –en este caso, la realidad del trabajo poco cualificado– gracias a un proceso de extrañamiento que surte un efecto equivalente al de la deformación grotesca en la novela de Galdós. “Todo allí era extraño”, comprueba el albañil (Rosa 2011: 26), como más tarde la teleoperadora (121-123). La teatralidad vuelve insólito lo cotidiano y espectacular lo banal. Se trata, una vez más, de modificar la perspectiva, como lo reconoce el mismo escritor:

⁵ “Entre saetas, aplausos, inciensos, claveles y cornetas, el Cristo, con los brazos en cruz, avanzaba lentamente, dejando en su camino hacia la Catedral un delgado e impreciso hilillo de sangre” (Grosso 1966: 232, el subrayado es mío). Si Cristo sangra en la talla, es Juan quien sangra de veras bajo el paso.

La mirada es un elemento central de la novela. Más que una lente de aumento, lo que he intentado es *cambiar la iluminación, ver el trabajo bajo una luz diferente*: sacarlo de su lugar habitual, de su contexto (la empresa, la producción), y *llevarlo a un lugar extraño*, el escenario, la actividad improductiva y sin sentido aparente, para que lo veamos *bajo una luz diferente* (la de los focos, la de quienes miran desde la grada y desde el lado del lector), y nos hagamos las preguntas que habitualmente no surgen, cuando vemos el trabajo (cuando nos vemos a nosotros mismos trabajar) en su contexto. Preguntas aparentemente ingenuas como la de "¿por qué trabajar?", que te lleva a otra más política: "¿podríamos trabajar de otra manera?" (Rosa 2013: s/p)⁶

El extrañamiento cobra significaciones distintas en el mundo narrado y de cara al lector. En el primero, es un indicio de alienación de los personajes que ejemplifica la teleoperadora con su "sonrisa telefónica que se le pega aún fuera de sus horas de trabajo" (Rosa 2011: 123-127). De cara al lector, es una forma de distanciamiento, una manera de significar que lo representado es y no es el trabajo, como lo recalca, en el incipit, la experiencia del albañil (12-16). El relato multiplica, en las páginas inaugurales, las marcas de teatralidad: el albañil se siente disfrazado, acentúa los ademanes de su oficio delante del público, considera que sus instrumentos "están ahí como de adorno" (13), como parte del decorado, multiplica las operaciones innecesarias como si lo hiciera por primera vez, ralentiza en los momentos de más interés "como dando tiempo a que los distraídos enciendan la cámara y operen el zoom para captar el detalle" (16). La ficción no narra directamente el trabajo sino su representación, ostentando el dispositivo representativo que restituye literalmente a los trabajadores una visibilidad que les suele negar la realidad del trabajo, como lo explica la limpiadora: "cuando la entrevistadora le preguntó si le importaba que la mirasen mientras fregaba, ella se rió y dijo que al contrario, que estaría encantada si la mirasen, eso sí que sería una novedad, porque para que la mirasen primero tendrían que verla, lo que a menudo no sucede" (144). Está acostumbrada a su invisibilidad "como si fuese [su trabajo] parte de un proceso natural" (144).

Gracias a la teatralidad, la metanarratividad se integra a la diégesis y ocupa el primer plano en esta novela, mientras que en la precedente del mismo autor, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), el discurso reflexivo goza de cierta autonomía, puesto que la obra comenta una novela anterior, *La malamemoria* (1999), del mismo modo que Javier Marías comenta en *Negra espalda del tiempo* (1998) su novela *Todas las almas* (1989). En *La mano invisible*, solo se puede acceder al mundo narrado mediante la ficción teatral. Una misteriosa empresa contrata a nueve personajes para trabajar en un escenario, bajo la mirada del público instalado en unas gradas, en una nave industrial desafectada: un albañil, una operaria de cadena de montaje, un carnicero, un mozo de almacén, una teleoperadora, un mecánico, una costurera, una administrativa y un programador. A ellos se añaden un vigilante, un camarero y una limpiadora. Los personajes, anónimos, solo vienen designados por su oficio, lo que los convierte

⁶ El subrayado es mío.

en personajes tipo representativos de una categoría socio-profesional, una constante de los realismos que el escritor asume, aunque ironizando acerca del procedimiento: “cada uno congelado en el gesto que lo define [...] así como figuras de belén” (143). La ficción teatral diegetiza, además, los diferentes componentes de la comunicación literaria: al lado de los personajes del mundo narrado que interpretan su propio papel en el escenario, aparecen la instancia de concepción de la obra –la misteriosa empresa– y la instancia de recepción –el público y los comentaristas. El discurso metanarrativo resulta, pues, indisociable de la historia contada.

La narración está a cargo de un narrador extradiegético bien informado y fidedigno que no vacila en explicitar sus fuentes. La magnitud de sus conocimientos se transparenta en la descripción de los instrumentos, ademanes, procesos y dificultades propios de cada oficio, en el manejo de un léxico técnico que comparte con la novela decimonónica o del “realismo social”. En cambio, *La mano invisible* se distingue de ellos por la complejidad que adquiere, al lado del narrador, la instancia de producción del relato diegetizado. El autor, como instancia textual de poder, es representado por la misteriosa empresa que contrata a los actores y establece las reglas del juego. Unos comentaristas “sospechan la autoría en la sombra de un conocido artista” (223). No cabe duda de que Rosa introduce una nota lúdica, impensable en el “realismo social”, en un tema tan serio como el de esta novela. De esta instancia que actúa en la sombra participa también el programador, la naturaleza de cuyo trabajo ignoran los demás personajes casi hasta el final (“el muchacho que nadie sabe a qué se dedica pero que trabaja con un ordenador”, 176). Este personaje, que inventa un programa para controlar el trabajo de los demás, sugestivamente nombrado “Panoptic” (343), a la vez que ilustra el perfeccionamiento de los instrumentos de control social de los individuos, es un avatar del autor que ocupa, como él, el centro de la telaraña y tiene un perfecto conocimiento del mundo que inventa/controla. Gran carcelero por la naturaleza de su programa, este personaje ambivalente es también la conciencia irónica del sistema, el que revela, como el autor, lo inaparente y reprocha a los demás su ingenuidad (“Bien pronto se desengañó y se desprendió del romanticismo y la ingenuidad”, 345). Es quien revela la naturaleza metafórica de la representación teatral:

... y en el centro ellos, aislados, desprotegidos, a solas con sus faenas, desnudos en su condición de trabajadores, convertidos en una metáfora que ninguno era capaz de nombrar, tal vez ni siquiera de reconocer, esto es el trabajo, esto son los trabajadores, esto es trabajar, si alguno de entre el público pensaba otra cosa, desengáñese, pierda la inocencia, mírenlo, de esto se trata, doce personas que entregan tiempo, esfuerzo, atención, conocimientos, cansancio, salud, y no saben por qué lo hacen, no saben por qué no pueden evitar hacerlo, y tampoco saben que no pueden evitar de hacerlo, y tampoco saben para qué, cuál es el resultado, lo hacen por dinero, sí, por necesidad, sí, porque están en paro, porque tienen que pagar hipotecas y alquileres, porque tienen que comer [...]. (Rosa 2011: 345)

Este programador manifiesta la superioridad de la instancia narradora y, detrás de ella, del autor, los cuales, además de un saber técnico, poseen un conocimiento del sistema económico-social del que carecen los demás personajes, los espectadores y se supone que los lectores. Sin embargo, en un tiempo huérfano de certidumbres, la crisis de la modernidad ha socavado el argumento de autoridad. La veracidad del relato ya no puede asentarse principalmente en la superioridad cognitiva del narrador sino que suele, en la literatura reciente, legitimarse mediante el cuestionamiento de los discursos establecidos, de sus códigos, de las convenciones y del proceso de construcción del propio discurso. La reflexividad del relato contribuye, como el dialogismo, a la elaboración del *ethos* de un narrador lúcido y crítico que no acepta incondicionalmente los discursos doxológicos, que se interroga conjuntamente acerca del mundo y de sus propias prácticas. Este cuestionamiento generalizado es lo que más profundamente diferencia esta novela de las otras dos.

Otra fuente de legitimidad de la dicción del trabajo, en *La mano invisible*, es la elección de una doble focalización. Una focalización externa, conforme a la ficción teatral, permite la descripción objetiva de los ademanes del trabajo por un narrador-espectador. Coincide con la visión deshumanizadora de los espectadores que miran a los actores como si fueran monos en una jaula (222) o payasos (297), deshumanización recalcada por los designadores “circo” (11, 104) y “zoo” (222, 224, 297, 345) a propósito de la representación teatral, metáfora de la reificación teorizada por Marx y Lukács y reformulada por José Luis Pardo en la cita que hace de posfacio (“¿cómo contar algo allí donde no hay nada, donde cada uno deja de ser alguien?”); una deshumanización que los mismos personajes plasman en la metáfora del hombre-máquina: “un montón de piezas humanas que encajan unas con otras hasta formar una máquina” (203).

Ver no es sinónimo de entender y la ficción teatral tiene sus límites. Lo esencial escapa al público que solo tiene una comprensión exterior y superficial del mundo del trabajo, como lo comprueba la teleoperadora a quien le entran ganas de “explicarles lo que no pueden ver pero que es más importante que su sonrisa y sus auriculares” (131). La dicción del trabajo procede de una asociación de la focalización externa y de la focalización interna, la cual acerca al lector a las vivencias de los trabajadores. El mundo del trabajo se representa conjuntamente desde fuera y desde dentro. La focalización interna, privilegio de la ficción literaria, da acceso a la interioridad de los personajes que no se manifiesta en el diálogo, casi inexistente. Ocupa lo esencial del espacio textual un zambullido en la intimidad de los personajes que recuerdan anteriores experiencias laborales. Ese discurrir mental, captado en su surgir, genera un efecto de proximidad y de sinceridad cercano al que produciría un testimonio. La narración suscita en el lector la sensación de estar lo más cerca posible de la realidad humana del trabajo. Por otra parte, la focalización interna confiere al personaje un espesor que rebasa los límites del personaje tipo, funda su verosimilitud y rehumaniza a los trabajadores. Estos ya no son ruedecillas de un ingente mecanismo social sino un cuerpo a menudo doliente, una conciencia, una afectividad, una mente que analiza y enjuicia.

Aunque algún que otro giro oral y enunciados en estilo directo libre salpiquen el relato, Isaac Rosa, al revés de los autores del realismo decimonónico y del “realismo social”, no procura plasmar las peculiaridades lingüísticas de los sociolectos. Se observa una excepcional extensión de las frases que pueden abarcar hasta tres (63-66), incluso cinco páginas (196 y 200), y párrafos que forman bloques igualmente largos. Su complejidad sintáctica tampoco se adecua al habla de las categorías sociales representadas. El estilo es eminentemente “escrito”. Esta peculiaridad de la prosa de *La mano invisible* se debe a su carácter polifónico. El relato nace de la colaboración entre el punto de vista de los personajes, equivalente a lo que Oswald Ducrot (1984: 192-210) nombra, en su teoría de la polifonía, *enunciador*, el punto de vista del narrador que describe y comenta, y la voz muy “escrita” de este narrador en su papel de *locutor*, según la terminología de Ducrot, que mediatiza los puntos de vista de los personajes. Por lo demás, las voces resultan intrincadas, mezclan los comentarios del narrador, el psicorrelato, el estilo indirecto libre y el estilo directo que emerge puntualmente, sin distinción tipográfica, en un continuo narrativo en el que no siempre resulta fácil saber quién habla, como ocurría ya en las novelas de Juan Marsé. Tampoco se sabe muy bien quién piensa, puesto que más de una vez los personajes, a los que se atribuye en ocasiones un léxico inverosímilmente sofisticado, son portavoces del autor. Se verifica, por ejemplo, en los comentarios del albañil sobre las enfermedades profesionales (28-29) y sobre la invisibilidad del trabajo en la mercantilización del producto (33), en las reflexiones de la costurera sobre el trabajador-máquina (238), del vigilante sobre el elogio de la pereza (370-371) y del mozo de almacén acerca de la representación teatral como parodia de la vida laboral (113). La polifonía configura el *ethos* de un narrador solidario de los personajes a los que presta su voz cuando ellos no disponen de las palabras adecuadas, como lo confiesa el mecánico: “Pero él no tiene palabras, solo ha estudiado mecánica de automoción, solo lee revistas de motor, tendría que ser un catedrático, un capullo, quien encontrase las palabras” (202).

Para devolverles su dignidad a los personajes, *La mano invisible* no necesita atribuirles una dimensión heroica como lo hace *El capirote*. La dificultad de deslindar lo que pertenece al narrador y a los personajes hace participar a estos de la capacidad analítica de aquel. La vida interior de los personajes opera como forma de resistencia ante el carácter rutinario y alienante de su trabajo, lo que ponen de relieve “los pensamientos enladrillados” del albañil en el segundo capítulo. Por otra parte, la teatralización autoriza un homenaje distanciado a los trabajadores, exento del énfasis del *pathos*, salpicado incluso de algún que otro rasgo de humor, como en el homenaje paródico al ladrillo: “dijo, qué ladrillo tan bello, y los dos chavales que estaban levantando la planta con él se rieron, mira lo que dice, que el ladrillo es bello, lo has oído, que el ladrillo es bello” (18). El lance se origina en la publicidad más famosa de la moda española inventada por Adolfo Domínguez, “La arruga es bella”. Incluso se burla el narrador de la noción de heroicidad, parodiándola por irrisoria y convencional cuando el albañil tira su pared de un mazazo (“sintiéndose importante, heroico, todos pendientes del guerrero ante su combate final”, 23). Mientras que Alfonso Grosso recurría a

la teatralidad para convertir a su protagonista en mártir, Isaac Rosa recurre a la teatralería para mofarse del afán de protagonismo en la cultura del espectáculo, de los héroes de juegos televisivos (239-240).

4. TEATRALIDAD Y RECEPCIÓN

Toda escritura realista pretende influir en el lector, en su percepción de la realidad y, por consiguiente, en su manera de estar en el mundo. Pero mediante modalidades distintas, según los contextos culturales y los dispositivos pragmáticos. Cotejar las posturas de lectura que programa la novela es otra manera de deslindar la peculiaridad de cada escritura de lo real en el flujo transhistórico de la estética realista. Dos novelas, *La de Bringas* y *La mano invisible*, invitan a una postura distanciada, aunque sobre bases distintas –irónica la una, reflexiva la otra–, mientras que *El capirote* favorece, en un clima de tenso enfrentamiento ideológico, la identificación empática.

4.1. BENITO PÉREZ GALDÓS O EL DISTANCIAMIENTO IRÓNICO

El sentido de la metáfora teatral se invierte en los últimos capítulos de *La de Bringas* (xlv a xlvii, Pérez Galdós 2000: 274-292) dedicados a un “duelo” entre Rosalía y Refugio, a quien aquella recurre para que le preste el dinero que necesita urgentemente para pagar sus deudas. La comedia de la moda se vuelve entonces teatro de la verdad. Este largo episodio final, que coincide con el clímax dramático de la obra, es un duelo verbal entre las dos mujeres, de fácil adaptación escénica, durante el cual Refugio gradúa los efectos dilatorios para humillar a su interlocutora, y, además de resarcirse de pasados desprecios, obligarla a abandonar su máscara y a desempeñar su verdadero papel, disimulado en el escenario social, el de pedigüeña dispuesta a todas las humillaciones (con tal de que no sean públicas) para medrar y no ser una cursi. Proyección diegética del autor y vector de su proyecto narrativo, Refugio se vuelve partera de la verdad, en conformidad con la estética realista, gracias a una ostentación de la teatralidad de la acción. El espacio de la habitación de Refugio se describe como un escenario y los personajes actúan como actores. En este caso, la teatralidad no es sinónimo de engaño, ostenta la dualidad de la vida social, el que solo sea representación. Mientras que en el mundo de Rosalía se da gato por liebre, el teatrillo armado por Refugio es un espejo tendido a la protagonista en el que esta ha de enfrentarse a su ser íntimo y conocer el precio de la ley social de las apariencias. Es también un espejo tendido al lector, invitado a acceder a una mayor lucidez acerca de los comportamientos sociales de su tiempo y de su coste. Castigando simbólicamente a la protagonista, el teatro de la verdad incluye una forma de moraleja.

La teatralidad galdosiana presenta, por otra parte, una vertiente enunciativa en la ironía. Federico Bravo (1993: 81-82), siguiendo a Ducrot, define la enunciación irónica como un fenómeno polifónico en el que el “aquí y ahora” del locutor es contradictoriamente habitado por dos voces: la del “yo” que asume el

discurso (el locutor de Ducrot) y la de otra voz que invade momentáneamente su discurso (el enunciador de Ducrot). Añade que “l’ironie naît d’un travestissement de la voix énonciative –‘je est un autre’– et relève en cela d’une conception presque théâtrale de l’acte d’énonciation”. En *La de Bringas*, esta teatralización de la voz narrativa se manifiesta primero en un desdoblamiento entre narrador diegético y extradiegético. La narración en tercera persona, asumida por un narrador omnisciente que accede a la interioridad de los personajes, corresponde a las convenciones del relato no focalizado en el cual las cosas parecen contarse por sí solas. Sin embargo, en unas pocas ocasiones apunta la figura de un narrador que, aunque anónimo, se expresa en primera persona como personaje, amén de hacerlo otras veces como comentarista de la acción. Leemos al principio del capítulo iv: “La primera vez que don Manuel Pez y yo fuimos a visitar a Bringas en su nuevo domicilio, nos perdimos en aquel dédalo donde ni él ni yo habíamos entrado nunca” (Pérez Galdós 2000: 65); y en el último párrafo de la novela: “En términos precisos, oí esto mismo de sus propios labios [de Rosalía] más adelante en recatada entrevista” (305). Resulta ser, pues, un narrador testigo que cuenta lo que conoce desde dentro, lo cual es un factor de verosimilitud. Pero construye también el *ethos* de un narrador tramposo que no es lo que parece ser a primera vista. El narrador personaje es un doble de Manuel Pez que comparte los vicios censurados por el narrador moralista. El lector queda así invitado a sospechar de las apariencias. La crítica comentó una “inestabilidad del narrador galdosiano” (Kronik 1994: 297); detrás de esta aparente inestabilidad, existe sin embargo una unidad y coherencia narrativa que se cifra en la modalidad irónica del discurso y el desdoblamiento que esta implica: la instancia narrativa ocupa simultáneamente dos posiciones, está a la vez dentro y fuera del mundo representado. Como testigo, ve “desde abajo” y como analista y moralista ve “desde arriba”. A cada postura corresponde un sistema de valores distinto, relativo al sistema de los favores y los sobornos para el narrador personaje y a los valores del liberalismo para el moralista. Esta dualidad escenifica la distancia que media entre el “ser” del mundo narrado, al que pertenece el lector de la época, y el “deber ser” de un mundo a cuyo advenimiento la novela podría contribuir si el lector se distanciara del narrador personaje y se acercara al narrador moralista, doble del autor.

La enunciación irónica favorece una connivencia entre instancia narradora e instancia de recepción. Philippe Hamon subraya que suscita una recepción doble que incluye y excluye:

L’ironie est une communication qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d’un autre, une sorte de petit examen de passage que l’ironisant fait passer à son auditoire ou à ses lecteurs pour vérifier leur compétence idéologique, une posture langagière qui a deux buts contradictoires ou plutôt symétriques: d’un côté mettre à distance, exclure, excommunier en quelque sorte les balourds et les naïfs [...]; de l’autre communier avec l’autre partie du public transformée en complice. Il s’agit donc, à la fois, d’inclure et d’exclure, d’intégrer et d’éliminer. (Hamon 1996: 125)

En *La de Bringas*, donde los recursos del discurso irónico son múltiples⁷, la primera víctima de la exclusión es el personaje, blanco de la enunciación irónica, frente a quien se hacen cómplices el narrador y los lectores que perciban la ironía. La enunciación irónica forma, pues, parte de un dispositivo didáctico de elucidación, interpretación y evaluación de la realidad. Como ficción enunciativa, es el lenguaje más adaptado a una sociedad que es ella misma ficción, una ficción que desenmascara frente a una ficción que engaña.

4.2. ALFONSO GROSSO, LA IDENTIFICACIÓN EMPÁTICA

Como las demás novelas del "realismo social" escritas a principios de los años sesenta, *El capirote* comporta una fuerte dimensión didáctica orientada a la participación de los ciudadanos lectores en la acción política antifranquista. Que la novela trate del mundo rural, como esta, o del mundo industrial, como *La mina* de Armando López Salinas, promueve, a través del comportamiento y de la trayectoria de los personajes, una ética de la acción que no concierne solo las categorías sociales representadas.

El recurso didáctico más evidente de inculcación de esta ética es la organización de la materia narrativa en una serie de contrastes que oponen ideas y comportamientos estigmatizados y otros valorados, dramatizándolos en un enfrentamiento maniqueo de personajes de una sola pieza. Por un lado, los comportamientos tradicionalmente atribuidos al mundo rural o a la cultura andaluza: fatalismo, individualismo, hedonismo, reunidos en la figura de Pepe, sevillano en paro, resignado, que vive de apaños, aprovecha el instante y no respeta la palabra dada. Por otro lado, los jefes de cuadrilla vehiculan los comportamientos promovidos por la obra: Genaro, el jefe de cuadrilla en la siega, anhela el cambio, sueña con soluciones colectivas, enseña a sus hombres la unión, la disciplina, la solidaridad, el dominio de las pasiones y el respeto a la palabra dada; simétricamente, en la tercera parte, Trinidad, capataz de los "costaleros" en las procesiones, exige "compañerismo" en el trabajo y formalidad ante el compromiso (Grosso 1966: 190). Otra oposición surge entre insolidaridad y solidaridad en el contraste encarnado por dos camioneros, Manuel Morilla, que desprecia a los jornaleros (23), y Joaquín Méndez, que los llama "compañeros y hermanos" (27-28).

El diálogo es otro componente decisivo del dispositivo didáctico. Además de crear un efecto de inmediatez entre personajes y lector, participa de una estrategia comunicativa en la que la comunicación entre autor y lector se proyecta en el escenario diegético, trasladándose a la comunicación entre dos –o más– personajes (Hamon 1982: 139-146). Unos personajes que gozan de un saber o una autoridad moral comunican este saber o juicio moral a otro personaje, encarnación diegética del narratario, en episodios que no hacen progresar la acción pero tienen una función pragmática: facilitar la identificación del lector con

⁷ Antífrasis, inversión, modificación de la proporción, tensión entre dos fragmentos del mismo enunciado, tensión entre voz narrativa y enunciaciones anteriores en el pastiche, desfase entre temática y lenguaje, narrador que finge adoptar el punto de vista de un personaje.

el personaje poseedor de la autoridad cognitiva o moral. Si bien la proporción de diálogos es menor en *El capirote* que en otras novelas de la misma época, cumple esta función pragmática en momentos ideológicamente clave en los que se debate acerca de las aspiraciones populares o de los comportamientos que frenan la acción colectiva o, al contrario, la favorecen. Destacan el duelo verbal entre el camionero insolidario y la cuadrilla de Genaro Infantes (Grosso 1966: 16-24), la discusión entre la ventera, Pepe y Juan Rodríguez acerca del reparto de las tierras (211-215), y de esos dos hombres con el capataz Trinidad acerca del “compañerismo” y de la necesidad de cumplir (203-204). La función didáctica del diálogo es patente en la trayectoria ejemplar de Juan, que acaba asimilando y defendiendo las enseñanzas de Genaro. Aunque su trayectoria es sociológicamente la de una exclusión, es ideológicamente un aprendizaje logrado y un modelo propuesto al lector. Este se identificará tanto más con él cuanto que es un personaje doliente, víctima de una injusticia. Más allá del contexto rural andaluz, el sentimiento de injusticia y la experiencia de un encadenamiento fatal de circunstancias que lleva a una situación trágica también pueden ser compartidos por el lector en su propia vida y generar una reacción de empatía.

El relato invita, en efecto, a la empatía. El protagonista es un hombre humilde y callado que duda, pide consejos, escucha, reflexiona y acaba afirmando sus convicciones a las que permanece fiel hasta la muerte. Al contrario de Genaro Infantes, quien argumenta, él persuade por la vía afectiva, por el vigor de sus convicciones, en enunciados gnómicos como este: “La sangre no se vende. Es lo único que disponemos. Lo único que de veras nos pertenece” (191). O por el tono enfático y profético con el que se expresa, como en esta réplica relativa al reparto de las tierras:

Algún día será –repitió. Y tú, mujer, sin tener hijos, podrás ver a los hijos de los otros sembrar y arar la tierra que para ellos hubieras querido. Y tú, Pepe, que no los tienes, ni los quieres tener porque sabes que mal podrías alimentarlos [...], verás los hijos de los otros arar y sembrar la tierra que yo no quiero abandonar porque todos los hombres tenemos el mismo derecho sobre ella, aunque nos lo nieguen y ni siquiera a jornal podamos ya trabajarla. (Grosso 1966: 213)

El narrador evoca, a continuación, las reacciones emotivas de los personajes. La relación empática con el protagonista viene preparada desde el incipit (9-12), estructurado como un *travelling* hacia delante que, en la descripción de la procesión, nos acerca progresivamente a un personaje patético que se lleva difícilmente el pañuelo a la boca, con “mano torpe y sudorosa” y “dedos trémulos” para recoger la sangre que le sube de los pulmones mientras sigue pegándose a las “trabajaderas”, a pesar de que la cabeza le da vueltas “en frenético torbellino”. La visión de cerca, asociada a una breve focalización interna, facilita la identificación del narratorio con el personaje doliente, predisponiéndole a aceptar el sistema de valores que encarna.

A lo largo de la novela, sustenta la comunicación afectiva el lenguaje anológico de la imagen. El destino trágico del protagonista es anunciado por indicios simbólicos como la sombra (de su detención e interrogatorio nocturnos a la

muerte bajo el paso), la luna rojiza y lorquiana que preside su detención (42, 54, 58, 61), la lechuza (54, 70, 282), el cementerio (158, 161, 170), la propia sangre que se vende cuando no hay más recurso o que se vierte en vano a la hora de la muerte (193, 232). Al impacto afectivo del lenguaje de la imagen que seduce dirigiéndose a la imaginación y a las emociones, prescindiendo, al menos en un primer tiempo, de la reflexión (Vernant 1974: 198-200), se añade el impacto de un mito fundacional de las sociedades occidentales, el de la Redención, que el lector español de los años sesenta habrá oído contar desde niño y que tiene la seducción de las historias arcaicas. Roland Barthes (1957: 216-217) escribe, en efecto, a propósito del mito: "Ce que l'on attend de lui, c'est un effet immédiat: peu importe si le mythe est ensuite démonté, son action est présumée plus forte que les explications rationnelles qui peuvent un peu plus tard le démentir".

El capirote aún, pues, la persuasión, que se apoya esencialmente en un juego de contrastes y las "enseñanzas" de los portavoces del autor y, en igual proporción, una comunicación afectiva que acentúa, para el narratario, el abismo que separa "buenos" y "malos".

4.3. ISAAC ROSA Y EL LECTOR HERMENEUTA

En *La mano invisible*, la modalidad teatral de la representación diegetiza la instancia de recepción a través del público y sus reacciones que repercuten en los medios. Unas reacciones que, por homología, puede suponerse que son también las del lector real. El público que asiste a la representación como se va al circo o al zoo o se mira un programa de telerrealidad, padece un conformismo que el relato combate.

La mediación teatral "desfamiliariza" la representación fragmentando el relato en una serie de "escenas"/capítulos dedicados sucesivamente a los diferentes personajes. Las interrogaciones acerca de la naturaleza de esta representación en la nave desahogada, las dudas de los personajes que no saben muy bien qué es lo que están haciendo, la puesta en tela de juicio del autor como instancia de poder, crean una sensación de extrañeza que impide, como lo explica Bertolt Brecht en su teoría del distanciamiento (Brecht 2000: 367), la identificación del espectador con lo que es demasiado familiar para permitir la duda y suscitar el deseo de entender. Isaac Rosa cumple con los dos requisitos del distanciamiento brechtiano: combatir la ilusión de que el actor sea el personaje (ha de dudar de lo que está haciendo) y de que el espectáculo sea la realidad, para invitar a los espectadores/lectores a reflexionar sobre su propia actuación. De este modo, la ficción puede pretender liberar al receptor de los esquemas mentales que condicionan su percepción de la realidad y permitir un pensamiento personal y crítico. No se trata de seducirlo sino de sacudirlo. Si bien la novela no propone soluciones a los problemas sociales generados por la organización del trabajo, invita a que cada cual tome posición ante esos problemas, en la perspectiva de un mundo mejorable. La representación teatral escenifica el proyecto pragmático de resistencia a la situación presente en la trayectoria de unos personajes que, después de ser puros ejecutantes en un primer tiempo, empiezan a reaccionar

a medida que se endurecen las condiciones de trabajo, adquiriendo, en la mayoría de los casos, un pequeño margen de iniciativa que los encamina hacia el estatuto de sujetos que se independizan de un papel preconcebido.

Frente a la pasividad de los espectadores, en el dispositivo teatral, la narración construye la figura de un narratorio hermeneuta. La función interpretativa está compartida por los personajes actores que, además de interpretar en el espacio de la nave su propio papel, interpretan su interpretación en el escenario de la memoria, con la ayuda del narrador que, en focalizaciones internas, aclara el juego escénico a la luz de precedentes experiencias. El lector tiene acceso a este complejo interpretativo del que está privado el público, condenado a la visión de comportamientos estereotipados. *La mano invisible* se dirige a un narratorio exigente al que no se entrega un mensaje monosémico ni soluciones ya elaboradas. Al lado de ciertos recursos del "realismo social", como los contrastes o la confrontación de opiniones en el diálogo, la escritura de Isaac Rosa es más ambigua. La incertidumbre que procede de la multiplicación de hipótesis acerca del "experimento"⁸ y de su finalidad ("seguimos sin saber de qué va todo esto, cuál es el objetivo, adónde nos llevan", Rosa 2011: 218; "qué es esto, es alucinante, a qué juega", 74) abre la vía de la polisemia que impide toda interpretación unívoca de la realidad. La significación varía según los niveles de interpretación y lo erróneo en un plano puede resultar verdadero en otro.

Así es como el título de la novela, como cita de Adam Smith, remite a la autorregulación del sistema económico que, en la teoría liberal, rebasa los intereses individuales y asegura el bien común. Aplicado a la diégesis, se refiere a la invisibilidad de los trabajadores que refuta la significación de la metáfora liberal. En el plano metanarrativo, es metáfora de la instancia productora del discurso, potencia que actúa en la sombra. Las onomatopeyas ofrecen otro ejemplo de polisemia:

... se oye el ris-ras-ris-ras de la paleta del albañil al raspar el cemento sobrante, el tomp-tomp de las cuchilladas sobre la tabla, el tic-tac de las teclas golpeadas con furia, el clin-clin de las piezas redondas, cuadradas, rectangulares, triangulares, el rissss del folio al rasgarse, el treq-treq-treq-treq de la máquina de coser, el susurro sshh-sshh de la sonrisa telefónica, el clic-clic del ratón activado con nervio, el planc del capó al soltarlo en el suelo. Como si una mano en la sombra girase una rueda, el conjunto va gradualmente cogiendo velocidad, ris-ras, ris-ras, tomp-tomp-tomp, tac-tac-tac-tac, clin-clin-clin-clin, rissss, rissss, treq-treq-treq-treq-treq, sshh-sshh-sshh, clic-clic-clic [...] percibe que cada vez se acoplan mejor unos con otros, como instrumentos que entran a su tiempo, según lo marcado en la partitura hasta sonar como uno solo. (Rosa 2011: 183-184)

Las onomatopeyas, que imitan los ruidos del trabajo, en su dimensión material y trivial, son un contrapunto paródico a las metáforas del concierto o de la sinfonía en una visión estetizante del trabajo: "te va a dar la risa de la cantidad

⁸ Es circo, zoo, obra de arte conceptual, concierto, burla, "experimento de ingeniería social", "campaña encubierta de la patronal", "una empresa que busca notoriedad" (Rosa 2011: 222-223).

de chorradas que dice sobre la estética del trabajo y la belleza del esfuerzo [...] la sinfonía del trabajo humano" (154-155). La repetición de las onomatopeyas recalca el carácter repetitivo del trabajo que subrayan, por otra parte, repeticiones de enunciados. En su vertiente ideológica, es un eco de la metáfora liberal de la mano invisible ("como si una mano en la sombra girase una rueda"), parodiada porque la autorregulación se convierte en instrumento de tortura, la rueda. Remite también a una concepción totalitaria de la sociedad como la franquista. Pero, al mismo tiempo, las onomatopeyas reiteradas recuerdan el gusto de los niños por las transcripciones de los ruidos de la vida cotidiana que encontramos en la literatura infantil y en los cómics, confirmando una dimensión lúdica a la escritura que confirma la ausencia de *pathos*. En fin, las onomatopeyas tienen también una significación metatextual: la dicción del trabajo no menoscaba la calidad estética de la obra –preocupación relegada al segundo plano por el "realismo social"-. Son en efecto puro ritmo que pone de realce la importancia de la respiración narrativa, *mise en abyme* en la cita que estamos comentando. Impulsa el ritmo del relato el paso de la yuxtaposición inicial de cuadros (cada personaje/instrumento toca su partitura) a la progresiva interacción de los personajes a medida que el ritmo impuesto a los trabajadores se acelera, como los instrumentos alternan y se combinan en una pieza musical. Aunque un personaje califica de "chorrada" la metáfora de la sinfonía del trabajo, resulta ser una imagen adecuada de la polifonía narrativa. La metáfora equivalente del baile ("hay un elemento coreográfico"), atribuidas a un "capullo" (185), tiene también su parte de verdad cuando se la interpreta metatextualmente, así como esa otra afirmación, "esto es una obra de arte" (185), deformación estetizante cuando se aplica al tema de la representación teatral y reivindicación de un proyecto estético cuando se aplica a la misma novela.

Aunque la crítica de la concepción liberal del trabajo resulta evidente, el discurso literario no deja de ser complejo en el cuestionamiento de la misma noción de verdad que depende del referente que le atribuye la actividad interpretativa.

5. CONCLUSIÓN

La teatralidad es, en los tres momentos del realismo estudiado, un dispositivo narrativo que hipostasia la visión, una forma superlativa de hipotiposis en la que el lector, con los personajes, contempla un espectáculo que le ofrece una representación de lo desconocido, lo invisible o lo deformado, según una nueva perspectiva. La novela no es espejo de la realidad sino revelación e interpretación de un mundo opaco. En los tres casos, la mediación teatral disipa la ilusión de una captación directa del referente extralingüístico, explicitando el molde cultural a partir del cual se construye el nuevo discurso sobre lo real (mitos bíblicos o televisión); es solo parte de un dialogismo más amplio, particularmente visible en la novela de Isaac Rosa, que confirma que las escrituras realistas son discursos sobre otros discursos que configuran el imaginario colectivo y la representación de la sociedad en un tiempo y un espacio dados. *La mano invisible*

se distingue, sin embargo, de las novelas precedentes por un dialogismo más ostensible que identifica sus fuentes, una tendencia de las novelas actuales que inserta explícitamente la creación literaria en el ámbito de las ciencias humanas.

En la novela de Rosa, la teatralidad es más central que en las precedentes, puesto que es constitutiva de la ficción y de la modalidad narrativa mediante la cual se consigue el reto de contar el trabajo. Esta opción desplaza la perspectiva del referente social –lo representado– a la manera de representarlo. Por lo cual la veracidad del discurso no se funda ya en la superioridad cognitiva y moral de la ironía galdosiana, ni en la identificación empática del narratario con el protagonista de la novela de Alfonso Grosso, sino en la postura reflexiva vinculada a la modalidad teatral de la novela. La metatextualidad, que en *La de Bringas* exponía puntualmente una poética de la deformación, se generaliza en la obra de Isaac Rosa para instaurar una poética del cuestionamiento: de las teorías liberales, empresariales y de las concepciones sociales del trabajo, incluso de la noción de verdad ya no simplemente opuesta a la de falsedad; cuestionamiento aun de las propias prácticas representativas, de la figura del autor como centro de poder y de las costumbres de lectura o, más generalmente, de la recepción. La metatextualidad no es una postura autotélica sino un modelo de comportamiento, una invitación a que el lector cuestione sus propias convicciones y prácticas.

Otro aspecto original de *La mano invisible* es la combinación de la representación teatral, en la que los personajes actúan paradójicamente en silencio, y el recurso literario de la focalización interna que permite atribuir al personaje tipo, metonimia de una categoría social o de una postura ideológica, un espesor inusitado que le confiere una humanidad equidistante del heroísmo del protagonista de Alfonso Grosso y de la caricaturización del personaje galdosiano. Los personajes pierden su monolitismo e incluso los más antipáticos, como el carnicero y el vigilante, son puntualmente portavoces del autor. Si la focalización externa, en la representación teatral, los deshumaniza como los deshumaniza el trabajo, la focalización interna les restituye su dignidad sin énfasis, sin *pathos*, incluso con rasgos humorísticos.

Es de destacar aun la plurivocidad del lenguaje literario de Isaac Rosa. Polifónico por la colaboración de las voces del narrador y de los personajes –a veces difíciles de deslindar–, es polisémico en enunciados que autorizan diferentes interpretaciones según el referente que se les atribuye. Mientras que la ironía de Galdós se dirigía *alternativamente* a blancos diversos como las mentalidades de su tiempo y las prácticas sociales, una retórica trasnochada o los avatares del romanticismo, la prosa de Isaac Rosa puede aplicarse, *simultáneamente*, como lo pudimos comprobar, a diversos aspectos del mundo representado y a las modalidades de su representación, asociando incluso valoraciones opuestas según los referentes a los que la interpretación aplica estos enunciados. De este modo la escritura realista gana complejidad y aúna de modo indisociable el compromiso social y el compromiso estético.

OBRAS CITADAS

- Barral, Carlos (1969): "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española". En: *Cuadernos para el diálogo*, n.º extra xiv, pp. 39-42.
- Barthes, Roland (1957): "Le mythe aujourd'hui". En: *Mythologies*. París, Seuil, pp. 191-247.
- La Bible de Jérusalem* (1973): París, Éditions du CERF.
- Bikalo, Stéphane, y Enjelibert, Jean-Paul (eds.) (2012-2013): *Dire le travail. Fiction et témoignage*. Rennes, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes.
- Bravo, Federico (1993): "Postures et impostures énonciatives. Notes sur le discours polyphonique". En: *Bulletin Hispanique*, t. 95, enero-junio, pp. 59-97.
- Brecht, Bertolt (2000): *Petit Organon pour le théâtre* [1ª ed. alemana: 1948]. En: *Écrits sur le théâtre*. París, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, pp. 353-390.
- Ducrot, Oswald (1984): "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation". En: *Le dire et le dit*. París, Minuit, pp. 171-233.
- Gassier, Pierre (1975): *Les dessins de Goya*, t. 2. París, Office du Livre, Ediciones Vilo.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. París, Seuil.
- Grosso, Alfonso (1966): *El capirote* [1ª ed. francesa y rusa: 1964]. México, Joaquín Mortiz.
- Hamon, Philippe (1992): "Un discours contraint". En: *Littérature et réalité*. París, Seuil, pp. 119-181.
- (1996): *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. París, Hachette Supérieur.
- Jouve, Vincent (2001): *Poétique des valeurs*. París, PUF (col. Écritures).
- Kronik, John W. (1982): "Benito Pérez Galdós. Introducción". En: *Historia y crítica de la literatura española*, t. 5/1. Barcelona, Crítica, pp. 287-310.
- Larue, Anne (ed.) (1996): "Avant-propos". En: *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers, Publications de la Licorne (Hors série colloques II, UFR Langues Littératures).
- Mariniello, Silvestra (1999): *Médiation et intermédialité*. Montréal, Premier colloque du CRI, Centre de Recherche sur l'intermédialité, Université de Montréal.
- Pérez Galdós, Benito (2000): *La de Bringas* [1ª ed.: 1884], ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas).
- Rico, Eduardo (ed.) (1971): *Literatura y política*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, EDICUSA.
- Robin Suleiman, Susan (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París, Seuil.
- Rosa, Isaac (2011): *La mano invisible*. Barcelona, Seix Barral.
- (2013): "Entrevista a Isaac Rosa, autor de *La mano invisible*". En: *Revista HOAC* (Hermandad Obrera de Acción Católica), <<http://hoac.es/2013/01/02/entrevista-a-rosa-autor-de-la-mano-invisible/>>. Última consulta: 15.06.2013.
- Roux, Dominique, y Teyssier, Jean-Pierre: *Les enjeux de la télé-réalité*. París, Economica.
- Todorov, Tzvetan (1981): *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. París, Seuil.
- Ubersfeld, Anne (1996): *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. París, Seuil.
- Vernant, Jean-Pierre (1974): *Mythe et société en Grèce ancienne*. París, Maspero.
- Viard, Dominique, y Vercier, Bruno (eds.) (2008): *La littérature française au présent* [1ª ed.: 2005]. París, Bordas.

ÉTICA Y ESTÉTICA EN LA NOVELA REALISTA CONTEMPORÁNEA: DE *MIAU* (1888) A *ANIMALES DOMÉSTICOS* (2003)

MARTA SIMÓ
University of Birmingham

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones y las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.

Benito Pérez Galdós

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los ciento quince años que separan la publicación de *Miau*, de Pérez Galdós, y la cuarta novela de Marta Sanz, *Animales domésticos*, varias son las tendencias y contratendencias que han modelado el panorama literario hispánico. Sin embargo, a pesar de los inevitables vaivenes estéticos y conceptuales que han culminado en el sincrético laberinto de la posmodernidad, la tradición realista ha sido, y sigue siendo, una de las líneas vertebradoras del género novelesco. Así, en una de las entrevistas concedidas con motivo de la aparición de *Animales domésticos*, la propia autora declara abiertamente su deuda con *Miau* "y la literatura de Galdós que refleja el microcosmos de la familia" (2003b: s/p). El propio Galdós ya había expuesto en su prólogo a *La Regenta*, "muestra feliz del Naturalismo restaurado", la existencia de un *realismo* literario español, muy anterior a los dogmas llegados de Francia, cuya ley fundamental no era otra que "ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y el alma". Era este un modo de novelar en el que "las crudezas descriptivas" perdían toda repugnancia bajo la máscara del humor y que tenía ya en Quevedo uno de sus máximos exponentes (1991: 198-200).

Desde un ángulo contemporáneo, lejos de contemplar tal afirmación como un craso anacronismo, existe la convicción unánime de que el paradigma realista, por encima de cualquiera de sus orientaciones, bien sea la picaresca, la costumbrista, la social o la naturalista, por poner algunos ejemplos, es una de

las constantes sobre las que se asienta el género de la novela, no solo en la Península, sino también más allá de sus fronteras.

En pleno furor del *Nouveau Roman*, Nathalie Sarraute visualiza la tradición literaria como una carrera de relevos, jamás interrumpida, en la que un realista como Dostoievski le pasa el testigo a Kafka (1956: 42). Para la autora, la novela tradicional, con numerosos partidarios a pesar de las distintas corrientes disonantes que se han apartado de ella, goza de una eterna juventud que le permite adaptarse a las estructuras mentales de las sucesivas sociedades sin necesidad de alterar radicalmente sus estructuras, algo que se explica por su sistema de convenciones, coherente, sólido e intemporal (1956: 93-94).

En fechas mucho más recientes, y proyectando una visión menos poetizada sobre este continuismo, afirma Pozuelo Yvancos que hoy “un buen número de novelistas contemporáneos escriben novelas de finales de siglo *xix*, aunque con un lenguaje de mitad de siglo y con personajes y situaciones muy contemporáneas”, actitud que califica como “conservadurismo literario” y que achaca fundamentalmente al hecho de concebir la creación en términos de simple conservación de público (2004: 32). Sea como sea, lo cierto es que la impronta de los grandes renovadores del género es más visible que nunca en la narrativa contemporánea, bien de manera palpable y hasta programática para algunos autores, bien como presencia sutil y subsumida en la propia originalidad para otros.

La huella de Galdós en la novela española del siglo *xx* cristaliza a partir de los años cuarenta y cincuenta en la obra de novelistas como José María Gironella, Carmen Laforet, Ramón J. Sender, Max Aub o Gonzalo Torrente Ballester, quienes rescataron y asimilaron los modos del realismo tradicional, particularmente los de signo galdosiano. Y aunque los años sesenta y setenta, dominados por el experimentalismo, fueron menos propicios a la relectura de los maestros realistas, el paradigma siguió vivo en autores como Juan Marsé e Isaac Montero (Basantá 2005: 896-899). Sin embargo, no será hasta los años ochenta, con la entrada de la llamada *nueva narrativa* y la recuperación del gusto por contar historias, cuando además de la trama se recobren para el estilo los rasgos inequívocos que permiten identificar la adscripción realista de una novela.

Aquellos fueron años de desconcierto y de grandes debates en torno al nuevo paradigma cultural que irrumpía con fuerza en el panorama patrio, años en que las nuevas promesas coexistían en el tiempo con autores ya consagrados de las generaciones de medio siglo o del 36: y si unos se declaraban amantes de la estética (Llorens 1984), otros enarbolaban la bandera de la frivolidad (Díaz 1990). Géneros como la novela negra, histórica, femenina o el relato breve alcanzaban una dignidad literaria nunca vista anteriormente y la introspección y la memoria se erigían como notas dominantes, hasta el punto de llevar al crítico Sanz Villanueva a afirmar que los escritores del momento eran “alérgicos a la realidad” (*apud* Martín 1987).

¿Qué ha cambiado desde entonces? ¿Y qué permanece? Si algo se mantiene constante es la máxima de reivindicar, por encima de todo, la libertad temática y formal: sigue habiendo lugar para la tradición y también para la ruptura, aunque algunas propuestas que veinte años atrás resultaban, si no innovadoras, por lo menos sorprendentes, como la autoficción o la mezcla de géneros en una

misma obra, son ahora moneda corriente. Emergen nuevas formas narrativas, como el microrrelato, y el mercado sigue siendo el poder fáctico que dirige, en gran medida, los designios de la narrativa actual.

Un elemento nuevo, que progresivamente ha traído aires de renovación a la narrativa peninsular a lo largo de la última década, es la recuperación gradual de cierto realismo crítico como respuesta a algunos de los hechos que han conmocionado los cimientos del mundo desde los inicios del siglo *xxi*. Destaca Dieter Ingenschay en su inventario de las obras ambientadas en el contexto de la brutal matanza del 11-M que las reacciones literarias a la masacre han sido tardías y escasas, en contraste con la reacción estadounidense ante el 11-S (2011: 368-369). Aun así resulta esperanzadora la modesta nómina de tres novelas –*Madrid Blues* (2008), de Blanca Riestra, *El corrector* (2009), de Ricardo Menéndez Salmón, o *La piedra en el corazón* (2009), de Luis Mateo Díez– en un país en el que la literatura de las últimas décadas raramente se ha vinculado a cualquier tipo de debate ético.

Otra línea de reacción crítica surgida recientemente, muy vinculada a la anterior pero con un enfoque más metafísico, es la que se refiere al clima de terror que, tras los atentados de Nueva York, tanto se fomentó desde los órdenes del poder como mecanismo de control, y que constituye uno de los temas centrales de *El país del miedo* (2008), de Isaac Rosa, novela que abre una tercera etapa en la reflexión del autor sobre la sociedad española de hoy (Florénchic 2011: 264). Esta temática se retoma en *La mano invisible* (2011), donde Rosa recrea la angustia kafkiana en la que está sumida la clase trabajadora española, condenada a sobrevivir en una sociedad cada vez más alejada de la política social.

La recesión económica es también el detonante argumental y conceptual de *Democracia* (2012), de Pablo Gutiérrez, una cruda visión de la tragedia cotidiana de todos aquellos que empezaron a perderlo todo el día del desplome de Lehman Brothers, en septiembre de 2008. También se inspira en la crisis el díptico de Rafael Chirbes que traza la curva ascendente del “milagro” económico español y el descenso a la miseria de nuestros días, pues si *Crematorio* (2007) muestra la corrupción, el pelotazo urbanístico y la euforia del ladrillo, *En la orilla* (2013) escarba en las ruinas de lo que fue aquella gran falacia.

En todas estas obras se recupera para el género el espíritu que impulsó a los narradores de la segunda mitad del *xix*, pintores de las costumbres de una época en que “la novela representa y analiza una historia en curso, porque la novela realista es un modo de conocer los mecanismos sociales y el funcionamiento del mundo contemporáneo” (Sotelo 2011: 669). Ciertamente es que uno de los temas fundamentales de la novela de las tres últimas décadas es el desencanto, lo cual desmiente esa “alergia a la realidad” que parecía aquejar a los autores españoles de los años ochenta. Sin embargo, salvando algunas excepciones –Juan Madrid, Andreu Martín, Francisco González Ledesma o Manuel Vázquez Montalbán, que en sus relatos policíacos han retratado de manera sincrónica la sociedad española de la Transición– desde los autores de la promoción de los cincuenta, parecía haber en la literatura peninsular cierto rechazo a novelar el momento histórico más inmediato, y solo en los últimos años se ha llegado a romper ese tabú.

De esta forma de realismo testimonial y comprometido, orientado hacia la tarea de plasmar “la historia en curso”, trata el presente estudio. Tomando como paradigma la cuarta novela de Marta Sanz, *Animales domésticos*, y sin perder de vista la obra que le sirvió de inspiración, *Miau*, se explorarán los caminos por los que se establece ese “perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” que proclamaba Galdós en su discurso de entrada en la RAE (1991: 159), una consigna fundamental que sigue vertebrando la poética realista de nuestros días.

Tal equilibrio entre realidad y ficción solo puede abordarse desde una doble perspectiva, pues el compromiso ético que lleva a un autor a reflejar en su obra la cotidianidad de la vida y su trasfondo histórico y social no invalida la búsqueda de un estilo propio. En palabras del estudioso del *xix* Yvan Lissorgues: “El arte de la novela es el resultado, nunca del todo perfecto, de una transacción entre el arte y la moral, o mejor dicho entre la estética y la ética” (2001: 56). Ambas dimensiones son indisociables y en el relato se definen recíprocamente, por lo que establecer una división tajante entre las mismas es un ejercicio artificioso y difícil. No obstante, para facilitar el análisis, la primera parte de este artículo se ocupará del sentido ético de *Animales domésticos*, mientras que la segunda indagará en aquellos aspectos estéticos que plantean, en esta novela de Marta Sanz, una continuidad o una ruptura respecto al referente realista en el que se inspiró.

2. LA ÉTICA

Resulta imposible hablar del concepto de realismo en términos absolutos, pues en cada una de sus manifestaciones intervienen variables de distinta índole: las circunstancias históricas, sociales o políticas que conforman la realidad de ese momento, los fundamentos filosóficos e ideológicos que subyacen en el discurso o el sesgo individualizado que se imprime a cada obra. Todos esos condicionantes hacen que una forma de realismo jamás pueda ser idéntica a otra.

Ni siquiera en una misma época, ni en la trayectoria de un autor, se mantienen incólumes las ideologías y los marcos teóricos: el positivismo cientificista que favoreció el tránsito de la sensibilidad romántica al naturalismo fue cediendo terreno a la problemática del yo; la pretendida impersonalidad del autor acabó revelándose como una entelequia y, en la Península, la novelística de Galdós, Pardo Bazán o Clarín dejó constancia de que la materia y el espíritu son entidades indisociables. Por todo ello sería un anacronismo tratar de establecer simetrías rígidas entre el momento realista que se vivió a finales del *siglo xix* y el que se vive a principios del *xxi*. Ni siquiera es este equiparable al realismo social de mediados del *xx*, extremadamente objetivista, literatura revestida de cierta autoridad intelectual, y entendida, en palabras de Vázquez Montalbán, como “un elemento transformador de la conciencia y por tanto transformador de la realidad”, es decir, ficción concebida como una forma de combate (1991: 17). Y, sin embargo, a pesar de las diferencias, es también innegable que estas tres formas de realismo comparten un sustrato común. Las tres surgen al calor de grandes conmociones históricas: la revolución burguesa de 1868, la Guerra Civil de 1936 y la subsiguiente represión de cualquier forma de libertad por parte del

Régimen y, ya en el siglo ^{xxi}, el espectacular y progresivo derrumbe de un país tras la crisis de 2008.

Estos tres momentos de transformación radical de las estructuras sociales y políticas han favorecido, sin lugar a dudas, la concepción de la novela como un vehículo para dar voz a los protagonistas de la historia desde el corazón de la misma, en el momento en que esta se produce; una voz colectiva que, sin embargo, no llega a anular la individualidad.

2.1. EL DESPERTAR DE UN SENTIDO CRÍTICO

Sería artificioso afirmar, por otra parte, que las pocas obras que en nuestros días comparten este discurso social de resistencia conforman una corriente bien establecida y homogénea, no solo por la exigüidad con que estas se publican, sino por el mismo signo de los tiempos, tan imbuido de eclecticismo y diferencia. No obstante, sí es posible constatar el surgimiento de una postura nueva ante la realidad: una disposición testimonial hacia el presente que quizá sea el inicio de una tendencia que un día llegue a capitalizar el interés que la literatura ha puesto durante los últimos años en la recuperación de la memoria histórica.

Se trata sin duda de un cambio de actitud altamente significativo que, sin embargo, todavía apunta de manera tímida, sin que estén muy claras las causas por las que la mayoría de los novelistas evitan tratar de los problemas sociales de hoy. Pablo Gutiérrez aduce rechazo al prosaísmo –“hay cierta tendencia a alejarse de lo inmediato, como si la realidad fuera algo demasiado vulgar o caduco. Aún se escriben novelas sobre la Guerra Civil como si fuera nuestro pasado más reciente” (Núñez 2012)– mientras que, para Rafael Chirbes, quien en su momento fue uno de los pioneros de la recuperación de la memoria de la barbarie con *La buena letra* (1992), las razones de la reticencia general a hablar de lo que ocurre hoy se encuentran en la falta de un verdadero debate intelectual, pues, si en países como Alemania el arte cobra “sentido público” y “se descifra como un mensaje ético”, en España “la novela es un arte inane, una cosa como de vasito de agua y ansiolíticos en la mesilla de noche” (Azancot 2007: s/p).

En cualquier caso, el poso emocional de esta nueva actitud ante la novela es el profundo desconcierto, el desengaño, una buena dosis de nihilismo y una brutal deshumanización. Su dinámica existencial es una lucha por la supervivencia que bien podría leerse como cierto darwinismo social. El paisaje moral e intelectual que se traza es desolador, y el espíritu crítico –al sistema, a la ineptitud y corrupción de los gobernantes, a la moral colectiva, incluso– es incisivo. A pesar de todo, no hay afán adoctrinador en esta literatura: se trata de un juicio completamente alejado de cualquier maniqueísmo, una voz que solo pretende documentar lo que está pasando, sumergiéndose en las contradicciones de la realidad para tratar de entenderla, si es eso posible. Como declara Pablo Gutiérrez:

Es oportuno que haya una literatura que hable de lo que pasa, pero no con la intención de hacer una tesis ni con la de exponer un punto de vista superior al lector, porque la novela parte de la incertidumbre y de la confusión tan enorme que yo tengo. [...] Ojalá libros como este sirvan para agitar conciencias, aunque

yo no creo en ello. La literatura social tiene lo mismo de social que de literatura. La poesía no va a cambiar el curso de las cosas. (Martín Rodrigo 2012: s/p)

2.2. EL REINO DE LO PRIVADO Y LA PROBLEMÁTICA DEL YO

Si en algo es verdaderamente fiel el realismo contemporáneo al de los grandes maestros del *xix* es en la concepción de la novela como el reino de lo privado, y en el convencimiento de que solo desde la individualidad es posible alcanzar una comprensión del todo. Así se expresa Rafael Chirbes al respecto: “¿De qué va lo que escribo? Del estado del alma humana a principios del *siglo xxi*. Si para Balzac el alma de su tiempo eran 8.000 libras de renta, echemos cuentas” (*apud* Rodríguez Marcos 2013a: s/p). A la radiografía de la sociedad únicamente se puede llegar a través de la intimidad de sus individuos, tanto por sus pensamientos, sus recuerdos, sus deseos y sus hechos, como por su espacio físico y su entorno humano más inmediato: de ahí la importancia que en los textos realistas adquiere la representación de la familia. Auténtico pilar de la historia social y cultural de España, reconvertida en nuestros días en el último sostén económico para muchos de los perdedores de la crisis, el núcleo familiar se perfila como el estado intermedio entre la historia personal y la historia colectiva, como una imagen a pequeña escala de lo que Galdós llamaba la “familia humana” (1991: 160).

Red de correspondencias fundamental en *Miau*, la familia constituye también el foco narrativo de *Animales domésticos*, así como de otras obras de Marta Sanz, es el microcosmos de muchas de las novelas de Chirbes, y está en el corazón de una de los relatos más paradigmáticamente realistas de la primera década del *siglo xxi*, *Romanticismo* (2001), de Manuel Longares. Eminentemente galdosiana en su forma y en sus temas, la novela ofrece, a partir de un nudo de relaciones familiares, el relato de lo que supuso para la burguesía y sus estamentos aledaños la muerte de Franco y la Transición a la democracia.

En esta forma de realismo que nos ocupa, la exploración existencial es tan importante como la representación de las circunstancias sociales en las que viven inmersos sus personajes y que, inevitablemente, determinan en mayor o menor medida el curso de sus vidas. Y aunque así fue también para Galdós, no es menos cierto que la problemática del yo fue para él una conquista literaria progresiva. El paso de la abstracción de sus primeras novelas, creadas a base de tipos, a un mayor grado de profundización en sus caracteres literarios, fue un proceso gradual cuyo punto de inflexión sitúa Juan Oleza en *Miau* (1984: 113). Y aunque la sociedad nunca dejó de ser “materia novelable”, ya no parece posible explicar los actos humanos únicamente a partir de los condicionantes del medio, por lo que es en esta última novela de su “segunda etapa” cuando se lanza a explorar toda la fuerza del ser interior, que ya había empezado a prefigurarse en su obra precedente: “Galdós ha encontrado el drama del individuo, drama que se cifra en la lucha que lo escinde, en la pugna entre ser social y ser personal” (Oleza 1984: 114).

Es casi un lugar común afirmar que la novela del *xix* es la historia de un individuo problemático que entra en conflicto con su medio, pero este es, en

efecto, uno de los puntales ideológicos de la novela moderna, y *Miau* no constituye una excepción: Ramón Villaamil, su protagonista, el funcionario cesante que nunca llega a recibir su tan esperado nombramiento, se desvive por recuperar su estatus y volver a formar parte de la maquinaria burocrática, pero sus gestiones no dan el fruto deseado, ya que, conforme pasa el tiempo, crecen el desánimo, la impotencia y la angustia hasta que se resigna a su derrota y decide poner fin a sus días. Resulta obvia la condena directa a la cruel arbitrariedad del Estado, entendido este como poder supremo que castiga a los justos y premia a los que le roban, como Víctor Cadalso, vencedor y verdugo, como su nombre indica. Esta deshumanización del sistema, y de lo absurdo de su dinámica interna, llevaron a Ricardo Gullón a establecer un paralelismo entre *Miau* y *El proceso*, de Kafka, pues en ambas novelas el “automatismo, la impresión de aparato mecánico que produce el mundo, está sometido a una instancia remota con la cual el hombre no consigue entablar relación” (1960: 266).

Animales domésticos ofrece también un entorno hostil, un medio ambiguo y engañoso que, si en apariencia constituye un espacio de múltiples posibilidades, está plagado de obstáculos y trampas que, para ciertos personajes, se revelan como insalvables. Algunos, como Jarauta, el joven obrero que se deja la vida en un accidente laboral causado por la negligencia de sus patronos, jamás logran escapar a las limitaciones que les impone haber nacido en un estamento social poco favorecido, pese a las promesas de prosperidad y progreso para todos.

Otros son expulsados de forma poco ceremoniosa de su pequeño paraíso de la clase media, como Elías, el honrado oficinista que antes de perder su trabajo sufre en sus carnes la humillación del acoso laboral. También Elías, como Villaamil, trata de recuperar su estatus y el respeto por sí mismo: también él se enzarza en un proyecto imposible intentando ser el hombre audaz y emprendedor que no es, pidiendo un crédito al banco que, por supuesto, le es denegado, y también se declara vencido antes de descender por su propio pie al infierno de la indigencia. *Animales domésticos* no es un pastiche, ni Elías un remedo de Ramón Villaamil, pero son evidentes los puntos de contacto entre ambos y entre las sociedades a las que pertenecen: la tragedia que precipita a Elías al abismo es la misma que desencadena el suicidio de Villaamil, pues, salvando las diferencias superficiales entre ambas, tanto la cesantía de la España de la Restauración como el paro endémico de nuestros días condenan a sus víctimas al mismo ostracismo social.

2.3. LA LIBERTAD INDIVIDUAL

El naturalismo en estado puro nunca llegó a triunfar en España, y una clara muestra de ello es la trágica muerte de Villaamil, que no puede explicarse únicamente por su falta de adecuación al entorno, ni por la incapacidad de comprender los designios que rigen su destino. El suicidio de Villaamil es una decisión radical que presupone una interrogación sobre el sentido de la vida. Es un acto de albedrío, la afirmación de que por encima de las variables de la herencia

y el medio existe una voluntad interior capaz de escoger y de rebelarse. Villaamil dedica las últimas horas de su vida a deambular por la ciudad y, a medida que se aproxima su final, la angustia y la impotencia acumuladas en su interior se van transformando en una intensa sensación de libertad. “Huid de este engañoso abismo de Madrid, que os tragará y os hará infelices para toda la vida” (2006: 403), les grita, en una escena al más puro estilo quijotesco, a unos soldados a los que toma por jóvenes labriegos. Y con estas sencillas palabras resume Villaamil lo que ha sido su existencia, una trampa: prisionero de un sistema deshumanizado y destructivo, dominado por una obsesión, atrapado en un hogar sin gobierno, a manos de una mujer empeñada en vivir siempre por encima de sus posibilidades de la que por fin tiene el valor de renegar. La cercanía de su fin afina la lucidez de Villaamil y le permite redimir, en el último instante, el gran equívoco de su existencia, pues aunque “la orgullosa declaración de independencia no oculta el fracaso que ha sido su vida” (Ribbans 1977: 409), muere libre.

Tras perder su trabajo, Elías llega pronto al convencimiento de que no se quiere (2003a: 57), y aunque intenta por todos los medios recuperar la dignidad y el respeto por sí mismo, nunca lo consigue. La lucha de Elías no se libra únicamente contra un entorno hostil, sino también contra su propia debilidad, a partes iguales. Con cierto tono de parodia, reaparece en esta novela la coordenada herencia-medio, y de nuevo se afirma el valor de la libertad individual por encima de todo, un albedrío al que Elías parece haber renunciado. O, por lo menos, así lo ve su madre:

Tal como les ha ido, Lucrecia se cuestiona si no hubiera sido mejor renunciar a las leyes de la genética. Ella siempre había estado rodeada de hembras estúpidas: su madre, sus hermanas, su hija... Elías se parece bastante a sus hermanas. Locas, zumbadas, irresponsables, pelirrojas, mujeres que habían tirado por la borda sus aptitudes y su fuerza arbitraria. (Sanz 2003a: 62)

Sea por estoicismo o por abulia, aceptación del destino o falta de voluntad, la actitud de Elías ante su fracaso no contempla la rebelión ni el autoexamen y solo cuando su madre lo enfrenta a su propia imagen, con unas palabras de inusitada dureza, es él capaz de reaccionar:

Pero ¿tú quién te has creído que eres? No puedo prestar ni regalar dinero a un individuo que no sabe quién es ni dónde está. Ni siquiera sientes angustia. Te echan de tu trabajo, tu padre se muere, tienes un sobrino que parece un elefante, tu mujer te deja y se va con tu hermano pequeño, no sabes ni siquiera cuál es tu edad, vives con tu madre y estás contento, hijo mío. Te gustas. Tienes planes. Eres un idiota. (Sanz 2003a: 182)

Cuando se agotan las opciones que pueden llevarlo hacia adelante, Elías pierde la fe en el futuro y toma la determinación drástica de aniquilarse desapareciendo de su núcleo familiar y del mundo en el que ha vivido hasta entonces. Invadido por un desasimiento extremo, decreta su simbólico final, que no es otro que unirse a los indigentes que sobreviven por los jardines y las aceras de Ma-

drid. También simbólicamente, cuando deja atrás su vida, y la casa de su madre, baja también de noche por la calle Marqués de Urquijo, hasta llegar al parque del Oeste, “a los pies del anuncio del teleférico”, precisamente muy cerca del lugar que escoge Ramón Villaamil para matarse. Pero la autodestrucción de Elías es de otro signo, pues lo que certifica su muerte es la pura apatía emocional. No hay redención para Elías. No hay aprendizaje del sufrimiento, solo hay conformidad con el profundo vacío existencial.

2.4. EL TRASFONDO SOCIAL

Sirva este paralelismo entre *Miau* y *Animales domésticos* para anotar un punto de continuidad fundamental, no solo entre ambas novelas, sino entre dos formas de entender la realidad: las acciones de los individuos, por encima de lo heredado y de las condiciones de vida, dependen en última instancia de su ser más interior. En la obra de autores como Galdós, Clarín o Pardo Bazán, así como en la de los narradores contemporáneos que nos ocupan, la representación de la realidad histórica del momento no es en modo alguno un mero inventario de costumbres y hechos, sino una dinámica que fluye desde el alma de sus protagonistas. Como afirma Manuel Longares, el autor de *Romanticismo*: “La novela es el reino de lo interior, de lo privado. Podemos ocuparnos de los grandes acontecimientos políticos y sociales, pero todo eso es la vida cotidiana, lo que sucede en las habitaciones. Es a través de las relaciones privadas como podemos desentrañar el significado de una época” (Jarque 2001: s/p).

Esta línea de aproximación a la realidad social pervive en *Animales domésticos*, *La mano invisible* o *Crematorio*, entre otras; mundos en miniatura en los que el testimonio sociológico va unido a la introspección: los personajes no son solo piezas del gran engranaje de sus sociedades, sino que están dotados de conciencia y de voluntad, de memoria y de sentimientos; algunos llegan a cuestionarse incluso el sentido de la existencia. Y para conseguir el tan deseado efecto de realidad, y recordar también al lector que los que dan forma a la historia son los que la viven, es decir, personas como él mismo, la psicología se inserta en lo cotidiano: resulta habitual en la novela realista decimonónica, y en particular en la “serie contemporánea” de Galdós, acotar las ficciones con fechas y acontecimientos de la vida real, un procedimiento que sigue muy vivo en novelas de hoy como *Democracia* o *Romanticismo*.

Lejos de ser un recurso anquilosado, esta tendencia posee un carácter eminentemente proteico y se ha ido adaptando a los marcos de referencia del público lector, por lo que no es raro encontrar en nuestros días frecuentes alusiones a la cultura popular, tanto del cine, la televisión o la radio, como de las revistas del corazón. Este es el material que articula, por ejemplo, *Daniela Astor y la caja negra* (2013), de Marta Sanz, retrato de la Transición e historia personal, donde se explora la relación entre la realidad y la representación de la misma reflexionando sobre la manera en que los medios de comunicación del momento contribuían a moldear los estereotipos de género.

Apenas hay referencias culturales o mención de eventos históricos en *Animales domésticos*, pero aparecen suficientes indicios para determinar, desde las

primeras escenas, que los hechos narrados se corresponden cronológicamente con el momento de la publicación de la obra en 2003. Sin embargo, aun sin el anclaje de las fechas, es posible reconocer en sus páginas una España ya cuesta abajo, seriamente minada por todos los problemas estructurales que el gran crac de 2008 no hará más que intensificar. De hecho, la propia autora se refiere a *Animales domésticos* como "mi novela de la crisis; hace diez años la precariedad ya empezaba a estar ahí" (Rodríguez Marcos 2013b: s/p). Y así es, pues esta gran debacle ha sido el fruto de una larga gestación. Los jalones de esta historia son esos acontecimientos cotidianos, cuantificables en cifras, que a principios del presente siglo anunciaban ya el inminente final de la bonanza que había supuesto el llamado "milagro" español: manifestaciones en las calles contra las regulaciones de plantilla, desempleo, dinero negro, chanchullo y picaresca, ausencia de organización sindical, pensiones a la baja y, por encima de todo, una desigualdad endémica que jamás se había llegado a erradicar. Y no solo el declive económico es manifiesto en la urdimbre social de *Animales domésticos*, sino que uno de sus temas centrales es también la falta de convicción ideológica que, durante los primeros años del siglo XXI, se traducía en una alarmante ceguera de la ciudadanía ante un modelo político y financiero totalmente ineficaz.

2.5. HISTORIA COLECTIVA E HISTORIA PERSONAL

Los actores de esta trama son los siete miembros de una familia de clase media madrileña compuesta por los padres –Julio y Lucrecia–, sus tres hijos ya adultos –Esteban, Elías y Marcela– y los respectivos cónyuges de los dos últimos, Carola y Santiago; un grupo al que se añaden Jarauta y Ángel, procedentes del entorno laboral de Esteban. Este es el pequeño universo de *Animales domésticos*, articulado por las relaciones entre sus personajes y por las impresiones que los unos se forman de los otros. Individuo y colectividad se complementan y se definen mutuamente: del mismo modo que el entorno contribuye a modelar el ser interior del hombre, tampoco es posible explicar las pautas de comportamiento de una comunidad, o sus inquietudes, si la consideramos como un ente abstracto y homogéneo, sin particularidades ni fisuras. Por ello, en una tendencia narrativa orientada a desentrañar los mecanismos de una sociedad desde el corazón de la misma, no es casual que la forma más paradigmática de asociación humana esté constituida por el núcleo familiar. La familia es una red de relaciones básica en la que se forja el carácter social del ser humano, es decir, la capacidad de integrarse en un grupo y de compartir intereses sus miembros, por lo que, en tanto que espacio representacional, configura el perfecto microcosmos del conjunto de la sociedad. Así fue para Balzac, para Zola y para Galdós, y así es ahora para autores como Chirbes, Longares o la misma Marta Sanz, quien afirma: "Solo puedo escribir de lo que conozco, y la familia es un reflejo en pequeño del resto del mundo" (Rodríguez Marcos 2013b: s/p).

Stephen Gilman, en su análisis de la relación entre historia y novela en la obra de Galdós, destaca que sobre esta urdimbre formada por la historia colectiva y la historia personal se superpone una dimensión simbólica que añade otro

nivel de significado al texto: algunos personajes poseen un valor representativo asignado con antelación que los convierte en alegorías de determinados aspectos históricos o sociales de la realidad representada (1976: 21). Peter Bly retoma posteriormente esta idea y en su estudio sobre las obras de la “serie contemporánea” de Galdós, a las que también denomina “novelas de imaginación histórica”, ofrece la interpretación alegórica de algunos de los personajes de *Miau*: el permanente estado de confusión de Luisito, el nieto enfermizo y visionario de Villaamil, es para Bly una proyección de la desconfianza con que Galdós contempla la España de la Restauración, mientras que la trayectoria profesional de Villaamil, con su penosa alternancia de cesantías y nombramientos, según el arbitrio de los que, a su vez, se van alternando el poder, es un claro trasunto de la inestable y caótica vida política española del siglo XIX (1983: 128-132).

Existe también una sutil disposición alegórica en *Animales domésticos* por la que varios de sus personajes son, a la vez, construcción individual y representación de una idea. En este segundo nivel de significado algunos encarnan estructuras sociales básicas, como el principio de autoridad o la organización del trabajo, mientras que otros personifican una actitud paradigmática frente a los desafíos del sistema, como el activismo político-social o, por el contrario, la sumisión. Es importante destacar, sin embargo, que esta simbología de lo colectivo no llega a borrar las características propias de cada individuo, ya que solo toma del mismo aquellos rasgos que hacen de él un ser emblemático y que, como parte de una construcción dinámica, contribuyen a crear una imagen integral del estado de la ciudadanía española de principios del siglo XXI. Se afirma, pues, el equilibrio entre identidad individual e identidad colectiva.

2.6. EL MICROCOSMOS DE *ANIMALES DOMÉSTICOS*

Una de las funciones básicas de la estructura familiar es la jerarquía de poder que, en *Animales domésticos*, tiene una línea muy bien definida:

En casa de Julio siempre se ha hecho lo que Julio ha querido. Eso él lo tiene muy claro y también deberían tenerlo claro los demás [...]. Por eso, ahora, estaba tan preocupado por Elías. Lo de Lucrecia no era nuevo. Llevaban toda la vida con un permanente tira y afloja: ella queriendo mandar como si no mandara, por debajo, despacito; él haciendo como que se dejaba, aflojando la rienda para tirar del bocado justo en las situaciones en las que era imprescindible. También despacito, dejándole creer a Lucrecia que era ella quien tenía la última palabra. Pero no era verdad. [...] Era absurdo crearse falsos motivos para reñir. (Sanz 2003a: 33)

Paradójicamente, este personaje no aparece caracterizado como un tirano, sino como un ser comprensivo, justo y conciliador: constituye una figura de autoridad positiva que, más que actuar como una fuerza opresora, funciona como un principio de cohesión. Cuando él muere nadie más es capaz de ejercer esa potestad sobre el resto de la familia y el orden establecido empieza a subvertirse peligrosamente. Por ejemplo, la suficiencia con que la insignificante

Marcela ha considerado siempre a su madre (Sanz 2003a: 55) se traduce ahora en un intento de controlar la vida de esta última, lo que provoca un distanciamiento radical, si no definitivo, entre las dos (215). A su vez, Lucrecia, asediada por su hija, que se empeña obstinadamente en imponerle pautas de conducta, y asfixiada también por la indolencia de Elías, quien ahora instalado en su casa, además de robarle el espacio, y algo de dinero, le roba la intimidad, se siente “menos libre que nunca” (159). Y Elías, quien a la muerte del padre deja de ser momentáneamente un cero a la izquierda para asumir el papel de cabeza de familia (207), acaba sucumbiendo a su propia debilidad y sufre un proceso de regresión que lo lleva de vuelta a casa de su madre y de allí a desaparecer, calle abajo, rumbo al parque del Oeste. Por su parte, Esteban, eterno inmaduro sin conciencia de serlo, asiste al desmoronamiento de su pretendida independencia y de su activismo de ficción, por lo que pierde también a Carola, pierde su dignidad y se ve obligado a “buscar algún pretexto para seguir respetándose” (221).

Más allá del nudo familiar, la historia refleja también el vínculo entre Esteban y su compañero de trabajo, Jarauta: dos caracteres afines, pero antitéticos en esencia, pues Jarauta es un obrero y Esteban es un niño bien que juega a ser obrero (10). A juzgar por su empleo de baja cualificación, Esteban parece haber renunciado a las ventajas que pueden reportarle su formación privilegiada y su estatus social, pero en realidad se resiste a ser “un pobre Jarauta” (23) y se considera mental y culturalmente superior a su amigo, pues él “es un poeta y un intelectual que saluda a Jarauta” (85). Agitador de principios obsoletos, su comprensión del sistema de clases sigue estancada en la tradicional polaridad marxista burguesía-proletariado (175) y, aunque comparte su día a día con el lumpen, no cree formar parte del mismo, su identidad burguesa se mantiene intacta y no renuncia a la “teta de vaca de sus padres” (100), el soporte económico que podría recibir si llegara a perder su empleo. Solo cuando Julio muera y Esteban comprenda que su lugar en el mundo viene definido por sus propias decisiones, y que a los hijos de la clase media ya no les quedan prerrogativas adquiridas por nacimiento, podrá asumir que “entre él y Jarauta no existen en el fondo tantas diferencias, que los dos son un par de desgraciados y que todo está perdido” (106).

Cuando Jarauta sufre el accidente laboral que acabará costándole la vida y un grupo de trabajadores deposita en Esteban la responsabilidad del liderazgo para organizar alguna forma de protesta –alzar la voz contra el abuso, cursar una denuncia contra la empresa, defender los intereses del grupo–, su impostura queda al descubierto. Bien sea por pragmatismo o por cobardía, por cinismo o por honestidad, Esteban es incapaz de llevar a la práctica su propia ficción, huye del conflicto y traiciona a sus compañeros poniéndose del lado de los patronos:

Esteban siente que este instante es falso, que ahora mismo él debería arengar a las masas, fomentar la rebelión, por fin sacar los pies del tiesto, hinchar el pecho, descubrir lo que es y lo que no es [...] lanzar un grito de guerra y de dolor porque Jarauta va a morir y se ha dejado la piel entre la prisa y la necesidad [...]. Esteban sabe que este es el preciso instante en el que le corresponde ser héroe, el héroe destaca y construye su propio destino [...]. Esteban rebobina

y concluye que los héroes o tienen el riñón cubierto, o por el contrario, a los héroes no les queda nada por perder. (Sanz 2003a: 161)

Cada una de las figuras de este pequeño retablo posee una dimensión simbólica que trasciende a la anécdota. A las ya mencionadas estructuras de la jerarquía del poder y la organización del trabajo, se añaden también aquellos personajes que contribuyen a ofrecer una perspectiva de la posición social de la mujer en la España de hoy. Como es bien sabido, la época de la Transición supuso la conquista de derechos fundamentales que hasta el momento habían sido vedados a las mujeres –plena capacidad jurídica, divorcio, acceso al aborto y a la anticoncepción, entrada masiva en las universidades y en el mercado laboral–; sin embargo, décadas después, se detectan aún situaciones que obligan a cuestionar el verdadero alcance de aquellos logros: la división sexual del trabajo en el hogar sigue siendo una aspiración utópica, la brecha salarial entre los géneros es todavía un hecho constatable y la conciliación de vida laboral y familiar es, con frecuencia, un obstáculo insalvable para el progreso individual. Al margen de todas estas particularidades, y de cualquier forma de lucha, pervive también una actitud que se resume en la voluntaria renuncia a los derechos adquiridos para vivir según los patrones de conducta más tradicionales. El microcosmos de *Animales domésticos* refleja los dos extremos de este espectro de actitudes y posibilidades en la polaridad básica que se establece entre Carola y Marcela, pues si la primera es la encarnación de la mujer fuerte e independiente, “mujer de pelo en pecho” (141), dispuesta a mantener su individualidad a cualquier precio, la segunda es el estereotipo de la sumisión y la ausencia de horizontes propios, una personalidad retrógrada cuya única ambición en la vida es la maternidad y para quien la estampa de la dicha consiste en “un hogar tranquilo guardado por una mujer que observa a su marido subir la calle que le conduce hacia el trabajo” para ocupar después la tarde “en cualquier cosa, por ejemplo, en completar crucigramas y sopas de letras” (49).

El mundo a pequeña escala de *Animales domésticos*, construido a partir de una multiplicidad de momentos privados, proyecta la imagen del desencanto y el desconcierto en que vive sumida la ciudadanía española de nuestros días, tanto en el plano político como en el social. La desmembración que sufre la familia, a la muerte de Julio, traza simbólicamente la pérdida de referentes de poder y la escasa confianza de los ciudadanos en las alternativas políticas que se suceden. Por otra parte, la decadencia económica y social que sufren los miembros de la segunda generación hace patente el desposeimiento de muchos de los logros con los que a partir de la Transición se había ido construyendo un Estado de bienestar que ahora se desmantela a marchas forzadas. El matrimonio de Marcela con “un obrero especializado” (52), que tanto desagradó a Lucrecia, el desclasamiento voluntario de Esteban, que irónicamente comienza como una pose y acaba siendo real, y el descenso de Elías al agujero de la indigencia son la representación del actual reajuste de las clases sociales, en particular de las clases medias, cuyo declive va inevitablemente unido al empobrecimiento general de la sociedad.

La precariedad laboral está prácticamente normalizada a día de hoy –miles de trabajadores indefensos con largas jornadas y sueldos de miseria, sin opciones para prosperar ni derechos sindicales–, pero a menor escala era ya un hecho en la España de 2003. El panorama desolador del desempleo masivo y los contratos basura no solo queda reflejado en la dramática situación de un parado como Elías, con nulas posibilidades de reinserción en el mercado del trabajo, sino también en la dinámica intelectual que se vive en la empresa de Esteban y Jarauta. El desgraciado accidente que sufre Jarauta no solo sirve para desenmascarar el fingido compromiso social de Esteban, sino que es también revelador de una situación habitual en épocas de depresión e inseguridad económica: el final del sindicalismo combativo. En el fondo no es la renuncia al compromiso, por parte de Esteban, lo que neutraliza la protesta colectiva por la negligencia que le cuesta la vida a Jarauta, sino la falta de capacidad de organización entre los mismos trabajadores, así como la ausencia de la infraestructura adecuada para hacerlo.

La trascendencia simbólica de los personajes y de la trama para expresar una realidad profunda es un recurso habitual en la novelística de Galdós y, en este sentido, *Animales domésticos* sigue plenamente la estela de la obra galdosiana. Para Galdós la realidad sensible está cargada de significaciones y, como ha afirmado Francisco Ayala, “la misión del artista consiste en detectarlas y exponerlas incorporadas en su obra”, de modo que la realidad representada “expresa una realidad más alta y de mayor alcance, que desde luego la trasciende” (1974: 67).

3. ESTÉTICA

Para los realistas y los naturalistas decimonónicos “enfrentarse a lo contemporáneo es, quizás, el punto de partida estético más importante del realismo” (Sotelo 2001: 668). Hablar de la estética en una obra realista es, por lo tanto, hablar de su sentido ético, de esa necesidad de trasladar a la novela los conflictos que marcan una determinada época histórica, y, aunque el sentido ético de una obra es un elemento más de la amalgama de parámetros que definen su estética, se trata sin duda de uno de los factores más determinantes (Lissorgues 2001: 55). Sin embargo, enfrentarse a lo contemporáneo supone también considerar el modo en que se representa la complejidad del tejido social, considerar cómo se capta el latido de la vida, en las calles y en las casas, pues “en la retórica del realismo no solo es fundamental la mimesis sino también la poesis, no solo la imitación sino también la creación” (Kronik 1988: 55). Este aspecto creativo que transforma lo observado en ficción es el foco de interés de los párrafos que siguen.

3.1. CONTINUIDAD Y RUPTURA

Evidentemente los fundamentos conceptuales que determinan el discurso estético de principios del siglo *xxi*, basados en la síntesis de ruptura e integración, en la diversidad y en la contradicción, no obedecen ya al carácter programáti-

co y unitario que configuró la estética literaria de la segunda mitad del *xix*. Sin embargo, por encima de las disparidades, es posible apreciar cierta continuidad estética respecto a la tradición en aquellos autores que todavía hoy hacen de la novela una expresión de su voz crítica.

Cada época cultural posee un carácter específico y el momento presente está dominado por la libertad formal y temática, así como por una absoluta ausencia de sistematización. En nuestros días no solo coexiste el realismo con otras tendencias narrativas antitéticas, como la literatura fantástica o experimentos de difícil clasificación, sino que dentro del mismo realismo se aprecian también distintas aproximaciones.

Sin ir más lejos, algunas de las novelas mencionadas, como *Romanticismo*, siguen de cerca el molde tradicional del paradigma realista decimonónico, mientras que otras, como *Crematorio*, sin renunciar al realismo, rompen con algunos referentes formales del pasado para reformularlos de acuerdo con un criterio personal. Y esto es así porque plasmar el mundo en las páginas de una novela implica necesariamente reflexionar sobre la forma más adecuada para hacerlo: si ese entorno espacial y humano, a la vez conflictivo y en constante cambio, se contempla como una suma de sus partes, es natural que la focalización múltiple sea uno de los modos predominantes a la hora de construir el discurso, y si la intención es presentar lo que ocurre alrededor como una entidad que fluye ante nuestros ojos, tampoco sorprende que la impersonalidad narrativa sea una de las principales consignas estéticas de esta poética.

Por todo ello, y sin ánimo de establecer un catálogo de rasgos comunes o divergentes entre el modelo realista decimonónico y el actual, una breve comparación entre *Animales domésticos* y *Miau* puede ser útil para aclarar hasta qué punto prevalecen hoy las directrices fundamentales del realismo literario de la segunda mitad del *xix*.

3.2. ESTRUCTURA

Tomemos, por ejemplo, la estructura de ambas novelas. Un sector de la crítica galdosiana ha establecido que el tiempo del relato y la distribución de los acontecimientos de la trama de *Miau* –novela de cuarenta y cuatro capítulos sin segmentación gráfica entre los mismos– permiten determinar su esquema narrativo según una organización tripartita de planteamiento-nudo-desenlace (Díez de Revenga 2006: 54). *Animales domésticos* presenta una distribución similar, algo que a primera vista podría verse como una mera coincidencia si no fuera por el hecho de que esta disposición en tres partes no se infiere de la temporalidad del relato, sino que se ofrece al lector de manera explícita e inequívoca. La novela consta únicamente de tres capítulos y cada uno de ellos viene precedido de un epígrafe que indica manifiestamente cuál es la función estructural de los mismos en el conjunto de la obra. La primera sección, “Animales domésticos”, constituye una introducción en toda regla, pues en ella se presentan los temas y los personajes, a la vez que se apuntan las relaciones que estos establecen entre sí. La segunda parte, “Melodrama”, se abre tras una elipsis temporal y estallan en

ella todas las tensiones personales que se habían ido fraguando en la anterior. El título del último apartado, “Un desenlace de clase media”, habla por sí solo, pues, además de incluir el término “desenlace”, incorpora también una de las etiquetas más comúnmente asociadas a la novela realista del XIX: “clase media”.

¿Cuál es el sentido de esta puesta en escena? ¿Por qué hacer tan evidente un recurso que se podría haber dejado en las sombras? Lejos de tratarse de un mero juego lingüístico, hay en esta apropiación de la estructura de *Miau*, y sobre todo en el empeño en que esto no pase inadvertido para el lector, una clara voluntad de establecer un diálogo con el referente clásico y de acercarlo al paradigma estético de hoy. Es una forma de subrayar que, por encima de las inevitables discrepancias entre ambas formas de realismo, *Miau* y *Animales domésticos* no solo comparten el afán testimonial de novelar lo cotidiano, sino que ofrecen una reflexión similar sobre la naturaleza humana. Como sostiene Gonzalo Navajas al explicar la existencia de conexiones “transtemporales” entre distintas tradiciones y momentos estéticos:

Miau, una novela abrumadoramente contaminada por el contexto burocrático en que se desarrolla, puede ser recobrada hoy a partir de la vibración existencial de su protagonista, Villaamil, cuya trayectoria progresiva hacia una ruptura final con el conformismo y la mediocridad, lo acerca a la imprevisibilidad de la condición humana actual. (Navajas 2002: 65)

3.3. DISCURSO

Otro punto de contacto es la naturalidad del discurso. El gran proyecto de cualquier forma de realismo es siempre conseguir que esa realidad representada, y transformada en materia narrativa por el autor, se ofrezca al lector del modo más natural posible. Por ello uno de los máximos logros de la novela realista del XIX fue la renovación del lenguaje, entendido como “la forma de expresión de las actitudes, de los temas y de las estructuras desde el punto de vista de su resultado como texto escrito” (Sobejano 1988: 583). La ausencia de un léxico ampuloso, la verosimilitud de las tramas y la impersonalidad narrativa, por la que el narrador se mantiene oculto solo para fundirse con la conciencia de sus personajes a través de los monólogos o del estilo indirecto libre, son marcas distintivas del paradigma decimonónico que siguen presentes en el modelo realista de nuestros días.

Cualquiera de las novelas mencionadas en este artículo, y entre ellas *Animales domésticos*, construye su mundo ficcional desde el prisma de la simplicidad, tanto en lo que se refiere al uso del idioma como a la estructura de la obra. Al respecto hay que anotar, sin embargo, que no se trata de una réplica perfecta, sino que algunos aspectos del patrón referencial decimonónico son reelaborados de acuerdo con una estética contemporánea. No es infrecuente, por ejemplo, que el hilo del discurso adopte la forma de un diálogo traspuesto a la prosa, sin signos de interrogación o guiones que señalen la alternancia de turnos de palabra (*Democracia*, *Crematorio*, *En la orilla*), o que el estilo directo desaparezca por completo (*El país del miedo*, *La mano invisible*) o, en las conta-

das ocasiones en que este se muestra, quede reducido a su mínima expresión (*Animales domésticos*)¹.

Hay también una tendencia generalizada a abandonar el uso tradicional del imperfecto, a favor del presente narrativo, para intensificar la impresión de simultaneidad entre el tiempo del relato y el momento de la lectura. Pero si hay un recurso unánimemente adoptado por todos estos autores que los aleja del molde canónico es la disolución de la trama.

3.4. DISOLUCIÓN DE LA TRAMA

En una época cultural caracterizada por la revalorización de la narrativa puede resultar paradójica tal renuncia a la estructura episódica, más propicia al desarrollo de una historia, pero si consideramos el trasfondo metafísico de un realismo en el que la comprensión del mundo parte de la interioridad del ser, y en el que con frecuencia se presentan individuos aislados, incapaces de comunicarse con su entorno y de integrarse en él, no produce tanta extrañeza la elección de argumentos mínimos, con una temporalidad detenida, articulados por el contrapunto de los monólogos interiores, la omnisciencia y los pasajes en estilo indirecto libre. "En una novela la tensión debe estar en el lenguaje y no en la trama", sostiene Rafael Chirbes, quien, fiel a esta filosofía, compone *Cre-matorio* y *En la orilla* como "un almacén de voces" (Rodríguez Marcos 2013a: s/p).

Se trata, por lo tanto, de una narrativa que transcurre en el doble plano social y psicológico, algo que también caracterizó el arte de la novela cuando el naturalismo dio un giro hacia el espiritualismo, y la verdadera historia pasó a instalarse "en la conciencia de los personajes" (Sotelo 2001: 679). Se trata, en síntesis, de obras en las que coexisten observación social y psicología ética, como recogen de nuevo estas palabras del propio Chirbes: "Estilicé el espacio, la geografía, detuve el tiempo, vacié el texto de cualquier trama que no fuera la propia tensión del lenguaje. No quería hacer una novela policiaca, ni contar que hay corrupción y ladrillos por todas partes. Quería contar el estado del alma humana, la mía, la nuestra, en un mundo así" (Azancot 2007: s/p).

Una aproximación similar, aunque con mayor complejidad argumental, presenta *Animales domésticos*, novela que condensa la temporalidad en los tres grandes momentos que señalan sus tres capítulos, separados por elipsis, y en la que su intensa carga de subjetividad cristaliza mediante el contrapunto y el fluir de la conciencia. Las breves secuencias de focalización interior que se suceden revelan cómo los personajes se ven a sí mismos y a los demás, desgranando así uno de los temas fundamentales de la obra, el de las relaciones humanas.

Este enfoque establece, por otra parte, un fuerte vínculo temático con *Miau*, novela en que Galdós subraya irónicamente la doble naturaleza de muchos de sus caracteres a través de la multiplicidad de puntos de vista (Sackett 1969: 26). Es este un proceso que se produce de forma sistemática en *Animales do-*

¹ Al respecto son muy ilustrativas las conclusiones de Amélie Florenchie (2011) en su análisis de la representación de la violencia en las novelas de Isaac Rosa, donde plantea la idea de que la ausencia de diálogo es la expresión metafórica del caos y la agresividad contenidos en el relato.

mésticos y que, en última instancia, revela otro de los temas centrales de ambas obras: el antagonismo entre el ser y el parecer. La obsesión desmedida de las mujeres de la familia de Villaamil por aparentar encuentra parangón en el personaje de Esteban, quien muestra hacia afuera una personalidad impostada que nada tiene que ver con su ser más esencial, una actitud comparable con el trágico empeño de Elías en convertirse en el tipo de hombre que jamás podrá ser. Además de contribuir a la configuración literaria de los personajes de *Animales domésticos*, este cruce de perspectivas dirige también la estructura interna de la novela. La intersección de las distintas voces narrativas sobre una misma realidad crea un universo ambivalente en el que no hay certezas absolutas y en el que la sugerencia adquiere el rango de la afirmación.

3.5. CARACTERIZACIÓN SIMBÓLICA

La filiación galdosiana de *Animales domésticos* se manifiesta ya en la carga simbólica de su título, reminiscente de la onomatopeya que da nombre a la historia de los Villaamil. Marta Sanz recoge también el sarcasmo con que Galdós deshumaniza a sus personajes mediante la caricaturización animalesca (Rodríguez 1978: 52-54), como el irónico contraste entre la apariencia de tigre de Ramón Villaamil y su fragilidad interior, que aparece citado en las páginas de *Animales domésticos* como el referente directo para el retrato de su homólogo contemporáneo, Elías: “la desesperación de Elías, su progresiva metamorfosis, de ser humano a gato, de gato a remedo de tigre, es más enfermiza que la del pobre don Víctor [sic] en *Miau*” (Sanz 2003a: 174). Elías, marido e hijo pusilánime, es “el gato de Carola” (76) y el “minino domesticado” al que Lucrecia le ha cogido manía (159). Tampoco Esteban escapa a la mordacidad de esta forma de caracterización, y antes de que él mismo pueda comprender que en realidad no es un intelectual, sino un obrero, será la metamorfosis grotesca de una mano en garra la que señale simbólicamente el inminente colapso de la personalidad ficticia que trata de imponerse a sí mismo y a los demás:

Esteban se percata de que, poco a poco, su mano derecha se está convirtiendo en una garra. Casi no sabe coger la cuchara sin sujetarla como si fuera un palo. Es el efecto de emplear la fuerza. Vuelve a mirarse en el espejo del fondo y se tranquiliza, porque su cara es la misma que cuando estudiaba en la universidad. (Sanz 2003a: 22)

Sin embargo, son los “animales domésticos” los que constituyen el gran símbolo expresivo de la novela, un enunciado con el que se connotan las relaciones de dependencia que todos los personajes tienen respecto a otros, en particular desde la mirada de Lucrecia y Carola, los temperamentos más fuertes de toda esta galería de individuos. Los “animales domésticos” son los seres débiles, cobardes, vulnerables y manipulables. Es precisamente Carola, al reflexionar sobre la decadencia humana, tanto física como mental, quien mejor sintetiza el horizonte de sentido de la expresión:

Se percata de cómo los seres humanos pueden dejar de serlo, poco a poco, a través de una penosa transición que los va consumiendo hasta convertirlos en algo parecido a un animalito. Carola piensa que, hoy más que nunca, cada familia tiene su animal doméstico y que, cada vez, va a haber más guacamayos y hámsters y conejos de indias que solo quieran dar vueltas dentro de su rueda de plástico. (Sanz 2003a: 73-74)

Es bien sabido que una forma de caracterización muy del agrado de Galdós fue dar nombres simbólicos a algunos de sus personajes, de modo que determinados aspectos de su carácter, o su función en el relato, quedaran plasmados de un brochazo, una técnica de la que no está exenta *Miau*. A la ya mencionada simbología onomástica del malvado de la historia, Víctor Cadalso, vencedor y verdugo, hay que añadir, entre otros, la de su hijo Luis, personificación de la bondad y el candor, un nombre que Díez de Revenga asocia a la figura de San Luis Gonzaga, "símbolo de la juventud inocente y caritativa, que sufre por los demás y joven muere" (2006: 27).

Este recurso, que a algunos críticos les ha parecido un tanto "trivial y barato" (Ayala 1974: 68), no deja de ser un pequeño juego retórico para añadir una nota de ironía al texto, por lo que no sorprende encontrarlo también en las páginas de una novela tan cáustica hacia el género humano como *Animales domésticos*. Resulta significativo, por ejemplo, que el temperamento más enérgico e independiente de la historia reciba el nombre de Carola, cuya etimología remite a "la más fuerte", o que el patriarca de la familia, que es quien mantiene el estatus y la cohesión de la misma, y quien decide lo que se hace en su casa, se llame Julio, como el líder militar y dictador de la Roma republicana. También el nombre de su esposa, Lucrecia, evocación del poeta y filósofo romano, contemporáneo de Julio César, arroja una luz sobre la función de la misma en el organigrama familiar, pues si Julio es la autoridad, ella es el juicio y la razón, aunque se trate de una inteligencia subyugada que se ha dejado eclipsar por la mediocridad de su marido, como observa su hijo Elías (Sanz 2003a: 58). Tampoco es casual que el apellido de Lucrecia sea Cordero, el mismo que lleva la familia que en la segunda serie de los *Episodios nacionales* encarna los vicios y las virtudes de la clase media. Un nombre y unos atributos que, a su vez, proceden de una novela histórica de Fernán Caballero, *Elia, o la España treinta años ha* (1857), y que Galdós recuperó para su propia obra como reconocimiento público de la admiración que sentía por la autora (Dendle 1972: 103). No es descabellado, pues, ver en la reaparición contemporánea del apellido Cordero, así como en cada uno de los guiños a la ironía galdosiana presentes en *Animales domésticos*, otro eslabón de una cadena en el que se unen homenaje de respeto a la tradición y voluntad de continuidad con relación a la misma.

3.6. ENUNCIADOS DESCRIPTIVOS

Hay, en cambio, otro plano del discurso en el que sí se aprecia cierta disparidad entre la estética realista decimonónica y la contemporánea, y este es el de la configuración de los enunciados descriptivos.

La descripción tenía un carácter subordinado a la acción para los tratadistas clásicos de los siglos XVII y XVIII, y no fue hasta la primera mitad del XIX cuando empezó a ser considerada como un elemento más retórico que ornamental. El valor metafórico que le otorgó el romanticismo se intensificó notablemente con la entrada del realismo, hasta el punto de convertirla en uno de sus recursos más poderosos para la caracterización de los personajes y la representación del mundo. La minuciosidad y longitud de las descripciones dependía enteramente de la inclinación estilística de cada autor, pero el hecho de que Flaubert fuera más selectivo que Balzac y Galdós más prolijo que Clarín no invalidaba en ningún caso su carácter fundamental de percepción construida. Focalizada en la conciencia de un personaje que miraba a su alrededor, lejos de constituir una mera reproducción fotográfica, o un segmento despersonalizado, la descripción realista era ante todo una interpretación de la realidad. Podemos estar de acuerdo con Gonzalo Navajas cuando sostiene que “nos separa de Galdós un sistema vinculado a la descripción naturalista excesiva” (2002: 65), pero solo en lo que se refiere a la proliferación de la misma, porque el valor representativo y caracterizador que esta tenía en el realismo decimonónico se ha mantenido invariable hasta nuestros días.

Apenas hay descripciones en *Animales domésticos*, como tampoco las hay en *Crematorio* o *Democracia*, por poner dos ejemplos más, pero el estatus retórico de los pocos pasajes descriptivos que jalonan la novela, siempre referidos a los espacios en que se mueven los personajes, es plenamente equiparable al de la estética del XIX. También aquí se configuran como segmentos humanizados por los que se produce la intersección entre la subjetividad y el entorno. Se centran a veces en el espacio más inmediato del personaje para subrayar aspectos de su conciencia, como la desazón con que Lucrecia contempla los restos de la comida, que no es más que un eco del malestar que le provoca su propia hija (Sanz 2003a: 196), en una escena que tanto recuerda al capítulo XVI de *La Regenta*. Otras veces ofrecen más bien la visión absoluta de un estrato social, como la forma en que Carola proyecta su mirada sobre el barrio de Jarauta (126-127). Constituyen, en cualquier caso, el remanso necesario para el constante fluir de la conciencia de los personajes, el amarre de la subjetividad al universo físico y social de la historia. Sirva como paradigma el pasaje que abre *Animales domésticos*:

Naves. Uralita. Prefabricados. Carteles rotos. Marcos de ventanas de aluminio. Cables de alta tensión. Postes de la luz. Cajas de cartón vacías. Pasos de cebra. Perros muertos. Chuchos. Anaranjados, con las orejas grandes y la panza blanca. Patas arriba. Tiesos. Duros. Rígidos. Rodeados de líquidos. A punto de pudrirse al sol. Marcas de neumáticos y de grasa en la calzada. Tufo a gasolina. Estructuras de chalés en construcción. Matrículas de coches. Cristales rotos de factorías sin chimenea. Chimeneas. Bidones. Pasos a nivel de propiedades privadas. Casetas de vigilancia. Señales de tráfico. Verjas. Farolas. Guardias jurados. Cosas que ya no sirven. Ruido de motores y de aparatos de ventilación. Aire acondicionado que rezuma. Escombreras. Cacas de rata. Esprays insecticidas. Ruedas de triciclos. Líneas continuas y discontinuas. Puntas de hierro oxidadas. Latas

aplastadas de refrescos. Envoltorios de bollería industrial. Cascotes. Amapolas, lavandas y campanillas.

-¡Viva la vida!

Esteban acaba de mirar a su alrededor. Las amapolas le han jodido profundamente. (Sanz 2003a: 9)

No pasa inadvertido el minimalismo extremo de este fragmento, tanto por la desaparición de los verbos, de modo que la frase se reduce a su estructura más irreducible, como por la ausencia de comparaciones, metáforas, anáforas o adjetivos que dejan el campo semántico prácticamente desnudo. Y aunque es la mirada de Esteban la que focaliza la descripción, tampoco hay aquí predicados que puedan matizar el componente subjetivo, pues nada se parece ni recuerda a otra cosa, sino que los objetos descritos se presentan tal como son, ensartados en un hilo narrativo como las cuentas de un rosario. Es, precisamente, esta narrativa implícita la que demarca los distintos niveles de significado y hace que esta enumeración de elementos dispares se articule como un sistema coherente a pesar de la pretendida falta de cohesión entre los mismos. Por una parte, el catálogo de detritos, sustancias de desecho y restos orgánicos, al que se añaden las referencias a ruidos y olores desagradables, constituye todo un compendio de la vulgaridad y la decadencia que puede encerrar un mundo, en concreto el de los obreros como Esteban y Jarauta. Pero hay también un subtexto, delimitado por los pasos a nivel de las propiedades privadas, las casetas de vigilancia o los guardias jurados, que conforma un espacio de exclusión y que introduce ya la idea del choque y la asimilación de las clases, uno de los temas centrales de la novela. Y para cerrar el fragmento, en medio de toda esta degradación ambiental y de las connotaciones de hostilidad social, se pone una nota de vida y de belleza, con las amapolas, lavandas y campanillas, que para Esteban es más bien una nota de sarcasmo. En última instancia es la mirada del personaje la que confiere el verdadero contenido a la descripción.

Hay en este enclave de despojos y de marginación una visión del mundo de clara inspiración zolesca, pues del mismo modo que las novelas urbanas de Zola, el autor que tan bien retrató “la servidumbre al tajo”, evocan con frecuencia “la basura material y moral, la podredumbre que supura esa época del segundo imperio tan aborrecida por el escritor” (Sobejano 1988: 593), el fragmento que abre *Animales domésticos*, percibido y presentado como un espacio repugnante y hostil, condensa en unas líneas toda la degradación y el prosaísmo de su universo ficcional.

4. CONCLUSIÓN

Afirma Yvan Lissorgues que “la forma realista del arte pocas veces se aparta de una finalidad ética” (2001: 56). Y así es. Además de ocuparse de la moral subjetiva, la mirada realista de los últimos años se ha vuelto con frecuencia hacia aquellos momentos del pasado que han definido la identidad colectiva peninsular, como la Guerra Civil o los años de la Transición. Recientemente, la novela ha plasmado también la desazón y el miedo que supone vivir en un mundo

sometido a constante violencia y sobre el que pesa también la amenaza de la aniquilación, algo de lo que dan fe obras como *La senda del drago* (2006), de José Luis Sampedro, *Derrumbe* (2006), de Ricardo Menéndez Salmón, o la ya citada *El país del miedo*, de Isaac Rosa, entre otras. Sin embargo, más allá del encomiable esfuerzo por la recuperación de la memoria histórica, o de la no menos valiosa reflexión metafísica sobre el lugar del hombre en un mundo dominado por la crueldad, pocas veces a lo largo de los últimos años ha bajado la novela al nivel del suelo para ocuparse de la conflictiva realidad del momento, con sus lacras y su prosaísmo. Por ello, en una época de convulsión social y profundas transformaciones como la de ahora, es fundamental destacar la presencia de un grupo de autores para los que la escritura es una respuesta a todo lo que está sucediendo alrededor. No hay en ellos intención moralizante ni afán de reformar este entorno problemático. Tampoco hay imposiciones ideológicas. Solo hay una necesidad de ofrecer en sus ficciones un testimonio de la historia en curso, algo que recupera para la literatura contemporánea la esencia ética del realismo de la segunda mitad del siglo XIX, entregado a la tarea de comprender y representar el tejido social desde la misma naturaleza humana.

Se aprecia, entre estos autores, un inevitable cambio de perspectiva respecto a los paradigmas de la estética decimonónica: se disuelve la trama, se minimizan la anécdota, el retrato físico y la descripción, y el perspectivismo hace del mundo una entidad relativa e inestable. Sin embargo, bajo el detalle de esta aparente ruptura, y como ha reflejado la lectura comparativa de *Miau y Animales domésticos*, subyacen rasgos de continuidad como la dialéctica entre el sujeto y su entorno, la reflexión sobre el ser o la trascendencia simbólica de la materia: una concepción fundamental de la novela que confirma la posibilidad y la voluntad de establecer un diálogo entre esta forma contemporánea de realismo y la que renovó el género en la segunda mitad del XIX.

OBRAS CITADAS

- Ayala, Francisco (1974): *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona, Seix Barral.
- Azancot, Nuria (2007): "Rafael Chirbes: «Crematorio me ha llenado de dudas y me ha tenido en un pozo oscuro durante muchos meses»". En: <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22043>. Última visita: 15.11.2013.
- Basanta, Ángel (2005): "Galdós y la novela española actual". En: *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 896-904.
- Bly, Peter A. (1983): *Galdós's Novel of the Historical Imagination. A Study of the Contemporary Novels*. Liverpool, Francis Cairns.
- Dendle, Brian (1972): "The first Cordero: *Elia* and the *Episodios nacionales*". En: *Anales Galdosianos*, vol. VII, pp. 103-105.
- Díaz, Carolina (1990): "Eduardo Mendoza destaca que la frivolidad ya es posible en la narrativa española". En: <http://elpais.com/diario/1990/07/17/cultura/648165606_850215.html>. Última visita: 15.11.2013.

- Díez de Revenga, Francisco Javier (2006): "Introducción" a Benito Pérez Galdós: *Miau*. Madrid, Cátedra, pp. 11-72.
- Florenchie, Amélie (2011): "Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 257-274.
- Gilman, Stephen (1976): "Novel and society: *Doña Perfecta*". En: *Anales Galdosianos*, vol. XI, pp. 15-27.
- Gullón, Ricardo (1960): *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Taurus.
- Ingenschay, Dieter (2011): "Las sombras de Atocha. El 11-M en la literatura española actual". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 365-384.
- Jarque, Fietta (2001): "La burguesía se transforma, se adapta, pero no decae jamás". En: <http://elpais.com/diario/2001/01/19/cultura/979858804_850215.html>. Última visita: 15.11.2013.
- Kronik, John W. (1988): "La retórica del realismo: Galdós y Clarín". En: Yvan Lissorgues (ed.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos, pp. 47-57.
- Lissorgues, Yvan (2001): "Hacia una estética de la novela realista (1860-1897)". En: Paul Aubert (ed.): *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 53-72.
- Llorens, Isabel (1984): "Molina Foix declara pertenecer a una generación que ama la estética". En: <http://elpais.com/diario/1984/04/02/cultura/449704807_850215.html>. Última visita: 15.11.2013.
- Martín, Carmelo (1987): "Los escritores son alérgicos a la realidad, según Sanz Villanueva". En: <http://elpais.com/diario/1987/04/04/cultura/544485606_850215.html>. Última visita: 15.11.2013.
- Martín Rodrigo, Inés (2012): "La novela vuelve a la trinchera". En: <<http://www.abc.es/20121101/cultura-libros/abci-pablo-gutierrez-democracia-201210301228.html>>. Última visita: 15.11.2013.
- Navajas, Gonzalo (2002): *La narrativa española en la era global. Imagen. Comunicación. Ficción*. Barcelona, EUB.
- Núñez Jaime, Víctor (2012): "La literatura no se mide con un termómetro". En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/23/actualidad/1356297980_157439.html>. Última visita: 15.11.2013.
- Oleza, Juan (1984): *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona, Laia.
- Pérez Galdós, Benito (2006): *Miau* [1888], edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Cátedra.
- (1991): "La sociedad presente como materia novelable" [1897]. En: Laureano Bonet (ed.): *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona, Península, pp. 157-165.
- (1991): "Leopoldo Alas ('Clarín')" [1901]. En: Laureano Bonet (ed.): *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona, Península, pp. 195-205.

- Pozuelo Yvancos, José María (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos xx y xxi*. Barcelona, Península.
- Rodríguez, Alfredo (1978): *Estudios sobre la novela de Galdós*. Madrid, J. Porrúa Turanzas.
- Rodríguez Marcos, Javier (2013a): "La gran novela de la crisis en España". En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html>. Última visita: 15.11.2013.
- (2013b): "Rosa y negro". En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/06/actualidad/1370517976_178688.html>. Última visita: 15.11.2013.
- Sackett, Theodore A. (1969): "The Meaning of *Miau*". En: *Anales Galdosianos*, vol. IV, pp. 25-38.
- Sanz, Marta (2003a): *Animales domésticos*. Barcelona, Destino.
- (2003b): "Marta Sanz publica su última novela, *Animales domésticos*". En: <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/01/26/anticuario/1043435685.html>>. Última visita: 15.11.2013.
- Sarraute, Nathalie (1956): *L'Ère du soupçon*. París, Gallimard.
- Sobejano, Gonzalo (1988): "El lenguaje de la novela naturalista". En: Yvan Lissorgues (ed.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*. Barcelona, Anthropos, pp. 583-615.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2001): "Clarín, crítico de Galdós: la teoría de la novela realista en España". En: *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 668-684.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1991): "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo". En: Yvan Lissorgues (ed.): *La renovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 13-25.

DECONSTRUCCIÓN DEL REALISMO.
PARADOJAS DE LA METÁFORA DEL TEATRO EN EL *VANO AYER*
DE ISAAC ROSA

ANNE-LAURE REBREYEND

Casa de Velázquez / Université Bordeaux Montaigne

Nos proponemos estudiar un relato que piensa y deconstruye los modos realistas de la novela de la memoria en España, a partir del análisis de la metáfora del espectáculo teatral proteiforme y omnipresente en la obra *El vano ayer* de Isaac Rosa (2004), y emprendiendo un diálogo con el artículo de Geneviève Champeau (2014)¹. Esta novela nos interesa por varios motivos. Consiguió un notorio éxito entre los lectores y los críticos: fue Premio Ojo Crítico en 2004, Premio Andalucía de la Crítica, Premio Rómulo Gallegos en 2005, lo que significa que respondió a una demanda social y que se le otorga cierta ejemplaridad en el país. Además, en las tipologías que proponen los estudiosos, aparece en un principio como representante de una literatura de alto nivel, que no caería en las trampas fáciles de la mercancía cultural. Veamos en qué medida puede cobrar, pues, este valor específico de modelo dentro de cierto paradigma crítico. Este valor desempeñará probablemente un papel importante dentro de la configuración de la categoría crítica de los "nuevos realismos". Lo importante, a la hora de analizar una obra que ya de por sí es tan reflexiva y metaficcional, estribará en practicar conjuntamente dos operaciones. Por una parte, examinar

¹ Una primera parte de este trabajo, bastante distinta de esta versión, la presenté en Burdeos el 10 de mayo de 2012 durante la Jornada *Metáforas y vínculo social* organizada por la UFI Historia, Pensamiento y Cultura Material, Europa y el Mundo Atlántico (Universidad del País Vasco-Université Bordeaux Montaigne). Se titulaba entonces "Memoria y sociedad del espectáculo. Bazas y paradojas de la metáfora teatral en Isaac Rosa".

el funcionamiento complejo, y hasta subliminal, de los dispositivos del texto que sostienen los propósitos explícitos de la instancia de narración. Veremos que la metáfora del teatro es una de las más empleadas y más eficaces. Por otra parte, poner en perspectiva sus postulados con el contexto cultural e ideológico en el que acaece, tanto más cuanto que esta obra no llega sola sino tras más de diez años de intensa publicación en la literatura de la memoria, frente a la cual se posiciona claramente.

¿Qué entendemos aquí por metáfora teatral? Se atenderá al procedimiento de transposición de predicados que se refieren a la materia de la memoria (el contexto político del franquismo a la vez que a su representación literaria realista tópica), hacia otros que remiten al campo del teatro, de las múltiples modalidades del espectáculo. Nos interesa tanto la dinámica de estas transposiciones en el texto como el sentido y el valor (ético, ideológico) de la tensión, del conflicto estético y ético entre los términos que constituyen el enunciado metafórico. También destacaremos puntualmente dispositivos enunciativos con valor metafórico, como lo hace Geneviève Champeau (2014) a propósito de la puesta en escena de los trabajadores en *La mano invisible*.

Trataremos de explorar la categoría crítica de los “nuevos realismos” —usada a menudo para designar las modalidades actuales del relato realista— desplegando los múltiples sentidos que adquiere la metáfora teatral en la obra. Esta vincula el realismo actual con la escritura de la memoria, avatar del pensamiento de la Historia consubstancial al realismo desde el siglo XIX, reclama y emprende una renovación de la concepción de la representación, de la mimesis, y dibuja una relación problemática con la genealogía realista heredada de la historia de la literatura española. La metáfora del teatro, en su modalidad degradada de la farsa, plasma los fallos del discurso realista actual para contar el pasado. En su versión más reflexiva, brechtiana, busca exhibir la construcción que preside al discurso, los imaginarios sociales, la ficción. Las perspectivas arrojadas por la obra sobre un debate cardinal del realismo artístico, el de la fábula y la representación, pueden brindarnos ciertas claves para entender en qué consiste “la novedad” del realismo literario contemporáneo en España.

1. DIFUSIÓN DE LA METÁFORA DEL TEATRO. RENOVAR CRÍTICAMENTE LA NOVELA DE LA MEMORIA

El vano ayer es una novela mordaz y metanarrativa, que parece plantearse el doble objetivo de criticar el corpus de la novela de la memoria y de proponer su propio planteamiento del pasado reciente español. No es fácil identificarla como novela, de tan maltratados como resultan los ingredientes del género. Los protagonistas apenas merecen este estatuto, la diégesis está fragmentada, la inmersión ficcional se ve dificultada por las constantes intervenciones de la instancia narrativa, que en este relato es también el autor del libro que el narrador tiene entre las manos. El relato parte de las investigaciones bibliográficas del escritor diegético, que selecciona un nombre evocado a pie de página en una obra historiográfica: Julio Denis. Es este un universitario ya mayor al que por mo-

tivos desconocidos expulsan de su cátedra en los años 1960, en plena revuelta estudiantil contra el franquismo, y que acaba desapareciendo. A lo largo del relato se encadenan capítulos que contrastan diferentes documentos o testimonios (nunca determinados claramente como factuales o ficticios), que plantean varias hipótesis respecto de la biografía y del posible compromiso político del profesor. Ceden el paso paulatinamente a la evocación de la militancia de un grupo de estudiantes y de la represión con la que se tienen que enfrentar. Esta trama alterna está entrecortada por las reflexiones metanarrativas del autor diegético: analiza superlativamente los mecanismos de la ficción, tanto la que está elaborando y cuyas estrategias narrativas va desmenuzando, como las de una corriente hegemónica de la literatura de la memoria, apuntando hacia sus escollos.

Varios análisis críticos han especificado ya los enfoques, objetivos y motivos de la crítica emprendida por el relato (Sanz Villanueva 2009, Bonvallot 2010, Labrador 2010 y 2011, Carcelen 2011, Florenchie 2011). Sin embargo, creo que queda por destacar y analizar la función estructurante y el funcionamiento paradójico de la metáfora de la teatralidad en la obra. Tal metáfora sirve primero, en las modalidades “grotesca” y “patética” propuestas por Geneviève Champeau (2014), para designar los géneros de la memoria contra los que escribe el autor (diegético así como real). Fustiga la distorsión maniquea, sensacionalista y atemporal que imprimen a la realidad de la que se hacen cargo. ¿A qué se debe aquella nocividad? Seguiremos a lo largo del texto la pista, en sentido literal y espacial, de las múltiples ocurrencias de la metáfora; la red que se dibujará pone en evidencia cómo aquella imagen deformada del pasado sigue vigente desde el franquismo hasta hoy impregnando los discursos contemporáneos.

La exigencia y el desafío que implica *El vano ayer* consisten en no tender la trampa de la *comedia* para representar el pasado reciente de España, al contrario de lo que la instancia narrativa denuncia como rasgo característico de la ficción de memoria histórica. Es lo que destacan obsesivamente los comentarios metanarrativos. Remiten casi sistemáticamente a la metáfora o a la comparación con el género teatral (que permite abarcar tanto la novela como las series televisivas, el cine o el cómic, asociados con las tonalidades grotesca o patética). Nos centraremos sobre todo en aquella, mucho más presente:

... el lector inquieto se desentiende con fastidio ante la enésima variación [...] de un tema viejo, como una cansina representación de esa *commedia dell'arte* en que hemos convertido nuestro último siglo de historia, en la que los verdugos apenas asustan con sus antifaces bufonescos, inofensivos Polichinelas que mueven a la compasión, o, por el contrario, crueles Matamoros... (Rosa 2004: 21)

Entramos de lleno en la relación dialógica del texto con los otros discursos sobre la realidad subrayada por Geneviève Champeau (2014) o por Philippe Dufour (1998): “La obra realista pone en tela de juicio la representación que se da de la realidad [...]. El realismo no representa lo real sino el discurso sobre lo real” (Dufour 1998: 90-91). Aquí el diálogo explícito se hace con algunos de los corpus de máxima producción y mayor número de ventas en España, éxito que motiva

la escritura y que hace inevitable e imprescindible la intertextualidad, como lo declara el propio Rosa:

La forma puede establecer una continuidad, un diálogo o una ruptura con la literatura que enmarca tu obra. Se ve claro cuando uno decide escribir sobre la Guerra Civil, un tema tan escrito: la opción formal no es inocente, [...] se hace con/desde/contra/hacia toda la literatura precedente y contemporánea sobre el asunto. (Martínez Rubio 2013: 263)

Respecto a las deficiencias de esta oleada de "novelas de la memoria", el autor diegético y extradiegético se confunden, o sea que las tomas de posición dentro de *El Vano ayer* y en el epitexto coinciden para identificar lo que podríamos sintetizar como tres fallos. Están estrechamente vinculados, pero los distinguiremos en nuestro estudio para mayor claridad.

Primero, la atemporalidad del tratamiento de la Guerra Civil y del franquismo. La metáfora teatral, encadenada a lo largo de los discursos metanarrativos, opera señalando el carácter artificial de la escenificación. Convoca ampliamente las múltiples modalidades del espectáculo para el sistema espacio-temporal, el tema ("cuanto de novelable hay en esos años, [...] mero escenario para ambientar pasiones", Rosa 2004: 250) o los personajes ("los villanos, que como los héroes se burlan del autor y se enrocan en caracteres sin aristas, como marionetas del bien o del mal", 38). Lo que se denuncia es que se relegan los acontecimientos del pasado reciente a un tiempo ahistórico, mítico, que causa nostalgia, sentimentalismo, maniqueísmo acrítico. El pasado resulta despojado de su componente conflictivo ("el mal como defecto innato, ajeno a dinámicas históricas o intereses económicos", 22) o de sus estrechos vínculos con el presente. La crítica enunciada por Rosa se integra en una red de discursos de estudiosos con los que comparte valores y reivindicaciones de una izquierda crítica. Denuncian un relato hegemónico que naturaliza el pasado. Asimismo Catherine Orsini remite a las palabras de Jo Labanyi (2007) y afirma que gran parte de las novelas de la memoria puede "reforzar la diferencia entre presente y pasado de modo que, al acabar la lectura, el lector experimenta alivio al reanudar con un tiempo libre de tal barbarie" (Orsini 2010: 55). Esta reivindicación, compartida también por los historiadores Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León (2006) o François Godicheau, los críticos José Colmeiro (2005), Constantino Bértolo (2007a y 2007b), Matías Escalera Cordero (2007), Anne-Laure Bonvalot (2010) o los escritores Marta Sanz (2001) o Belén Gopegui (2008), la repite tenazmente Isaac Rosa en varias entrevistas (Corominas 2007 y Riaño 2011b) y presentaciones públicas.

De hecho, el segundo fallo de la ficción de la memoria histórica que se identifica en *El vano ayer* por medio de la teatralidad es que tal atemporalidad crítica y nostálgica es heredera de la visión franquista (épica) de la historia. El relato lo pone de relieve mediante un juego de reapropiación paródica de las pautas discursivas (en el sentido de Víctor Klemperer) del franquismo. De este modo, subraya la circulación de sus registros hasta el día de hoy. Destaquemos en la novela ejemplos elocuentes del uso común de la metáfora del espectáculo tanto en la descripción de la realidad por el franquismo como en la represen-

tación del franquismo por la ficción contemporánea. Un mismo recurso teatral enfatiza un vínculo ideológico que vuelve inofensivo, por bufonesco, el pasado.

La metáfora del espectáculo en todo su espectro funciona como una red de sentido por ecos. Ya hemos visto que servía en un primer nivel para designar la ficción de la memoria histórica. En un segundo nivel, opera interpretando, recalificando el discurso franquista cuando este emplea un vocabulario técnico y eufemístico para aludir a la represión. La instancia narradora despliega e imita la retórica franquista en la novela. Se insertan notas de prensa del régimen ficticias, que insisten en el benéfico mantenimiento del orden público ("Incidentes en la Facultad de filosofía y letras", Rosa 2004: 82 y 83) y el desarrollo ejemplar de un juicio a un preso político ("Grimau, plenamente restablecido", 134-136); o declaraciones de un policía que propone arrojar una luz verídica sobre irreprochables prácticas represivas (265-290). Pero a estas mimesis formales de relatos franquistas responden intervenciones de la voz narradora que, al evidenciar la inverosimilitud del relato franquista, desmontan su retórica. Por ejemplo, reclama la memoria de

otros jóvenes, pocos recordados, muchos olvidados, que ya perdieron sus nombres y que fueron capaces de prodigios enviados por Houdini: ahorcarse con las manos esposadas, bucear pantanos con el cráneo astillado a balazos, detener a voluntad la respiración y los latidos del corazón (parada cardiorrespiratoria lo llamaban...). (Rosa 2004: 38-39)

El mundo de la magia y del circo toma de nuevo el relevo para subrayar las trampas discursivas de la retórica. Luego, en un tercer nivel, se difunde esta visión desrealizadora y este campo léxico en el tejido del relato: la sutileza y eficacia radica en que aparecen incluso en boca de protagonistas no franquistas. Es el caso del catedrático jubilado Emilio de Lorenzo, identificado como amigo de Julio Denis y no favorable al franquismo. De ese modo acaba su recuerdo de la represión policial de una huelga universitaria: "los policías [...] se lanzaban a perseguir porra en mano a los estudiantes, en una competición de patinadores que tenía mucho de circense"(37). La gratuidad estética de la coreografía es el eufemismo que se integra fluidamente en el discurso, dulcificando sin que lo advirtamos la violencia de la represión. Este procedimiento subraya sutilmente la eficaz e invisible infiltración de la visión propia del bando de la dictadura hacia la oposición o incluso el marco del "sentido común"².

Este tránsito de una ideología por las pautas del lenguaje se ve redoblado por su implantación como género (teatral, circense) y como registro (cómico y grotesco) en la ficción. Aparece contundentemente en un capítulo central de la novela (149-154) que cuenta la irrupción de la policía en medio de una reunión del grupo de estudiantes militantes que llevamos siguiendo a lo largo de varios

² Queremos destacar otro ejemplo del mismo procedimiento de circulación de expresiones. El eufemismo "se pudo ir un poco de la mano", empleado por un policía del régimen (entre muchos otros como "forzar un poco la voluntad del detenido" o "se hace necesaria cierta dureza", Rosa 2004: 272-273), lo emplean también dos antiguos opositores estudiantiles al franquismo: "se les fue la mano" (41), "se fue de las manos" (66).

capítulos. El recurso empleado es el motivo de la risa y la metáfora encadenada del espectáculo en todas las modalidades que hemos destacado. Seleccionamos aquí algunos de los fragmentos significativos de la continua yuxtaposición que constituye el relato:

André [y sus compañeros] [...] se abrazaron como bufones haciendo las bromas esperadas, uno tomaba la pierna del otro [...], este se colocaba a cuatro patas tras el burlado para que otro lo empujase y cayese con pataleo [...] hasta que los agentes de paisano irrumpieron por la puerta con espectacularidad de payasos, empuñando pistolas de agua [...], María [...] pasó varias horas en un despacho con varios policías [...] y entonces hicieron el simulacro circense de la bofetada, un policía simulaba que le daba un cachete y ella daba palmas con las manos en la espalda imitando el sonido de la bofetada [...], era un número muy efectista [...], André había desaparecido como en un número de magia ambulante, ese era otro de los trucos favoritos que se hacían en Sol... (Rosa 2004: 149-154)

Se teje aquí la áspera parodia de un tratamiento ficcional que, por desfado, se aleja de una realidad brutal, revelada oblicuamente, entre líneas. Según Labrador, se trata de enfatizar un problema de *decoro*, o sea "la fractura entre tono y contenido, entre estilo y referente" (2011: 123). Este planteamiento central del *decoro* nos llevará a la cuestión del género en la literatura de la memoria, sobre el que volveremos más adelante. Ya podemos adelantar sin embargo que, muy sencilla pero claramente, viene evidenciado de manera plástica por el uso continuo de una metáfora que remite precisamente a otro género, el del teatro.

Hemos recalcado una red de circulación de la metáfora entre una multiplicidad de enunciadores de diversas adscripciones políticas. Esta red funcionaría como demostración estética que pudiera, si no conjurar la pervivencia de esquemas representativos franquistas en los imaginarios sociales, al menos contribuir a una toma de conciencia de esta. Para completar dicho procedimiento de la novela, mencionemos una vuelta de tuerca suplementaria del aparato metafórico. Se trata de la representación de la agresión física y verbal que sufre Julio Denis en un anfiteatro, cuando un grupo de militantes sospecha que ha delatado a su compañero André Sánchez. Todo el relato lo cuenta un antiguo estudiante (Rosa 2004: 45-51), que no reivindica ningún bando político ni simpatiza con la causa militante:

... aquella agresión fue el broche final de una aplaudida representación trágica de la que el profesor fue protagonista y víctima. La *mise en scène* fue brillante [...], parecía que sus ejecutores la hubieran ensayado a fondo para afinar cada entrada, [...] cada gesto afectado hasta la coda genial en forma de [...] lanzamiento de bolígrafo al profesor, quien había asistido a la obra como un actor senil que no recuerda su párrafo y desoye al apuntador. (Rosa 2004: 46)

Los organizadores iniciaron su teatrillo [...] un segundo alumno [...] que también formaba parte del reparto en aquella comedia, repitió desde el extremo opuesto del aula: por qué no habla de André Sánchez. (Rosa 2004: 48)

Ya estaba listo para saltar el siguiente resorte de la representación [...]; y para dar más dramatismo al momento y despertar el horror en los que todavía pudiéramos permanecer indecisos, el joven gritó... (Rosa 2004: 50)

Primero, la voz enunciativa de este pasaje estructura su relato del al-tercado según pautas de una coreografía teatral, para sugerir que los protago-nistas orquestaron una estrategia de persuasión mediante recursos y efectos ("despertar el horror") propios del drama. Insiste además en nombrar al cabeci-lla de la operación según lo que parece ser un accesorio de la dramaturgia: un "alumno, ritualmente barbudo pese a su juventud" (Rosa 2004: 48), "el orador barbudo" o "el de la barba revolucionaria" (49). Este recurso sugiere una suer-te de "mala fe" sartriana en la autoconvicción a la que llegarían los militantes por desempeñar hasta el exceso su propio papel. Su elocuente conclusión ("los demás estábamos demasiado incómodos con todo este teatro", 50) permite in-terpretar el insistente encadenamiento de la metáfora teatral como un procedi-miento que introduce la sospecha del enunciatador respecto a la legitimidad de la manifestación estudiantil. De este modo, la *despolitiza*: tercer fallo estético y ético de la ficción de la memoria.

Dicha despolitización del relato del pasado caracteriza el pacto consen-sual de la Transición, según Rosa en *El vano ayer* y en sus intervenciones públicas, y según estudiosos y artistas portadores de una voz crítica que se afirma en mu-chos niveles de la sociedad española, en el contexto actual de crisis política, eco-nómica y cultural. Identifican en todos los ámbitos de la vida pública un rechazo a los conflictos ideológicos, condición elaborada desde el régimen franquista para dar un paso hacia la democracia pactada con la derecha conservadora (Garcés 1993, Chamouleau 2011, Martínez 2012, VV.AA. 2013). A la lógica de la equipara-ción apolítica de las culpas (Rosa 2004: 249) y la exigencia de consenso (250), las tramas sentimentales de la ficción y el tratamiento inocuamente garbancero del franquismo (31), *El vano ayer* responde debilitándolos y parodiándolos a través de varios procedimientos. Emplea la imagen de la farsa, ironiza sobre el recurso polifónico que emplea (81), reivindica el protagonismo antifranquista del PCE (58), elige temas a los que devuelve su valor subversivo: las prácticas cotidianas de represión, la tortura (en dos capítulos centrales del libro, 113-130 y 155-170), la corrupción y la impunidad de los obreros de la dictadura (delatores, jueces, empresarios, 78, 79, 162, 195-208). A la elección masiva del tiempo más lejano de la Guerra Civil y de la posguerra en la ficción, Rosa prefiere el tiempo del tardo-franquismo y de la Transición, con ineludible precisión de fechas, continuidades y remanencias en el tiempo presente (94, 152, 153). Hemos analizado cómo las plasma en el texto mediante la red de representaciones mentales y verbales que la metáfora de la teatralidad abandera y trasciende.

A raíz de esta primera etapa del análisis, ¿en qué sentidos correspondería *El vano ayer* a la tendencia que se suele identificar como "nuevos realismos"? Una respuesta podría estribar en que el relato se suma a esta literatura y esta de-manda social que, desde los años 80 pero sobre todo 1990 y 2000, identifica un vacío de conocimiento y de memoria por parte de las instituciones con respecto al pasado reciente. Pero Rosa va más allá y se distingue apuntando hacia partes

de ese pasado que, además de su silenciamiento político, siguen siendo el punto ciego de este nuevo discurso ficcional. Enfrentarse al mundo del trabajo en *La mano invisible* radicaría en el mismo proceso. En este sentido resulta "nuevo". Sin embargo, también resulta *críticamente* nuevo, nuevo por contraposición, pues su propuesta estética se apoya en la crítica de los realismos que le son contemporáneos. Y, a este respecto, no se trata tanto de colmar un vacío como de poner de realce unos procedimientos generalizados para deconstruirlos. La metáfora del teatro, en las múltiples modalidades que hemos tratado de evidenciar, se hace cargo de estos aspectos.

Tales elecciones narrativas destacan por su coherencia, eficacia y reflexiva lucidez, por la fuerza política que cobra la conjunción de los dispositivos y de la selección de referentes del relato. Ahora bien, se llevan a cabo en nombre de la responsabilidad inherente a cualquier artefacto artístico a la hora de asumir la representación de la realidad, tanto más cuanto que el relato trata de contribuir a la construcción de la memoria.

2. TRAMPAS DE LA METÁFORA Y PARADOJAS DE LA MÍMESIS REALISTA

La obra, de nuevo por la metáfora de la teatralidad, plantea que el pernicioso alcance de estos rasgos generalizados estriba en que descansan en un poder performativo de la ficción de la memoria histórica en el imaginario colectivo. De ahí que Rosa cuestione, con un recurso próximo a la teatralidad "reflexiva" de *La mano invisible*, aunque de manera más implícita, la propia posibilidad de la representación literaria y política. Este paso lo hará por un gran gesto crítico que unifica, asimila, varios subgéneros del régimen de representación realista en la historia literaria. Lo desarrolla mediante un uso aglomerante y omnipotente de la metáfora teatral que cabe cuestionar. Vamos a ver que funciona ante todo como gesto fundador de una renovación de la mimesis. Apunta Roger Chartier que las representaciones estéticas

no representan directamente una realidad ya presente y constituida, sino que contribuyen a su producción, y, quizás, más fuertemente que otras representaciones desprovistas del poder de la ficción. [...] Si es verdadero que las obras estéticas no son jamás meros documentos del pasado, es también verdadero que a su modo, entre veras y burlas, ellas organizan las experiencias compartidas o singulares que construyen lo que podemos considerar como lo real. (Chartier 2002: 14-15)

La valoración de Rosa como escritor "responsable", que no duda en comprometerse, arranca justamente de la conciencia de esta performatividad de la ficción en el imaginario social, como lo resaltan sus entrevistas. Es una reflexión que viene siendo hoy la de gran parte del campo de la historiografía y de las ciencias sociales. De ahí que *El vano ayer* "habl[e] de cómo una sociedad se enfrenta a un pasado conflictivo, cómo lo gestiona, metaboliza e incorpora al presente, y qué ocurre con la transmisión de esa memoria a las nuevas generaciones" (Martínez Rubio 2013: 264). Es, pues, una cuestión de representación política a la vez

que literaria; de ahí que importen tanto el lugar de enunciación de los relatos como sus dinámicas de apropiación, que pasamos a analizar.

Ya hemos mencionado que una operación muy importante de *El vano ayer* es asimilar el régimen franquista y la cultura de la Transición, en lo que hereda de este, como una fuente matricial de configuración de la relación con el pasado reciente en España. "Ya está bien de repetir la versión de los vencedores" (Rosa 2004: 249), resuelve la instancia narradora. Pero la cuestión de la legitimidad y de la representatividad del relato abarca también, dentro del mismo bando de la oposición, el conflicto de las memorias y, por consiguiente, del poder discursivo, en el sentido de Rancière (2000). Al final del capítulo clave de la obra que acomete la representación de la tortura, la víctima que confiesa rechaza amargamente

la típica basura heroica, toda esa retórica de los héroes, [...] el bonito relato de esos intelectuales que rara vez sufrían torturas [...] dedicaban el tiempo de prisión [...] a formarse, a las lecturas [...], los trataban con corrección para que no protestasen, porque [...] podían convocar campañas de apoyo [...] para luego, ya en la democracia, poder decir bien alto que ellos eran la verdadera oposición a Franco. (Rosa 2004: 170-171)³

Hay una desigualdad en las posibilidades de enunciación desde el punto de vista del testimonio, una escala de legitimidad discursiva que resulta determinante para la memoria (aquí la de la oposición). La alternancia de voces organizada por el relato y la focalización interna sobre varios testigos enlazan así el lugar de enunciación literaria con la representación política. Notemos con Geneviève Champeau (2014) que *La mano invisible* desarrolla un procedimiento similar con los obreros. Este vínculo podría señalar que si el diálogo con voces y subjetividades procedentes de la "gente cualquiera" es un desafío de la literatura de la memoria más reciente (Labrador 2012)⁴, en realidad manifiesta, de manera más general, el fenómeno del retorno de lo real en la literatura.

Ahora bien, dentro de los mismos testimonios en focalización interna (no nos detendremos aquí considerar su ficcionalidad o factualidad) que orquesta *El vano ayer*, especialmente en los relatos de tortura, los dispositivos formales plasman las dinámicas de intervención de los esquemas ficcionales en la elaboración y apropiación de los relatos. La metáfora del teatro enfatiza esta construcción de representaciones colectivas. Hemos analizado ya algunas estrate-

³ El mismo planteamiento aparece en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes, cuando Taboada declara a Lucio, sobre la escritura de la Historia: "Eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. Lo que no quede escrito, no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos [los intelectuales]. [...] Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. [...] Esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase" (2000: 155). Gracias a Brice Chamouveau (2011) por haberlo advertido.

⁴ Me baso en el manuscrito de la conferencia "Productos genéricos. Nuevos medios, géneros narrativos y ficción política en la España contemporánea", leída por Germán Labrador en el coloquio (*Pen*)insular Seminar. *Sui generis. Ends and limits of literary genres* (Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Harvard) el 11 de mayo de 2012. La versión publicada de este trabajo es notablemente diferente (Labrador 2012). Le agradezco mucho a Germán Labrador que me facilitara la versión manuscrita.

gias narrativas que dibujan el poder de infiltración del discurso franquista en los discursos del presente, es decir la persistencia de su retórica en los relatos. Más allá, la teatralidad que provendría de la configuración de la ficción aparece, además, como mediadora de los relatos de experiencia de los testigos, como *matriz de conocimiento*.

Es, por ejemplo, un esquema de novela o película policial el que determina el desarrollo ritual del interrogatorio franquista. Ya no se sabe si venía premeditado según este patrón o si las pautas, los clichés ficcionales preexisten a la percepción y la moldean. Un antiguo militante explica: "los dos agentes, que eran los típicos fantoches de la Social (uno mayor y otro joven, como reproduciendo el guion de esas comedias norteamericanas de la parejita policial, el veterano y el novato [...])" (Rosa 2004: 65); "Laurel y Hardy le explicaron que había una orden de detención..." (66); "Yo ya entendía que aquello no era un detalle del hotel, sino la típica escenografía para una paliza" (71). Las dos ocurrencias del adjetivo "típico"⁵ significan que se trata de acontecimientos y personajes recurrentes del pasado, lo que ya de por sí es una toma de posición fuerte, pues, según Rosa, es una realidad del régimen que se suele silenciar. Pero también remite a que los patrones ficcionales median tanto el testimonio como la vivencia misma; como si se viviera la experiencia según las ficciones preexistentes, que sirven de marco de entendimiento. Esto lo sugieren la comparación ("como") en tanto que operación cognitiva, y el nombrar a los policías según los famosos personajes cinematográficos, intermedialidad que enlaza con el bagaje cultural del narratario diegético y del propio lector, y crea una comunidad de sentido. El prisma de la ficción cinematográfica, redoblado a su vez por la modalidad teatral, crea sentido y respalda el conocimiento, condicionando, moldeando la vivencia y el testimonio enlazados, que luego se transmiten con las mismas metáforas. Por ende, la metáfora y la comparación despliegan un tercer nivel de sentido del adjetivo "típico". Se trata de la representación de esta clase de práctica dentro del tejido de relatos transmitidos en el seno de la clandestinidad. La transmisión estructura un mecanismo de anticipación del acontecimiento: "esta imaginación [...] hacía más terrible [la realidad], [...] aderezada por todos los relatos de maltrato policial que circulaban en la universidad y que impresionaban nuestro temor" (71); o "Me habían contado muchas historias de la Social, me habían referido toda una tipología de comisarios [...]: el violento, el frío, el que parece bueno..." (125). Por fin, esta multiplicidad de relatos testimoniales, más o menos ficticios, que alimenta la impresión y valoración de estas escenas como "típicas", es también la de los géneros de la memoria histórica a los que tiene acceso el lector.

La metáfora teatral se funde en estos fragmentos con el género cinematográfico remitiendo al reparto, a la kinésica (los movimientos y gestos de comunicación no verbal) y proxémica (relaciones espaciales entre los cuerpos) y al marco espacial. En el sentido propuesto, funciona como forma artística que evidencia su condición de artefacto. En una suerte de operación de distanciamiento

⁵ Adjetivo que volveremos a encontrar en otro relato de tortura: "había poca luz, un solo flexo sobre la mesa, aquello tenía mucho de escenografía, de decorado de película norteamericana, solo faltaba el típico espejo que por un lado refleja y por otro deja ver" (Rosa 2004: 123).

brechtiana (Sanz Villanueva 2009, Champeau 2014) deconstruye uno de los rasgos dialógicos de la elaboración del pasado mediante los patrones de la ficción, y toca la función cognitiva misma de la representación artística.

De hecho, al hilo de una de las fructíferas pistas exploradas por Germán Labrador (2011, 2012), formulamos la hipótesis de que *El vano ayer*, a partir de la deconstrucción de los géneros de literatura de la memoria, desentraña y cuestiona la posibilidad o la naturaleza de la mimesis. Es el debate clave del realismo si se lo define como una constante estética occidental. No sugerimos que la novela exacerbara una duda relativista respecto al poder referencial del lenguaje ni respecto a la existencia misma de una realidad. No es así como interpretamos el perspectivismo y la polifonía contradictoria en el relato. Los procedimientos que hemos advertido sí sugieren, sin embargo, la naturaleza discursiva de la realidad. *El vano ayer* se construye más bien según, con y contra la perspectiva de la ilusión referencial (Riffaterre 1982) que hace invisible el dispositivo narrativo para ostentar una relación casi inmediata con el referente hasta pretender o querer confundirse con él (Todorov 1982: 7 y 9). En este sentido, puede que, desde un punto de vista más metaliterario que patente y diegético, la teatralidad surja en tanto que reminiscencia crítica de los debates platónicos y aristotélicos que co-tejaban relato y teatro en virtud de una jerarquización de la capacidad mimética según los géneros⁶.

En este sentido, el infratexto brechtiano, tanto por la *distancia* como por el *gestus* adoptados o adaptados por esta novela, remotivaría el hecho de recurrir a la teatralidad, masivamente empleado con valor de proscripción en *El vano ayer*. *La mano invisible* ahondará en la reflexión, citando además a Bertold Brecht en su peritexto (Rosa 2011: 381). *El vano ayer* explicita, pues, (una parte de) su construcción dialógica e intertextual, y la de cada una de sus relatos intradieгéticos para reparar en la *doxa* que sustenta la percepción de la verdad. Si "la descripción es verdadera porque se conforma a una mitología que el lector lleva en sí mismo, hecha de clichés y de tópicos" (Riffaterre 1970: 404), el peligro o el comportamiento narrativo *indecoroso* estriba en favorecer esta ilusión disimulando "al máximo la narración para que la ficción, en su ilusionista semejanza, pueda confundirse con esto de lo que pretende ser la imagen" (Ricardou 1970: 453)⁷. Así es como se discute en *El vano ayer* la posibilidad de la representación. La novela opera mediante la designación de un ejemplo a evitar, un enemigo literario; a saber, uno o varios géneros narrativos que tenderían descaradamente aquella trampa. El enemigo coincide con el objeto de las rotundas críticas de Brecht en el ámbito del teatro, o, en cuanto a la novela, de los escritores y críticos del *Nouveau Roman* francés, cuya influencia fue importante en la institución literaria española ya entre varios autores realistas desde los años 1950 (Champeau 1993: 278-298, 301). Se trata del *realismo melodramático* del que habla

⁶ La tipología aristotélica de los géneros literarios comparaba, como lo hacía Platón, el teatro y la narrativa según su grado de capacidad mimética, pero discrepaban los dos filósofos en cuanto al valor que daban a la mimesis. Como apuntan Gefen (2003: 28-29) y Compagnon (2001), las clasificaciones eran altamente prescriptivas y condicionaron toda la historia de la literatura.

⁷ Las traducciones al francés son más.

Labrador (2011: 126). La fuerza connotativa de la metáfora del teatro en *El vano ayer* estriba efectivamente en que los rasgos de la ficción de la memoria, tal y como aparecen denunciados y parodiados en esta novela, remiten a la estética melodramática, que proviene históricamente del teatro de finales del siglo XVIII y del siglo XIX (Ríos-Font 1997: 25-27). Cuadro previsible, argumento fundado en la tensión y las peripecias hasta un final triunfal, personajes-tipo, maniqueísmo y moralización, énfasis y espectacularidad, patetismo y sentimentalismo (Merino 2007: 57-60), constituyen los ingredientes del melodrama que cumplirían una función balsámica frente al derrumbamiento del orden social y las instituciones tradicionales desde la Revolución francesa hasta la actualidad. En un mismo gesto unificador, a expensas de matices y contextualización, la instancia enunciadora en *El vano ayer* los evidencia dentro de un amplio espectro de historia literaria. Las ficciones de la memoria se alimentarían, pues, de sus varios *subgéneros*. A continuación vamos a ver qué subgéneros viene uniendo la polivalente y omnipresente metáfora teatral dentro del relato.

Primero, el corpus de las “novelas de quiosco” que circulaba en los años del tardofranquismo (Rosa 2004: 30, 242)⁸. Segundo, las novelas policíacas (64, 172), cuyos mecanismos interioriza masivamente la novela española a partir de la Transición (Tyras 2011). La novela de la memoria tendría muchos procedimientos en común con estas producciones presentadas como paraliterarias. El principal radicaría en una función de entretenimiento vinculada con su estatuto de ficción. Así una novela de la memoria procuraría calcar “los usos de la novela contemporánea más exitosa (que debe ofrecer un mínimo de entretenimiento al lector)” (Rosas 2004: 212), y cualquier ambientación en la Guerra Civil asegura a los lectores que “estamos construyendo una ficción, señoras y señores, relájense” (220). Aquella literatura de diversión parece abarcar diferentes variantes de lo que se suele llamar la “renarrativización”, por ejemplo, la vuelta de la anécdota y la intriga en nombre del placer de lectura, al entrar España en la sociedad de consumo desde la segunda mitad de los ochenta:

A esa novela “neonarrativa” pueden adscribirse otras variantes: la novela mítica y fantástica, la de acción, la histórica, la erótica; todas ellas dispuestas a conquistar a un público, no a ensanchar o ahondar horizontes nuevos en el arte de la novela. Luis Goytisolo ha llamado a buena parte de esta producción “novela neodecimonónica”. (Sobejano 2003: 108)

Sucede que, lejos de considerar matices en el seno de las novelas que recurren al cuento, *El vano ayer* las hunde todas en una masa de prosa narrativa comercial. Nos lleva a un punto neurálgico para nuestro propósito: el vínculo entre la literatura de la memoria y los nuevos realismos funcionaría por la recuperación común de una relación complaciente con el público, heredada del realismo tradicional decimonónico y su estética próxima al folletín. Ahora bien, si prestamos mayor atención aún a la tipología de subgéneros que constituiría la

⁸ Consta de intrigas rocambolescas (Rosas 2004: 204), de espacios exóticos (206), humor, erotismo, argumento muy coherente (137), y responde a un criterio comercial (205).

trama infratextual de la novela de la memoria según la instancia de enunciación de *El vano ayer*, comprobamos que la metáfora de la teatralidad goza, en la novela, de un problemático poder de amalgama:

... recuperé a André, convertidos en niños de la calle en aquella ciudad miserable *de los años cincuenta* (y aquí de nuevo pondremos dique al probable afluente que la narración nos abre, un relato según los *patrones del realismo literario de entonces*, con cabecitas rapadas, piojos, ropas remendadas... (Rosa 2004: 98-99; las cursivas son mías)

... el verdadero alarde se encuentra, en el fondo, en el contenido del relato, la tentación siempre presente de convertir al personaje en testigo y testimonio, utilizar su vida como coartada para relatar los fenomenales acontecimientos históricos de que fue contemporáneo, según el *galdosiano modelo* de los episodios nacionales. (Rosa 2004: 212-213; las cursivas son mías)

Comprobamos que en un mismo gesto de depreciación se vincularían, hasta se confundirían, el realismo decimonónico, el realismo social de mediados del siglo xx y la novela contemporánea, incluyendo la novela de quiosco, policial y de la memoria. ¿Qué distinciones borra esta operación? ¿Cuál es su sentido?

Cualquier historia de la literatura restablece las singularidades que distinguen estas corrientes entre ellas y que las agitan en su seno. Cada una de estas, en tanto que categoría de la crítica, atañe a polémicas y continuas aclaraciones. El realismo de los años 1950 no pertenece a un solo bloque (Champeau 1993); la obra literaria de Galdós conoce muchos cambios a lo largo de su trayectoria y sobre su componente melodramático se ha debatido con aspereza (véase la controversia entre Sobejano y Rubio en *Anales Galdosianos*, 1976). Incluso el tradicional maniqueísmo de la novela de la memoria ya no resulta tan de actualidad (Hansen 2011). Resulta imprescindible en este tema distinguir entre texto y epitexto, ya que las declaraciones de Rosa tienen en uno y otro un contenido diferente. La operación de equiparación, en *El vano ayer*, de esos variados epígonos del realismo se hace en virtud de un desentrañamiento del realismo en su vertiente melodramática. Además de su función de diversión, lo que vitupera el autor diegético se resume en la breve explicación que podemos proponer de estos fragmentos:

El padre de Denis tiene madera suficiente para el estereotipo caciquil, el industrial derechista duramente enfrentado a la conflictividad obrera de las primeras décadas del siglo: un hermoso retablo de las luchas socialistas en Sevilla... (Rosa 2004: 214)

Incluso [...] podemos aprovechar a don Denis padre para generar una de esas maravillosas historietas de rígida erudición, [...] toda esa exuberancia de valientes pilotos, máquinas soñadas, triunfos y tragedias que tanto enriquecería nuestra novela, material de fácil adquisición en cualquier crónica ilustrada de la aviación y que completaríamos con un discurso en torno a la tensión de progreso que rodea cualquier avance científico. (Rosa 2004: 215)

El procedimiento que discute es la tipificación, ya sea en su variante folklórica o costumbrista entendida como exhibición artificial de un decorado pseudo-referencial ("material de fácil adquisición en cualquier crónica ilustrada"), épico-heroica y, en última instancia, nacionalista. Hemos analizado anteriormente cómo el efecto de representación "típica" nacía de un efecto de circulación de sentidos: lo típico eran las pautas discursivas que se repetían en los relatos testimoniales o de la memoria. Llegamos ahora a una interrogación acerca del dispositivo de la "tipicidad" entendida como representación codificada por tipos de la condición de un personaje o de acontecimientos históricos (véanse las categorías señaladas por la singular pareja "el industrial derechista", "la conflictividad obrera"). El problema de la pobreza de medios literarios, sugerido en estos fragmentos a través de las enumeraciones yuxtapuestas de temas, que no pasan de meras "historietas" (o "zoología" y "anecdóticos de la vida cotidiana de nuestros ancestros", Rosa 2004: 214 y 213), estribaría en la *intención* del autor realista. Primero, este orquesta la referencialidad en función de una concepción ingenua de un lenguaje-copia que "pretend[e] *reproducir* un ambiente de época" (218), aunque "a fuerza de *imitar* la realidad acaba por hacerla increíble" (214; las cursivas son mías). Sin embargo, paradójica y simultáneamente, por una parte coordina la ilusión según una meta, una retórica de exaltación nacionalista y positivista hacia el progreso nacional ("la tensión de progreso", de la nación pero también la del texto mismo). Por otra parte, activa un esteticismo ("un hermoso retablo") que a fin de cuentas explota el tiempo pasado en nombre del arte. En otras palabras, moldea la realidad en función de los tópicos literarios y no al revés, como lo plasman la expresión y su preposición "tiene madera suficiente para", los verbos "aprovechar", "enriquecería", "completaríamos". ¿Cuál es el consiguiente problema literario? El autor persuade al lector de que contribuye al efecto de ilusión referencial; y se pasa del artificio del referente a la creencia en la verdad de lo referido. Rosa cita un caso, entre otros, en una entrevista:

Un ejemplo es *La colmena* de Cela. Sigue siendo leída como un documento de época, como la mejor imagen de la posguerra, y no es verdad, *La colmena* oculta mucho, no cuenta cómo era el Madrid de los años '40. Sin embargo, insisto, la novela es aceptada como un fiel reflejo. De hecho, Cela ha confesado que en *La colmena* él está escribiendo historia y la gente lo lee como tal. Muchos lectores tienen fijada la imagen de la posguerra por este libro. (Corominas 2007: s/p)

Formulamos la hipótesis de que es un enésimo avatar de la metáfora del espectáculo el que se hace cargo de romper esta identidad entre lenguaje literario y realidad referida. Se interponen las imágenes de la máscara y del disfraz (Rosa 2004: 18, 29, 53, 81, 218...) que forman plásticamente una pantalla entre los dos. La propia polivalencia polimorfa y omnipresente de la metáfora del espectáculo también podría ser una manera de crear una materia abundante que obstaculizara el acceso por vía directa a la realidad.

Resumamos. La metáfora teatral que analizamos reúne varios subgéneros del realismo literario. Los simplifica y critica por constituir el nexo impensado entre literatura de la memoria, realismo tradicional y nuevo realismo. No obs-

tante, la clave del argumento reside a fin de cuentas en la dinámica de un pacto de lectura realista: se construye con una comunidad de lectores, que pueden actualizar la intención auctorial (Villanueva 1994). En otras palabras, si no tomamos el gesto de proscripción al pie de la letra, es preciso entender que sirve para reparar y hacer reparar en la pragmática del realismo, lo que sería la condición de su renovación. Lo vendría a confirmar la propuesta de tipología de unas “benditas novelas sobre la Guerra Civil” esbozada por Rosa en irónica intratextualidad durante una Jornada de estudios sobre *Escrituras híbridas del pasado* en Burdeos (9 de mayo de 2011). Propuso una lista de novelas y autores (Alfons Cervera, *La voz dormida* de Dulce Chacón, Martínez de Pisón, Almudena Grandes, Antonio Prometeo Moya, *Dime quién soy* de Julia Navarro...) que no necesariamente le agradaban ni convencían pero cuyo éxito de ventas les confería un valor de respuesta a una demanda social. Novelas que han cumplido de manera genuina una función de homenaje, de reivindicación, y que tuvieron una eficacia en términos de reparación literaria (matiz muy importante que no está presente en el libro).

Por último, en el texto, el poder de aglomeración y allanamiento de la mirada que equipara todas las novelas de la memoria a novelas de diversión es el mismo que el que confunde (en el sentido de fundir, valga la redundancia) muchas opciones realistas producidas desde el siglo XIX. Y sin embargo, el propio gesto de renovación por *tabula rasa* apunte tal vez a lo contrario: al problema de la genealogía en la que se sitúa.

Para esto, hace falta reparar en los ocasionales chirridos entre lo que dice la obra mediante las intervenciones metanarrativas y lo que esta lleva a cabo a través de sus dispositivos. Es la praxis del texto, que no la instancia narradora, la que nos revela su genealogía. El *Nouveau Roman* conjuraba el realismo sociológico balzaciano por sus personajes sobredeterminados psicológica y socialmente, su ilusión referencial, su intriga causalista y cronológica (Wagner 2011). Del mismo modo, Sánchez Ferlosio, García Hortelano, Goytisolo y, en menor medida, Cela, se distanciaron de un realismo-copia convencional criticando las novelas de aventura y sentimentales, invitando a romper sus automatismos representativos para “decondicionar” la visión del mundo del lector (Champeau 1993: 370-371, 382). Resulta contundente el paralelismo con la intención narrativa llevada a cabo en *El vano ayer*. En términos de Schaeffer (1989), desde la recepción podemos dibujar así una continuidad analógica (relación de parecido con otras obras) y tal vez genealógica (relación de herencia respecto a otros textos o corrientes) entre *El vano ayer* y las novelas identificadas por Geneviève Champeau como de “objetivismo” exacerbado de los años 1950 en España. Estas son, en cierto modo y a partir de los años 60, precursoras del trabajo de escritores como Martín-Santos o Goytisolo. Resulta que Isaac Rosa los cita como modelos literarios (Corsario de Hierro 2004: s/p), lo que sitúa la continuidad genealógica con estos dos autores en el plano auctorial.

Ahora bien, la empresa de categorización de obras por criterio genealógico se desenvuelve en el terreno de la ideología, puesto que abarca aquí la compleja y polémica recepción de la generación del compromiso político de los años 1950 (Champeau 2001: 208). A este nivel también, el del complejo teatro de la institución literaria y su red de discursos y poderes, se plantea el problema

de la representatividad, de la enunciación y de la legitimidad literaria y política que ya hemos abordado. En este sentido, *El vano ayer* reintegra y parodia esta esfera mediante un dispositivo enunciativo teatral: la intervención de lectores y de críticos que dictan juicios de valor y prescripciones a propósito de la novela (Rosa 2004: 14, 81, 137, 189, 191). El realismo, además de una constante de representación o de una opción estética construida con una comunidad de lectores, es una categoría de la crítica que genera dinámicas de apropiación. Con esta perspectiva, el gesto de renovación del realismo propuesto por la metáfora del teatro en *El vano ayer* cobra un sentido ideológico suplementario. Nos limitaremos a señalar dos movimientos inversos de discursos de posicionamiento que ayudan a situar sus coordenadas dentro de la institución literaria.

Por una parte, se ha destacado ya (Champeau 1993) el poder de paradigma dominante del realismo como primacía del contenido social a mediados del siglo xx. Ocultó por ejemplo la labor novedosa de un grupo de autores objetivistas que hemos citado anteriormente y que la crítica sumergió en el conjunto de la "novela social" sin advertir su especificidad. Por otra, al contrario, hoy la generación de los 50 y 60 padece una severa recepción crítica, a la vez que el canon tradicional decimonónico sufre cierto descrédito (Sanz Villanueva 2011). Rosa, y con él varios autores y críticos de perspectiva marxista o neomarxista, identifican en las letras españolas contemporáneas el lugar privilegiado que ocuparía un formalismo de corte posmodernista como el de los Nocilla. Un paradigma crítico que vendría heredado del posmodernismo, establecido como norma cultural de la Transición que rechazaría lo político fuera de la esfera literaria.

En este contexto, enunciar en entrevistas, como lo emprende Rosa, el ostracismo que padece el realismo social de mediados de siglo (Riaño 2011a) y deplorar cierta lectura generalizada de *La colmena* (Corominas 2007), cobra un significado específico. Asimismo, procurar huir de la etiqueta "experimentalismo"⁹ y reivindicar dentro de la misma entrevista la herencia de Martín-Santos o Goytisolo (Corsario De Hierro 2004), que la crítica tiende a categorizar como experimentalistas, provoca especulaciones a la hora de clasificar estética e ideológicamente la obra de su autor. La reescritura del pasado reciente en la literatura, que funda una renovación del realismo, abarca dinámicas de apropiación en el campo literario que no dejan de ser opciones ideológicas. ¿En qué medida la categoría de "nuevos realismos" surgida entre la crítica, las abarca, distingue o trasciende?

3. CONCLUSIÓN

En *El vano ayer*, la teatralidad no aparece tan *estructurante* como en *La mano invisible*, en el sentido que le da Geneviève Champeau (2014). Se trata ante todo de invasión del léxico y del espacio poético: la metáfora del teatro, cuando se despliega en el discurso metanarrativo, designa explícitamente múl-

⁹ Declara Rosa al periodista, sobre su obra: "No es una escritura convencional, pero tampoco es experimental. Recurre a múltiples recursos y técnicas, pero intentando que no se conviertan en fuegos artificiales" (Corsario de Hierro 2004: s/p).

tiples fallos en el tratamiento ficcional del pasado en la novela de la memoria. En *La mano invisible*, el papel crítico lo cumple mucho menos un locuaz autor diegético que un dispositivo, una estructura global de la obra. Pero hemos visto que la metáfora cobra una gran eficacia por su poética. Sus desplazamientos en el espacio del texto esbozan un mapa de uso de los tópicos y las mentiras del régimen franquista, cuya ostentosa pervivencia viene subrayada en la sociedad contemporánea. El procedimiento y la connotación más problemática de la metáfora estriban en el gesto de asimilación entre distintas corrientes realistas caricaturizadas. Sin embargo, cobra sentido cuando lo vinculamos con la necesidad que formula *El vano ayer* de ejemplificar la presencia del melodrama como trama de fondo de la narrativa actual de éxito. Este infratexto implícito sella el vínculo estético, genealógico entre la novela de la memoria, el realismo tradicional y el contemporáneo. Así toma posición la novela en el debate sobre la noción de representación por el lenguaje, y de mimesis literaria. Se revela la metáfora de la teatralidad como estrategia para plantear un vínculo estrecho entre representación/representatividad literaria y representación/representatividad política que dibuja un hilo de preocupaciones comunes muy estrecho con *La mano invisible*. La última vuelta de tuerca de la metáfora del teatro lleva entonces a Rosa a representar (aunque de manera más tenue) el campo de poderes de la literatura como institución. Esto nos llevó a considerar lo que tiene de ideológico, en primera o última instancia, el posicionamiento en la esfera del arte, y a examinar brevemente cómo se situaba la obra de Rosa, no sin contradicciones entre el decir del autor y el hacer en el texto, para ahondar en otro(s) sentido(s) de la categoría de los “nuevos realismos”.

Por fin, recordemos que en el panorama de los nuevos derroteros del realismo, se identifica a Rosa como representante de un realismo reflexivo y exigente. Esta tendencia o subcategoría exige ciertas precauciones, ya que la dinámica de deconstrucción sistemática de *El vano ayer*, propia de este realismo crítico, tiende a desbocarse. La instancia narrativa se mofa de varios procedimientos literarios (perspectivismo, polifonía, hibridez formal) no por su falta de calidad literaria sino por su mero éxito en la producción contemporánea. Es como si cualquier herramienta literaria fuera ya tópica. Además, rechaza, tal vez como posición límite, una de las prerrogativas de la novela: el *pathos*. Ahora bien, este recurso resulta decisivo en el patrón melodramático muy apreciado por los lectores. Bien es cierto que varios indicios, en el relato, invitan a desconfiar de su enunciador omnipotente. Sin embargo, ¿qué implica el encumbrar en la escala del valor literario una obra que vilipendia uno de los recursos que bien podría respaldar la relación del público con el género novelesco? La vuelta del realismo invitaría a matizar el cruce complejo entre definición del valor literario y aprecio del público.

OBRAS CITADAS

- Bértolo, Constantino (2007a): "Realidad, comunicación y ficción. A propósito de *El padre de Blancanieves*". En: Matías Escalera Cordero (ed.): *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenadie, pp. 129-146.
- (2007b): "La narrativa de los realismos". En: *El realismo social en la literatura española: homenaje a Juan García Hortelano*. Málaga, Fundación Domingo Malagón, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 13-19.
- Bonvalot, Anne-Laure (2010): "*Entre la espada y la pared: nouvelles écritures engagées dans le roman espagnol contemporain* (Belén Gopegui, Isaac Rosa)". En: *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n.º 354, pp. 25-44.
- Carcelén, Jean-François (2011): "Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 51-68.
- Chamouleau, Brice (2011): "L'affaire Jeremy Thorpe: l'homosexualité en Espagne et le miroir britannique dans la transition à la démocratie". En: M. C. Chaput (ed.): *Masculin/Féminin dans la transition espagnole. Regards*, n.º 17, pp. 185-199.
- Champeau, Geneviève (1993): *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid, Casa de Velázquez.
- (2001): "Recepción de la novela realista de posguerra". En: Paul Aubert (ed.): *La novela en España (siglos XIX y XX)*. Actas del coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995). Madrid, Casa de Velázquez, pp. 207-219.
- (2014): "Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa". En: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 3, pp. 11-32.
- Chartier, Roger (2002): "La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la Edad Moderna". En: *Tiempos Modernos*, vol. 3, n.º 7. Disponible en <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/viewFile/20/39>>. Última consulta: 11.09.2013.
- Chirbes, Rafael (2000): *La caída de Madrid*, Madrid, Anagrama.
- Colmeiro, José (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- Compagnon, Antoine (2001): "Poétique des genres: Aristote". En: <<http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php>>. Última consulta: 30.08.2013.
- Corominas, David (2007): "Entrevista con el escritor Isaac Rosa. «Una visión nostálgica es también una visión política»". En: <<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/vision-nostalgica-es-tambien-vision-politica.html>>. Última consulta: 11.09.2013.
- Corsario de Hierro (2004): "Entrevista a Isaac Rosa para Anika Entre Libros". En: <<http://libros2.ciberanika.com/desktopdefault.aspx?pagina=~/paginas/entrevistas/entre53.ascx>>. Última consulta: 11.09.2013.
- Dufour, Philippe (1998): *Le Réalisme*. París, Presses Universitaires de France.
- Escaleras Cordero, Matías (2007): "El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasada)". En: Matías Escalera Cordero (ed.): *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenadie, pp. 7-16.

- Florenchie, Amélie (2011): "Isaac Rosa o la 'escritura responsable'". En: Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.): *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 131-149.
- Garcés, Joan (1996): *Soberanos e intervenidos: estrategias globales, americanos y españoles*. Madrid, Siglo XXI.
- Gefen, Alexandre (ed.) (2003): *La mimèsis*. París, GF Flammarion.
- Gopegui, Belén (2008): *Un pistoletazo en medio de un concierto: acerca de escribir de política en una novela*. Madrid, Editorial Complutense.
- Hansen, Hans Lauge (2011): "Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War". En: *Orbis Litterarum* n.º 66, vol. 2, pp. 148-166.
- Labanyi, Jo (2007): "Memory and Modernity in democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". En: *Poetics Today*, vol. 28, n.º 1, pp. 89-116.
- Labrador Méndez, Germán (2011): "Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica". En: María del Palmar Álvarez Blanco y Antonio Dorca (eds.): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos, Historia y decoro*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 121-130.
- (2012): "Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)". En: *Hispanic review*, n.º 4, pp. 557-581.
- Martínez, Guillem (ed.) (2012): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo.
- Martínez Rubio, José (2013): "'La cultura española no ha estado a la altura de la sociedad civil'. Entrevista a Isaac Rosa". En: *Kamchatka*, n.º 1, pp. 261-266.
- Merino, Eloy E. (2007): "Reescritura, melodrama y modernización en *Alceste*, de B. P. Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)". En: *Decimonónica*, vol. 4, n.º 1, pp. 52-79.
- Orsini-Saillet, Catherine (2010): "Regards sur la Transition dans le roman espagnol actuel: *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes et *Romanticismo* de Manuel Longares". En: *Les langues Néo-latines*, n.º 354, pp. 65-88.
- Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible*. París, La Fabrique.
- Riaño H., Peio (2011a): "La novela política entre las palabras y las ideas". En: <<http://www.publico.es/culturas/365761/la-novela-politica-entre-las-palabras-y-las-ideas>>. Última consulta: 11.09.2013.
- (2011b): "Entrevista a Isaac Rosa: «En la novela española actual se trabaja poco»". En: <<http://www.publico.es/393195/en-la-novela-espanola-actual-se-trabaja-poco>>. Última consulta: 11.09.2013.
- Ricardou, Jean (1970): "Nouveau Roman, *Tel Quel*". En: *Poétique*, n.º 4, pp. 433-454.
- Ríos-Font, Wadda C. (1997): *Rewriting melodrama. The hidden paradigm in Modern Spanish theater*. Lewisburg/Londres, Bucknell University Press, Associated University Presses.
- Rosa, Isaac (2004): *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011): *La mano invisible*. Barcelona, Seix Barral.
- Riffaterre, Michael (1970): "Le poème comme représentation". En: *Poétique*, n.º 4, pp. 401-418.

- (1982): "L'illusion référentielle" [1978]. En: Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.): *Littérature et réalité*. París, Seuil, pp. 91-118.
- Rubio, Isaac (1981): "Galdós y el melodrama". En: *Anales galdosianos*, año xvi, pp. 57-68.
- Sánchez León, Pablo, e Izquierdo Martín, Jesús (2006): *La guerra que nos han contado: 1936 y nosotros*. Madrid, Alianza.
- Sanz, Marta (2001): *Los mejores tiempos*. Madrid, Debate.
- Sanz Villanueva (1985): "El realismo en la nueva novela española". En: *Ínsula*, n.º 464-465, p. 7.
- (2009): "Isaac Rosa o la reinención del realismo social". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 703, pp. 87-94.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París, Seuil.
- Sobejano, Gonzalo (1976): "Echegaray, Galdós y el melodrama". En: *Anales Galdosianos*. Anejo, pp. 91-117.
- (2003): "Narrativa española 1950-2000: la novela, los géneros y las generaciones". En: Luis Goytisolo (ed.): *Panorama de la literatura contemporánea*. Arbor, n.º 693, pp. 99-114.
- Todorov, Tzvetan (1982): "Présentation". En: Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.): *Littérature et réalité*. París, Seuil, pp. 8-10.
- Tyras, Georges (2011): "Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 343-364.
- VV.AA. (2013): "El fin de la España de la Transición. Las lagunas democráticas, el desplome económico y la corrupción noquean el orden de 1978". *Cuadernos*, n.º 1.
- Villanueva, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Instituto de España.
- Wagner, Frank (2011): "Raconter est-il devenu proprement impossible? *Fabula* et intrigue dans l'œuvre romanesque d'Alain Robbe-Grillet". En: <http://www.fabula.org/atelier.php?Fabula_et_intrigue>. Última consulta 05.09.2013.

APUNTES SOBRE EL REALISMO EN
LAS NARRACIONES VISUALES ACTUALES.
EL EJEMPLO DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL CÓMIC
MARÍA Y YO DE MIGUEL GALLARDO POR
FÉLIX FERNÁNDEZ DE CASTRO

ISABELLE TOUTON
Université Bordeaux Montaigne

A Juan le gustan las formas, la expresión del código. Le gusta que pensamientos y acciones se ajusten como el guante y la mano. Y, eso, ella intentaba demostrarle que no resulta siempre fácil. Ni siquiera posible. Las relaciones entre personas son, al fin y al cabo, formas, frutos de acuerdo, decía él. Y, ella: Eso es mentira. Parece mentira que seas un defensor de la literatura realista y que te interese tan poco el contenido, el fondo de las cosas. Él: Precisamente por eso lo digo, porque soy un defensor del realismo, porque sé que el realismo no es más que una forma de entender lo literario.

Rafael Chirbes, *Crematorio*, 2007

En la novela *Crematorio*, Rafael Chirbes problematiza, a través de Juan, profesor de literatura adepto del realismo, no solo la relación de la literatura realista con el mundo, sino también la de las teorías políticas, sociales, culturales que desarrollan unos y otros personajes, con la realidad. Consecuentemente, interroga el vínculo entre las formas que toman discursos y textos contemporáneos, y su capacidad para influir en la sociedad desde la que se emiten. El realismo, afirma Juan, “no es más que una forma de entender lo literario”, pero aplica esta concepción estética a las relaciones sociales.

Tradicionalmente, en la literatura, la cuestión del realismo pertenece al campo de la ficción, se relaciona con el grado de referencialidad de esta y su capacidad para dar cuenta con “verosimilitud”, y de manera más o menos directa, de la realidad. Se suele considerar que la obra ficticia, en particular la novela, se puede alejar del realismo por tres caminos preferentes: el de la alegorización-metaforización de la misma a nivel de la macroestructura de la novela, el uso de técnicas experimentales o vanguardistas que rompan la ilusión novelesca y sobre todo disloquen el flujo cronológico, vivido como natural, de la narración, o bien por el recurso a la imaginación y la creación de mundos maravillosos o

sociedades de ciencia ficción (este último caso corresponde a menudo a cierta metaforización del mundo histórico). Prácticamente, cuando se adscribe una obra al realismo como movimiento literario, lo que se suele significar es, por una parte, que extrae del mundo histórico temas y personajes que no se benefician comúnmente del papel de protagonistas en los relatos favorecidos por los poderes (clases sociales alienadas, clases dominantes cuyas miserias y perversiones se desvelan, temas tabúes como la muerte, la enfermedad, la pobreza, el mercado del trabajo, la inmigración...), para dar sentido a la realidad desde ciertas ideologías, y gracias a la atención al detalle, a lo cotidiano y a la corporeidad. Por otra parte, se considera que la novela realista es la que se adhiere a unas convenciones institucionalmente leídas como las más aptas para dar cuenta de manera inmediata de lo extraliterario. Como dijo Philippe Hamon, el discurso realista es “como una variedad de discurso manipulador, persuasivo, como un discurso del *hacer creer*” (1989: 31)¹.

Un uso actual tiende habitualmente a no discriminar entre “novela realista” y “novela social”², sirviendo este marbete de eje móvil a partir del cual se establecen dicotomías y jerarquías en el campo de la narrativa española desde los años 80, una asimilación que se da también en el mundo del cómic: se habla de cómic realista y social, o, según la taxonomía aplicada a las novelas de los años 50, de realismo social³. Lo que nos va a interesar para este estudio, en un primer momento, es de qué manera esta cuestión del realismo –importada de la literatura y de la pintura– se plantea hoy día en las narraciones en imágenes. Empezaremos, pues, con un pequeño balance sobre lo que implica hablar de realismo en este principio de siglo *xxi* en el terreno de la narración secuencial y de la narración audiovisual. En una segunda parte, a partir del análisis de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo nos proponemos ilustrar en qué medida el acercamiento reciente entre cómic y cine así como el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales juegan un papel en la redefinición de las relaciones entre realidad y narración, entre ficción y no ficción, entre imaginación y realismo: “Antes el dibujante de cómic decía: yo tengo más poder que el fotógrafo y el cineasta, pues, con tinta china, creo una civilización en el corazón de África, con unos habitantes de tres metros. El universo digital ha hecho posible lo que antes hacía el dibujante de cómic” (Gubern en Valencia 2014)⁴.

¹ Todas las traducciones del francés son mías.

² Se establece por ejemplo la ecuación en *Crematorio*: “Tu marido, tan interesado por la literatura realista, por la novela social, tiene ahí un buen tema” (Chirbes 2007: 30).

³ Valgan como ejemplos dos páginas sacadas de Internet: <<http://www.savoirsplus.fr/n/la-bd-realiste-et-sociale/n:124>> y <<http://www.eldiariomontanes.es/20080728/cultura/comic/realismo-social-testimonio-20080728.html>> (última consulta 01.12.2013).

⁴ Agradezco a Roberto Valencia el haberme proporcionado el texto de este libro de entrevistas de próxima publicación. Este artículo es también deudor de los comentarios y sugerencias de Jesús Alonso, Amélie Florenchie, Guillem Martínez, Germán Labrador Méndez, Lise Segas y Frédéric Sounac.

1. REALISMO Y NARRACIONES EN IMÁGENES A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

1.1. LA NOVELA GRÁFICA Y LA REALIDAD

Generalmente, las teorías del cómic son deudoras tanto de las teorías de la literatura como de las teorías del cine (y ambas de la semiótica). Sin embargo, la peculiar historia del cómic europeo y americano ha hecho que la cuestión del realismo y de la ficción se plantee de manera distinta. Se habla ante todo de realismo del estilo gráfico –plástico– concebido como un código inalcanzable porque la exhaustividad, en particular en la restitución de los detalles, es imposible. Así, Thierry Groensteen insiste, junto con otros teóricos, en la distancia que la naturaleza misma del medio establece con la realidad: “La imagen dibujada no comparte con la fotografía o la cinematografía este realismo que André Bazin calificaba de ontológico, esta relación de objetividad con respecto a lo real. No es una ‘cámara de registro’. El realismo del dibujo es pues una manera de codificar lo real entre otras” (Groensteen 2012: s/p).

A nivel pragmático, la consecuencia es que las imágenes del cómic nunca van a sumir al lector en una ilusión perceptiva ni en la de estar presenciando una escena que estaría desarrollándose bajo sus ojos, como lo hace una película:

Varios factores se oponen a ello. En particular: la discontinuidad visible del discurso secuencial; el hecho de que el lector no puede olvidar la situación concreta, física, en la que se encuentra, de tener un libro entre sus manos [...] y de darles la vuelta a las páginas, según un ritmo que no se le impone sino del que decide por sí mismo; en fin, el hecho de que cada nueva imagen no obliera la anterior, no ocupa su lugar, sino que se añade a la precedente bajo la forma de la acumulación, de la colección, permaneciendo la totalidad de las imágenes fácilmente asequibles en cualquier momento. (Groensteen 2011: 89)

Asimismo, Jan Baetens (2001) hace hincapié en cierto grado de no transparencia, de opacidad inherente al dibujo⁵.

Por otra parte, este posible realismo (codificado) del estilo gráfico no es necesariamente el que se elige para las narraciones consideradas como más realistas, es decir, según un uso clásico las que no se adscriben a géneros humorísticos, fantásticos o fantasmagóricos, así como, según un uso más reciente, las narraciones documentales, sociales e íntimas (Groensteen 2012). En no pocos casos, para estas últimas obras, los dibujantes echan mano de un estilo simplificado o caricaturesco, señaladamente en la realización de los personajes, por lo que parecen compartir la idea de Scott McCloud según la cual el lector es más capaz de proyectarse en caras que tienden hacia el ícono que en caras dibujadas de manera realista (1999: 36).

Esta no-definición del cómic realista, en oposición a tipos canónicos de narraciones secuenciales (humorística y fantástica), coincide consecuentemente

⁵ “[The comic] resists [...] figurative transparency; it creates on the contrary a kind of persisting opacity and prevents the act of monstration from being fully transparent and transitive” (Baetens 2001: 149).

con un amplio espectro de géneros de ficción y no ficción. Esto se explica por la propia historia del medio que fue durante un siglo, en su gran mayoría, el espacio de la ficción menos referencial, por lo que permite el dibujo (libertad técnica, no sometimiento a las leyes de la física, en particular de la gravedad y de las proporciones). Estuvo dedicado a la creación de mundos de ciencia ficción o personajes superdotados, o a la deformación a través de la caricatura: cuando se alcanzaba un grado de referencialidad mayor, hasta de compromiso político, solía ocurrir en narraciones de corte detectivesco o policiaco. La realidad y su crítica eran más bien el objeto de las tiras o de los dibujos de prensa.

A partir de la década de los 80 del siglo xx, se empezaron a dar cómics más referenciales y se fue desarrollando el uso de una nueva etiqueta –la de “novela gráfica”– cuando la mayoría justamente no eran novelas sino que se acercaban más al ensayo, al documental o a la autobiografía; pero la apelación “novela” pretendía legitimar el noveno arte por medio de su acercamiento a la literatura y la posibilidad de establecer un canon como lo hacen las historias literarias (Gómez Salamanca 2013: 222). En España, fueron primero obras relacionadas con el pasado de la Guerra Civil o franquista, no solo a raíz de lo que se ha denominado “memoria histórica” sino también anteriormente a este fenómeno, desde 1977, con el precursor *Paracuellos* de Carlos Giménez (Touton 2011). En realidad, creo que no se problematizó la naturaleza ficticia o no de las obras adscritas a esta corriente: se habló de la irrupción de nuevos “temas” (histórico, íntimo, político...), de técnicas que iban a servir un propósito más “serio” (blanco y negro, sobriedad, textos más literarios y largos...), de cómic “de autor” (Gómez Salamanca 2013: 210) y de la voluntad de granjearse un nuevo tipo de público más adulto y maduro:

La expresión “temas serios” (pese a estar ampliamente aceptada y ser frecuentemente utilizada incluso en estudios académicos) no ofrece ninguna garantía como herramienta en el estudio de la novela gráfica. Esta categoría es una puerta abierta a la indefinición y no establece ninguna diferencia entre el contenido y el tratamiento o enfoque del mismo. En algunos estudios de escasa entidad académica sobre el cómic, el de los “temas serios” es, además, un concepto que viene asociado con la madurez del medio, la de los lectores y la literaturidad entre otras cosas. (Gómez Salamanca 2013: 198)

En España, se calificó tanto de novela gráfica *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim (biografía documentada del padre del guionista con incursiones en lo autobiográfico) como *Las serpientes ciegas* (2008) de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, ficción ubicada en Estados Unidos durante la Guerra Civil española. Lo que sí interesó a los críticos fue de qué manera el cómic, arte de lo “invisible” (McCloud 1999) y arte “secuencial” (Eisner 2007), en el que el espacio interviñetal (“la viñeta en blanco” que solo existe en la cabeza del lector) juega un papel fundamental en su participación activa, resultaba ser un médium adecuado para dar a ver cierta clase de realidad: la articulación de la pequeña y la gran historia, de los acontecimientos colectivos y de su huella en forma de trauma hereditario en la mente de la víctima y del testigo, el legado

inconsciente de la violencia en los hijos, etc. Pero, hasta donde sé yo, para dar el ejemplo de las distintas obras de Carlos Giménez, "representante de la historieta político-social" española (Guiral 1996: xx), no se han dado discusiones ni sobre el realismo de sus historias —sí sobre su limitado realismo gráfico (Guiral 1996: xx) y sobre su preciso realismo lingüístico (Vázquez Montalbán 2001)— ni sobre su grado de ficcionalidad. Sin embargo, entre la serie *Paracuellos* (con una fuerte dimensión autobiográfica, pero basada en recuerdos de su niñez), la serie 36-39. *Malos tiempos* (periodo que el autor no ha vivido, pero que ha elaborado a partir de otros testimonios y en el que inventa a unos personajes ficticios, Marcelino y su familia) o la serie *Pepe*, en la que el prólogo autorial explica que "todos los personajes son reales", pero donde se ve, al igual que en las obras anteriores, que por lo menos una gran parte de los diálogos son ficticios, la dimensión ficcional existe y varía. Podemos avanzar una hipótesis: quizá, por su propia cultura, anclada en el imaginario infantil, el cómic haya podido permanecer al margen de ciertas clasificaciones que, si creemos a Jorge Larrosa, servirían para controlar el papel de las narraciones en nuestras vidas:

Todo ese aparato de distinciones y jerarquía entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario, la esencia y la apariencia, etcétera, no es más que un mecanismo para controlar la capacidad productiva y creadora del lenguaje. Sostener esas fronteras y mantener a la lectura encerrada en el ámbito trivializado de lo imaginario es un modo de limitar y controlar nuestra capacidad de formación y transformación. Tomarse en serio la lectura como formación puede ser me parece un modo de quebrar esas fronteras y un modo de afirmar la potencia formativa y transformadora (productiva) de la imaginación. (Larrosa 2003: 28)

En el caso de las novelas gráficas citadas, me parece que además escapan de las sospechas de manipulación ideológica que pueden pesar en algunas novelas contemporáneas "híbridas" (entre ficción y no ficción) que recurren a un pacto de lectura ambiguo —véanse los debates en torno al alcance ideológico y ético de *Los soldados de Salamina*, de Javier Cercas, o de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón—, porque suelen estar precedidas por prólogos que hacen el pacto transparente (al enunciar en qué medida la dimensión histórica del relato está documentada) y sobre todo porque anuncian "desde dónde hablan", como lo ejemplifica el prólogo a 36-39. *Malos tiempos* de Carlos Giménez firmado por Antonio Martín:

Giménez toma partido desde la primera página de este libro. Y aunque mantiene su condena sobre todos los muertos ello no quiere decir que sea neutral [...]. Como autor, intenta conservar la imparcialidad del testigo que señala y da testimonio de las barbaridades que se ejecutaron en ambas Españas en guerra. Y sin embargo, su conciencia de hombre de bien no puede quedar enterrada bajo ese silencio que reclaman los conformistas que piden que no se remueva el pasado. Y así, pese a su deseo de ser imparcial, a Giménez le es imposible callar la verdad última. (Martín 2007: 4)

1.2. FICCIÓN, NO FICCIÓN, ANIMACIÓN E IMÁGENES DIGITALES: NUEVOS PLANTEAMIENTOS CINEMATográfICOS

La cuestión del realismo atraviesa la crítica cinematográfica desde la aparición del cine sonoro, como prueba el ingente número de obras dedicadas a este tema; durante mucho tiempo, como en la narrativa, fue una problemática exclusiva de la ficción. Se entendía como la voluntad de hacer olvidar los artificios de la representación: "Fuertemente sustentado en el sistema de la verosimilitud, organizado de suerte que cada elemento de la ficción parezca contestar a una necesidad orgánica y parezca obligatorio con respecto a una supuesta realidad, el universo diegético cobra consistencia en un mundo posible cuya construcción, cuyo artificio y cuya arbitrariedad se borran en beneficio de una aparente naturalidad" (Aumont 1983: 107).

El movimiento realista que mayor impronta dejó en la historia del cine occidental es sin duda, en este sentido, el neorrealismo italiano, que nació a raíz de la Segunda Guerra Mundial y se extinguió a mediados de los años 50: estas películas, a menudo rodadas con poco presupuesto, que se fundamentaban en una voluntad de dar testimonio, de dejar hablar a los "sin voz", en un rechazo de la retórica (Ottavi 2007: 47) y correspondían a cierto optimismo histórico de tipo marxista (Ottavi 2007: 46), buscaban alcanzar cierta verdad, "un discurso verdadero" (Cassac 2007: 13) y lindaban a veces con el documental (Seknadje-Askénazi 2007), en particular porque los directores recurrían a menudo a decorados naturales y a actores no profesionales que representaban su propio papel.

Desde hace unos veinte años se ha vuelto a utilizar el concepto de "realismo" para referirse al grado de realidad inherente a cada obra cinematográfica. Primero porque, como ya había demostrado André Bazin, el cine filmado es huella del referente con el que estuvo en contacto y consecuentemente índice de que algo estuvo (aunque fuera una puesta en escena). Segundo, porque la experiencia visual de los colores, de las formas y de los movimientos en una pantalla en dos dimensiones guarda mucha similitud con la percepción de la realidad, como la del sonido reproducido técnicamente con la del sonido percibido en vivo. Es, el cine sonoro y en color, el médium que mejor logra la "ilusión perceptiva" -"leurre perceptif"- (Lioult 2004: 32):

Es cierto que algunos componentes de la imagen cinematográfica la predisponen a referirse a lo real, primer paso hacia esta sustitución ilusoria que consiste en hacerse pasar por la realidad y ocultar a la vez su propio estatuto de representación. Aunque esta imagen solo es un simulacro, una realidad de pantalla, muchas de sus cualidades le permiten aproximarse a lo que es una experiencia perceptiva "real" de los individuos convertidos en espectadores. (Boillat 2001: 35)

Sin embargo, se llegó a decir también que toda obra cinematográfica era ficticia por su relación espectral con un referente recortado (el espectador tiene que imaginar el fuera de campo) cuyas imágenes dicen también la ausencia. Por eso, la cuestión del "realismo" en el cine es cada vez más la de su grado de

ficcionalidad: "Ficción y no ficción implican ambas la elaboración de un universo diegético. Se distinguen sin embargo por la naturaleza de este en una película ficticia, la diégesis es la creación de un mundo, mientras que en el polo opuesto se quiere la reproducción del mundo real" (Boillat 2001: 124). Otra manera de decirlo es la de François Niney (2009: 34): hay homogeneidad o continuidad entre la temporalidad del documental y el tiempo histórico en el que se sitúa el espectador, y heterogeneidad en el caso de la ficción.

Jean-Luc Lioult (2004: 37 y 41) propone dos tipos de relación con la realidad. Un primer tipo que tendría que ver con una "realidad de primer orden": ¿en qué medida lo que se ve es fiel a lo que se puede ver en lo afílmico, es decir lo que existe en el mundo usual, lo que la cámara graba sin preparación previa? Este primer tipo de relación interroga el grado de preparación, de modificación de la realidad, de puesta en escena antes de filmar. Y otra de segundo orden, que tendría que ver con el sentido que se da a la realidad (para dar cuenta de una realidad o de una "verdad"⁶ se pueden utilizar metáforas, decorados, invenciones, etc.). La congruencia entre los dos órdenes, y eso podría valer tanto para las obras de ficción como de no ficción, implicaría un mayor grado de realismo. Hay un tercer momento de intervención en las imágenes ya grabadas: el montaje y la postproducción de las imágenes, cada vez mayor con el desarrollo de las nuevas tecnologías de síntesis o digitales, un tipo de transformación que "poetiza" la obra (Boillat 2001: 242).

Del mismo modo que las teorías de Kate Hamburger o Dorit Cohn para identificar técnicas propias de la ficción o de la no ficción literarias (discurso histórico, en particular) alcanzan difícilmente valor universal y se ven puestas en tela de juicio por todo tipo de narraciones híbridas, pero sí reflejan ciertas tendencias, la mayor parte de las técnicas son compartidas en los cines de ficción y no ficción. Lo que sí se puede notar es una diferencia de gradación debido al uso de ciertos recursos narrativos o técnicos que implican más bien un "efecto documentalizador" o, por el contrario, un "efecto ficcionalizador" (enunciación, metanarratividad, voz en *off*, expresión de la interioridad de los personajes...). No obstante, la diferencia esencial se sitúa a nivel pragmático: la intención no es la misma, el dispositivo tiende a establecer un pacto de lectura diferente que entiende y acepta generalmente el receptor (Lioult habla para el documental de "aserción seria consentida") (2009: 33). En realidad, la realización suele diferir también bastante. En el origen histórico del documental está el rechazo al guion previo y a los actores profesionales así como la conciencia, y se supone que su declaración transparente para el espectador, de que "el documentalista graba la realidad de las modificaciones que aporta a la realidad" (Lioult 2009: 44). En la película de ficción, el guion lo suele prever casi todo. En el documental, la captación puede establecer un dispositivo que intente crear las condiciones para que "acontezca" algo, no previsto ni controlado de antemano por el director.

⁶ "El binomio verdad/falsedad no es por ende pertinente para distinguir la ficción del documental, mientras que la 'realidad' es propia de éste... La 'verdad' me parece un concepto más amplio que implica un vínculo entre la significación y la representación mucho más tenue que el que supone la noción de 'realidad'" (Boillat 2001: 57).

En este caso el trabajo de montaje (del director y del montador o editor) es aún más fundamental. Desde luego, guion y puesta en escena son también recursos posibles del documental, como la improvisación lo es de la ficción, y no implican necesariamente más o menos "realismo de segundo orden".

Ahora bien, todos estos análisis y estas distinciones no valen cuando se trata de animación, cuya variante documental está en pleno auge⁷ aunque solo empieza a darse en cortometrajes en España, a menudo vinculados con cómics como es el caso de *Españistán, de la burbuja inmobiliaria a la crisis* de Aleix Saló (2011), o *El viaje de María* (2010) y *Academia de especialistas* (2012) del propio Miguel Gallardo. Pierde también vigencia con las nuevas tecnologías digitales: "un escritor que inventa un mundo parte de una página en blanco, la producción cinematográfica excluye tal dominio ejercido por el productor del discurso en la representación, excepto para las películas de animación o de síntesis en las que todo fue recreado" (Boillat 2001: 131). La realidad, y el movimiento no se reproducen en una co-presencia filmador-filmado, sino que el animador tiene que extraerse de esta para analizar el movimiento y recrearlo (Robach 2010: 13). De ahí que el cine de animación (tradicional o sintetizado por ordenador) se presente mejor a la expresión de realidades difícilmente filmables (interior del cuerpo humano, captación de lo infinitamente grande o pequeño, cuerpos desaparecidos y que no han sido ni fotografiados ni filmados, traumas, sueños, percepciones particulares): "El cine de animación es pues particularmente propicio para la expresión de la subjetividad. La artificialidad del dispositivo (reconstitución imagen por imagen) favorece, en efecto, por el desajuste evidente que marca con lo real, los juegos de la metáfora gráfica y así el establecimiento de un pensamiento animado (Robach 2010: 1).

En cuanto a la imagen digital, en un primer momento de su historia ha servido ante todo una estética hiperrealista⁸ para crear mundos imaginarios o futuristas (en España podemos citar *Eva* de Kike Maillo, 2012) o reconstrucciones históricas (*Agora* de Alejandro Amenábar, 2009), pero su uso evolucionó en Hollywood (en particular desde *Sin City* de Robert Rodríguez, 2005) hacia una estética irrealista que se quiere mimética de la estética de la novela gráfica (Gómez Martínez 2008: 8). En España, su uso ha podido servir también a una estética feísta, caricaturesca, por ejemplo en las películas de *Torrente* de Santiago Segura, o con tintes más goyescos en *Las brujas de Zugarramurdi* de Álex de la Iglesia, en 2013. Por otra parte, la capacidad de intervención de las herramientas digitales

⁷ Aunque uno de los primeros documentales animados sería el de Winsor McKay, *El hundimiento del Lusitania* (1918), el género ha empezado a despertar el interés de productores y espectadores desde *Persépolis* (2007) de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud (adaptación del cómic de Marjane Satrapi) y de *Vals con Bashir* (2008) de Ari Folman (que dio lugar a una versión en novela gráfica posterior). La Muestra Internacional del Cine de Animación de Cataluña (Animac) dedicó su edición de 2013 a la animación de no ficción con el título "A través de la realidad".

⁸ Lo explica Andrew Darley en *Cultura visual digital* por los orígenes de las imágenes creadas por ordenadores: "El interés por la producción de imágenes figurativas por ordenador llegó a convertirse, a medida que ese potencial se fue materializando, en una fijación por la perfección del fotorrealismo simulado. Esta preocupación tiene una relevancia considerable para explicar el desarrollo de las formas que centran este estudio" (Darley 2002: 34).

sobre cualquier tipo de imagen filmada le está quitando también a esta su estatus de indicio de la realidad: "La tecnoimagen, la imagen tecnográfica ha dejado de ser veridiccional en la era digital" (Gubern en Valencia 2014).

Como vimos, la cuestión del documental se ha convertido en central en las teorías sobre la ficción y cuando se habla de "nuevo pacto realista" se incluye el desarrollo de documentales o formas híbridas, mixtas, comprometidas con la realidad. Cuando en España Ángel Quintana critica lo que llama el "realismo tímido"⁹ y defiende un cine fronterizo, se refiere tanto a obras de ficción como de no ficción, o a caballo entre las dos formas, a "filmes-ensayos" (Benavente 2012: 618-619). Este fenómeno teórico es correlativo de un aumento significativo de producciones de no ficción, que recogen reconocimientos institucionales y públicos. Este auge se debe también en estos últimos años de "crisis", en España, a que una realidad no exclusivamente subjetiva (violencia de las relaciones sociales, de la economía de libre mercado, centralidad del cuerpo desahuciado, expulsado, hambriento, desamparado por la sanidad pública y, como respuesta, protestas ciudadanas "indignadas"¹⁰...) se hace menos eludible, por lo que los creadores sienten la necesidad de darle sentido, buscándolo también, retroactivamente, en los años de una transición presentada hasta recientemente como modélica. Muchas de estas producciones, algunas inspiradas en el trabajo del director Joaquim Jordà, otras que emergen de colectivos anónimos (como Cine sin Autor, Laboratorio de Trabajadoras, Los Hijos), han optado por "una deconstrucción de las formas autoritarias del documental clásico, abriéndolo a la participación, a la improvisación y al experimento" (Moreno-Caballud 2012: 548). Además, se recurre frecuentemente a los cortometrajes de animación, algunos adaptados de cómics como lo son los de Aleix Saló cuando se trata de explicar pedagógicamente el funcionamiento del sistema financiero (bolsa, burbuja inmobiliaria, deuda de Estados y bancos, sistema hipotecario, etc.¹¹).

Para explorar mejor la articulación actual entre realismo, ficción, documental y cómic me ha parecido oportuno estudiar la película *María y yo* de Félix Fernández de Castro, inspirada en la novela gráfica autobiográfica de Miguel Gallardo, documental-adaptación que mezcla técnicas tradicionales, animación e imágenes digitales para hablarnos de unos cuerpos dependientes, de unas mentes inadaptadas a la temporalidad de consumo de las sociedades moldeadas por el capitalismo tardío.

⁹ "La mayoría de las películas del realismo tímido se caracterizan por su deseo de constituirse como mundos autónomos donde las leyes del guion adquieren más importancia que el mundo que quiere reflejar. Son películas que copian o imitan el mundo, poniendo en evidencia sus múltiples limitaciones, pero en ningún caso pretenden reproducir el mundo para poder reflejar mejor sus ambigüedades" (Quintana 2005: 18).

¹⁰ Solo sobre el 15M, el enlace siguiente recoge veintidós títulos de documentales: <http://wiki.15m.cc/wiki/Lista_de_documentales_sobre_el_15M>.

¹¹ *Simiocracia* (2012) y *Europesadilla* (2013) de Aleix Saló (trailers promocionales de los cómics), *Historia de España for dummies* (2012), de Los Monigotes, etc.

2. *MARÍA Y YO*: EL CÓMIC Y LA PELÍCULA

2.1. ¿TEBEOS REALISTAS, SENSIBLES, SOCIALES?

Miguel Gallardo, inventor de la *línea chungu* y, con Juan Mediavilla, del personaje de Makoki, esquizofrénico y adicto a los choques eléctricos, uno de los (anti)-héroes de la cultura *underground* de los 80, publica en 2007 la novela gráfica *María y yo*. Allí cuenta la relación del autor con su hija María, que sufre TEA (Trastornos del Espectro Autista), con un grafismo bastante *naif*, una imagen a veces meramente ilustrativa y unos textos explicativos y distanciados (Fig. 1)¹².

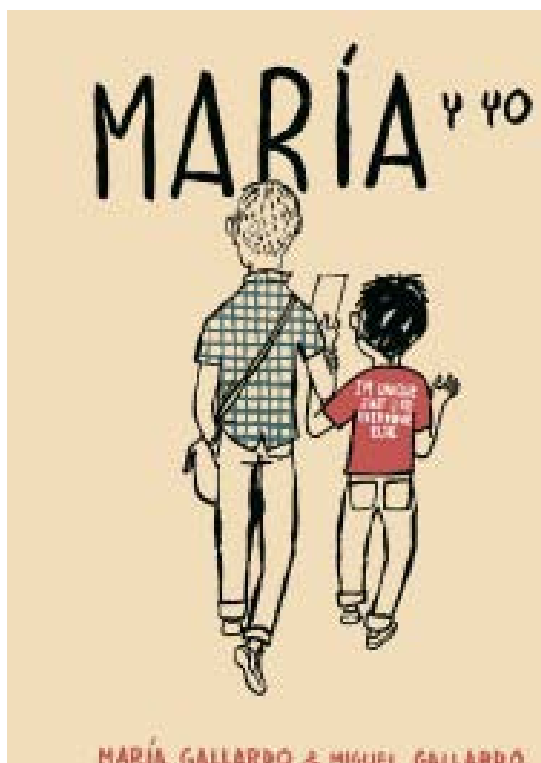


Fig. 1. Portada de *María y yo*

La editorial Astiberri y los animadores culturales asociaron esta obra con *Arrugas* (2007) de Paco Roca, una obra ficticia con un grafismo cercano a la línea clara, pero que fue precedida por un trabajo de investigación y visitas a residencias de ancianos¹³, y con la que será interesante cotejarla (Fig. 2).

¹² Analizo más detalladamente la novela gráfica en Touton (en prensa).

¹³ Lo cuenta Paco Roca en *Emotional World Tour*, obra de Miguel Gallardo y Paco Roca, que resulta


Fig. 2. *Arrugas*, p. 19

Los dos cómics encierran un propósito didáctico: recordar que las personas invisibilizadas por los medios de comunicación y la publicidad por ser consideradas como “antiestéticas” existen, que no tienen que ser personajes secundarios de nuestra sociedad, que nos incumbe colectiva e individualmente hacerles la vida mejor (Fig. 3).


Fig. 3. *Emotional World Tour* (Paco Roca), p. 23

Ambicionan también, desde un punto de vista más técnico, transmitir conocimientos sobre los síntomas y el funcionamiento de esos síndromes mentales (autismo y Alzheimer). Sin embargo las dos obras (una evocación impregnada de una dimensión autobiográfica y una ficción documentada y basada en testimonios) han sido emparentadas sistemáticamente por instituciones, editores y

ser una metanarración de las dos obras anteriores y un relato de su recepción (Gallardo y Roca 2009: 28).

críticos por sus temáticas comunes (la discapacidad y los cuidados, el funcionamiento de la memoria en un régimen extraordinario, la fantasía y el amor como principios estructurantes, etc.) bajo las denominaciones de cómic “anclado en la realidad”, “de tebeo social”, de “realismo social” o de “cómic sensible” (Fig. 4). El último calificativo sugirió a los dos autores el título autoirónico de la obra que iban a escribir a cuatro manos, a raíz de una gira promocional que les tocó hacer juntos: *Emotional World Tour. Diarios itinerantes* (2009).



Fig. 4. *Emotional World Tour* (M. Gallardo), p. 56

En común, tienen pues, como objetivo, desvelar cierta verdad: se oponen al cuento de la autonomía física y emocional del hombre blanco occidental, el que está en el centro del sistema neoliberal basado en la eficacia, la gestión óptima del tiempo, la flexibilidad y la rentabilidad. Hacen visible el *care*, el cuidado al otro como economía subterránea sin el que nuestras sociedades no podrían funcionar, y que las ficciones populares y publicitarias contribuyen a borrar, “sociedades fascinadas por la ficción de un individuo autónomo, liberado lo más posible de sus vínculos afectivos y habitado por las necesidades del éxito social en una economía de mercado” (Brugère 2008: 17). Lo que importa es que emergen de una capacidad de escucha por parte de sus autores y exigen del lector la misma disponibilidad y curiosidad. Por otra parte, son narraciones que sí han tenido efectos directos, medibles en la realidad: los allegados de personas afectadas por una de esas disfuncionalidades regalaron los tebeos a su alrededor para “dar a entender” mejor (de manera más amable y más clara) lo que atraviesan enfermos y familiares (Gallardo y Roca 2009: 49); en torno a María, a la página de Facebook de Miguel Gallardo, a sus charlas frente a “padres y madres” se ha creado una red de solidaridad de parientes de niños autistas; y las obras han dado pie a material didáctico utilizado institucionalmente. *Arrugas* se ha convertido en manual para un hospital y Miguel Gallardo ha realizado cortometrajes de anima-

ción subvencionados por la Fundación Orange (dedicada a mejorar la vida de las personas autistas) que explicitan con humor el funcionamiento del autismo: *El viaje de María* (2010) y *Academia de especialistas* (2012).

Aun así, se pueden cuestionar las diferentes etiquetas que se aplicaron a las dos historietas. Si podemos comprobar que "realismo" aquí no se utiliza solo para la ficción, son también interesantes los calificativos de "social" y "sensible". En este caso, "social" ya no remite a obras que reflejarían la lucha de clases, lo que suelen ser las novelas llamadas sociales. En el caso de *Arrugas*, predomina la universalización de la condición de decrepitud y pérdida de las facultades inherentes a la edad avanzada y los cuestionamientos metafísicos sobre las consideraciones sociales –¿qué lugar otorga la sociedad a sus ancianos, cómo se los trata en los geriátricos, etc.?– que permanecen en un segundo plano. En *María y yo*, la historia particular de esta niña nacida en una familia relativamente acomodada y culta hace que en parte se dejen a un lado los problemas de clases sociales y asistencia colectiva, y se centre el propósito en la preocupación antropológica por la mirada al otro, la diferencia y el cuidado. ¿Qué decir de "tebeo sensible"? Significa seguramente que sus autores dan prueba de cierta sensibilidad, que se interesan por sentimientos y emociones, que los protagonistas no son todopoderosos, que las obras suscitan empatía. Pero lo hacen de manera muy diferente: el relato de *Arrugas* es más patético a pesar de sus momentos humorísticos, cuando el de *María y yo*, vinculado a la infancia, resulta a la vez vital y distanciado. El largometraje *Arrugas*, animación en 2D dirigida por Ignacio Ferreras, refuerza el recurso al *pathos* y a técnicas que contribuyen a desrealizar la historia (tratamiento de los colores, referencias implícitas a películas de terror, interpretación políticamente correcta de ciertos diálogos, banda sonora). Por otra parte, el uso del dibujo hace que el elemento tratado con menos realismo sea, como en el cómic, el decaimiento de los cuerpos. La impresión global es la de una película que se desvincula de lo material y de lo corporal para tender hacia lo simbólico, lo universal y lo metafísico.

2.2. *MARÍA Y YO* DE FÉLIX FERNÁNDEZ DE CASTRO: *EL DOCUMENTAL*

En comparación, la adaptación de *María y yo* por Félix Fernández de Castro, con Miguel y María Gallardo, presenta para nuestro estudio mucho más interés. En la película se recurre a técnicas tradicionales del documental (grabaciones de momentos de la vida diaria de María sin guion previo; entrevistas a Miguel Gallardo y a May, la madre de María, con una mirada frontal pero ligeramente ladeada con respecto a la cámara), y a animaciones, superposiciones digitales sobre imágenes grabadas, con la inclusión de muchos elementos gráficos filmados (fotografías y películas de familia, dibujos hojeados o dibujos en proceso de elaboración, etc.).

La imagen grabada revela al espectador algo que los dibujos amables y el trazado icónico de Miguel Gallardo, que tienden a infantilizar a su hija, ocultan: la visibilidad de la diferencia en el imponente cuerpo de María (tiene quince años en el momento de la grabación), su presencia intensa, y la estridencia de

sus gritos que las onomatopeyas del cómic no traducen con la misma intensidad. Cuenta Fernández de Castro que Miguel Gallardo temía la impresión que la presencia de su hija pudiera causar en el espectador: en efecto, como comprobó Alba Rico con el cuerpo de los inmigrantes que saltan las vallas o viajan en pateras, “parte de nuestra insensibilidad [...] viene de su corporeidad excesiva” (2007: 161). El cuerpo de María publica su diferencia pero veremos cómo el director supo componer con esta “exterioridad fundamental que le impone la imagen”¹⁴ y técnicas que le permitieron imaginar la interioridad de María –sustitutivas de lo que la chica difícilmente puede expresar con palabras– para que su presencia se volviera familiar, amistosa, cómplice, y hasta artística como en el momento mágico del baile acuático de Miguel y María en la piscina. En esta secuencia de pura poesía –sublimada por la ausencia de efectos sonoros a excepción de la canción *Batiscafo Katiuskas* (2006) de Joan Miquel Oliver Ripoll interpretada por Antonia Font– el cuerpo de María se hace ligero como el de la niña de dos años cuyo comportamiento tiene a veces (44'33" a 46'44").

Consta la película de tres partes que el montaje hace alternar. Una primera parte retoma la “trama” del cómic *María y yo* (lugares, anécdotas) –el relato del viaje en avión de Miguel y María entre Barcelona y Canarias, su estancia en un “hotel resort”, y las ilustraciones didáctico-humorísticas de los síntomas de sus trastornos– y retoma la evocación en *Emotional World Tour* de la infancia de María –los primeros indicios de “anormalidad”, el difícil establecimiento de un diagnóstico a los ocho años–. Una segunda parte consta de entrevistas a Miguel Gallardo y a May, la madre de María, que continúan con una voz en *off* superpuesta a las imágenes del pasado (cuadernos de dibujos de Miguel, fotos y películas de familia). Una tercera parte se compone de grabaciones de María en su entorno familiar: en la casa canaria, en la escuela, en una fiesta en Barcelona, y acaba con la filmación de una llamada entre Miguel, de vuelta a Barcelona, y María, que se duerme mientras su padre le está hablando (esta lógica de cláusula final es ya más propia de la ficción que del documental).

La fidelidad a un guion escrito y dibujado por Miguel Gallardo unos años antes era una restricción importante para las secuencias adaptadas de los cómics, creando esta referencia un filtro entre la película y la realidad que se traduce de varias maneras. En el título de *María y yo*, este “yo”, que refería al autor en la novela gráfica (en la que proclamaba el pacto autobiográfico), refiere ya no al director del documental, sino a su protagonista. La elección del título se entiende por la función intertextual con el cómic, pero el uso del pronombre de primera persona refleja también la ambigüedad de la enunciación, puesto que la huella omnipresente de Miguel Gallardo en la película (imagen, dibujos, textos que escribió para los tebeos) hace que el espectador se olvide de que no es el director ni el guionista de la película. Contribuye en particular a ello la voz en *off* de Miguel que enuncia los textos narrativos o analíticos del cómic. En cuanto a situación de enunciación, el dispositivo es ficticio (la película no es una auto-

¹⁴ “Contrairement au texte scriptural, le film est confronté d’office à l’extériorité fondamentale que lui impose l’image” (Boillat 2001: 80).

biografía), aunque no lo es si nos referimos a la autenticidad de las vivencias que refleja. Miguel Gallardo representa entonces su propio papel de autor a la vez que de padre, en una puesta en escena que es también *mise en abyme* (véanse por ejemplo, en la secuencia de la piscina, las gotas de agua en la cámara que recuerdan, al simular las que están en las gafas de Miguel, que el dibujante está dentro y fuera, el que ve y el que es visto). Miguel Gallardo cuenta en su posterior libro digital *Los viajes de María* la extraña impresión que le causó el haber desempeñado su propio papel dirigido por otro: impresión de ser el actor de su propia vida en unos decorados impostados (*The Truman Show*), impresión de vivir bajo vigilancia (1984) (Fig. 5).

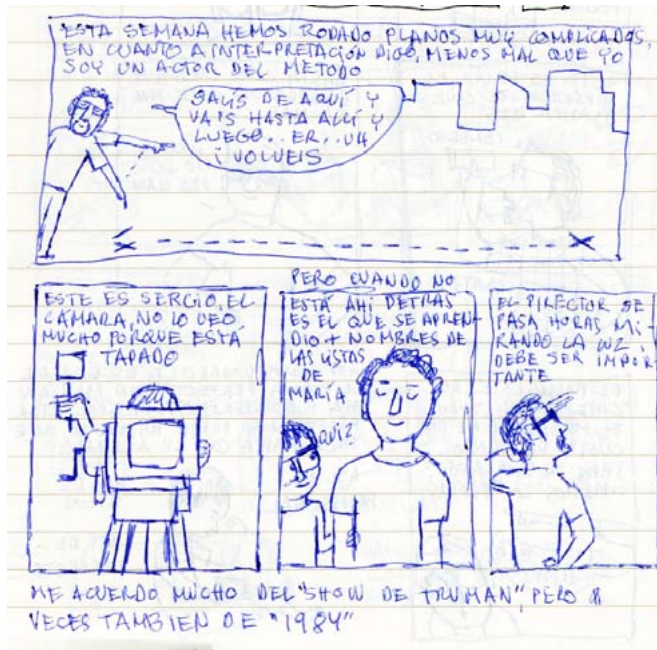


Fig. 5. *Los viajes de María*, p. 25

Como hemos podido observar, los protagonistas del documental son personas-personajes proteiformes. Se desdoblán por medio de sus personajes de animación, más parecidos a los personajes de los cómics pasados y de los que se iban a publicar después (volverán a ser personajes dibujados en *Los viajes de María*) que a su referente filmado. Las animaciones de estética resueltamente idealista de La Pera Animación, acompañadas por una banda sonora exclusivamente musical, sirven esencialmente para cuatro cosas: explicar el funcionamiento perceptivo de las personas con TEA desde un punto de vista científico y sensitivo, contar lo que ocurrió una vez en la vida de María y no se quiere obligarla a repetir, restituir su mundo onírico y el embellecimiento bajo su mirada de realidades triviales –el dibujo puede reconstruir “una imagen producida no

por una mirada encarnada, sino por una mirada mental" (Stefanelli 2010: 288)–, expresar con distancia el pesar del padre frente al rechazo que pueda sufrir María. Este recurso nos aleja aquí del pacto de lectura "documentalizante" y nos enseña por contraste que la mirada *a priori* más objetiva de la cámara no basta para dar cuenta de ciertas realidades subjetivas, como cuando María ve estrellas en los granos de polvo que levanta de su asiento (fig. 6). A través de estas técnicas, y tal como aparecía en el cortometraje *A is for Autism* (1992) de Tim Webb, el autismo se ve como un continente por descubrir y la aprensión de la realidad de los autistas como mundos posibles (es decir, ficticios), y es alejándose de la realidad de primer orden como puede traducirse mejor esta realidad de segundo orden.



Fig. 6. *María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2010, 07'54'')

La relación entre padre e hija se ve también representada en una dialéctica realidad-ficción. A través de la visualización retrospectiva de los dibujos que Miguel hizo de María bebé se muestra cómo el padre consiguió obcecarse, y se negó a ver la realidad que pensaba representar: "May fue la primera que se dio cuenta de que algo no andaba bien" (9'30"). Y más adelante: "Yo la verdad, no me había enterado de nada" (10'25"). Al contrario de la madre, que advirtió un problema, él no supo leer los indicios (sueño prolongado, estereotipias, ausencia de comunicación con los padres...) que sí había dibujado, porque no cuadraban con la ficción que contaba y dibujaba en sus libretas del nacimiento de la princesita perfecta. Fue en el momento en el que llegó a ver en María al personaje del loco Makoki que había inventado veinte años antes (en la película, los electrodos que salen del casco de Makoki se prolongan artificialmente para conectarse con el supuesto gráfico del encefalograma que diagnosticó el retraso mental de la niña), cuando se creó un choque entre ficción y realidad que desestabilizó al autor y le impidió seguir dibujando a su hija durante algún tiempo (ya no podía copiar la realidad). Para el espectador, es quizá esta intertextualidad con la ficción (el relato se ve contaminado por la referencia a un mundo que tiene un grado de ficcionalidad superior) la que mejor puede hacerle tomar la medida de lo que significó para los padres traducir en realidad (práctica, afectiva) gráficos abstractos y diagnósticos herméticos.

Cuando Miguel retoma los lápices, es para ponerlos al servicio de su niña, con un dibujo estilizado que será el de sus obras del siglo *xxi*. Como muestra la exhibición de la materialidad de los soportes sobre los que Miguel dibuja, esta historia es también, en efecto, la de la formación de un artista que aprende de su hija:

Yo siempre he sido un dibujante muy meticuloso, muy amante de las referencias, de hacer pastiches de estilo, de trabajar mucho la técnica. Y de pronto, al empezar a dibujar con María, empiezo a dibujar del natural o de imaginación. [...] Y entonces me acostumbré a este tipo de dibujos rápidos, estábamos en cualquier sitio con una libreta y yo dibujaba para María y no podía estar con tonterías, de hacer esto o lo otro sino que mis dibujos se fueron convirtiendo en algo muy icónico, muy simbolista. Y cada vez se fueron simplificando más. (Fernández de Castro 2010: 25'44"-26'25")

Con sus dibujos, Miguel ayuda a María a permanecer anclada en la realidad y a soportarla cuando le entra ansiedad, al ilustrar las listas de las personas que establece ella –con un don hipermnésico para la gente que ha llegado a cruzar su vida, y sus nombres–, y lo hace, cuando no conoce a la persona evocada, a través de la imaginación (cuenta que una vez representó una persona que en realidad era un perro). A su vez, la utilización de imágenes digitales (dibujos en sobreimpresión sobre la película: flechas, sensogramas, onomatopeyas, casilleros) para explicar las obsesiones (ordenar y repetir) o fobias (miedo al ruido, a caminar de puntillas, etc.) de María, para resaltar sus “superpoderes” (“superconcentración” para comer, hipermnesia, etc.) o imaginar su peculiar visión del mundo (cadenas de ADN de los mundos que ve en los granos de arena, continentes con nombres de personas y árboles genealógicos) es didáctica. Asimismo, esta parodia tebeística de la realidad busca traducir el humor lúdico del que quiere hacer de las vacaciones de su hija un terreno de juego y busca una complicidad no lastimosa gracias a cierta intertextualidad popular (fig. 7).

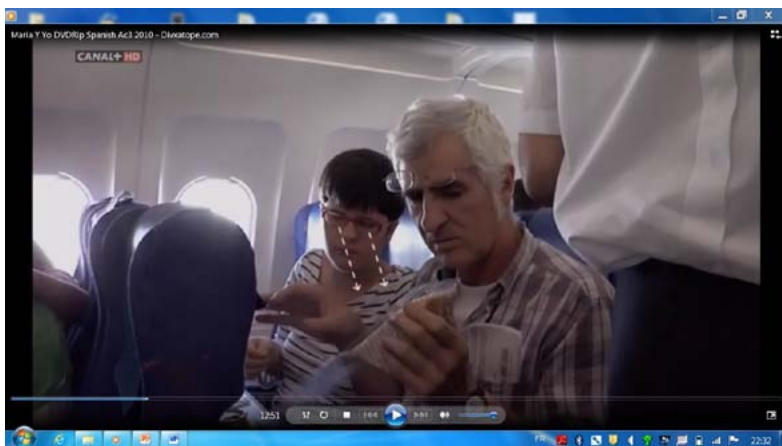


Fig. 7. *María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2010, 12'52")

Otro elemento de ficcionalización radica en la disimulación de la presencia de la cámara. En una escena fundamental, centrada en la convergencia de las miradas hacia María en el restaurante del hotel, bien podemos pensar que el dispositivo es tramposo (o que juega con el espectador más avisado), puesto que las miradas que deben ilustrar el texto dicho por Miguel, reproducido a continuación, fueron seguramente atraídas por lo menos tanto por el equipo que graba y toma el sonido como por la mera presencia de María:

Ir por ahí con María, es más o menos como ir con Madonna, entras en cualquier sitio e inmediatamente se convierte en el centro de atención. Todo el mundo la mira. Hay formas de mirar curiosas, de extrañeza, con una cierta comprensión, hasta cariñosas algunas veces. Pero otras veces veo cosas que no me gustan en las caras de la gente que mira a María. Esas caras a veces me joroban. Y a veces me ponen triste. (Fernández de Castro 2010: 48'56"-49'29")

Por otra parte, este sentimiento de acoso provocado por las miradas ajenas que se suceden y se acumulan se ve reflejado por el uso de una técnica permitida por el montaje digitalizado que toma prestado del cómic la representación espacializada del tiempo: se superponen en una misma imagen planos detalles centrados en los ojos de varias personas, en encuadres pequeños de formatos y tamaños variables, que aplastan visualmente a los dos protagonistas, dibujados como sombras de sí mismos (Fig. 8).

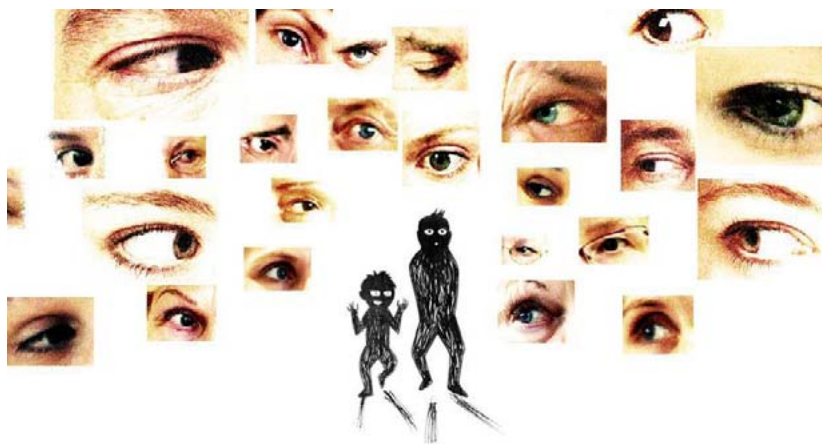


Fig. 8. *María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2010, 49'24")

Finalmente, la manera de filmar a los turistas que están en el hotel *resort* es ficcionalizante y satírica. A la mirada comprensiva, íntima, que se les dedica a padre e hija se opone la mirada distanciada que objetualiza, fragmenta, afea esos cuerpos deformes, blandos y pasivos de los "guiris", quienes tienen los mismos rituales que María, con la diferencia de que los suyos parecen vulgares, no poéticos. En esta isla en la isla, especie de heterotopía vulgar en la que se

refugia el padre por las comodidades materiales que le proporciona, la vida de los protagonistas de la película y la de los turistas extranjeros son estancas. La inversión de las miradas de desprecio e ignorancia (los turistas aparecen como extraterrestres sin ninguna interioridad ni voz, puros consumidores) crea una complicidad confortable con el espectador cuya aprensión empática de la realidad se agota en María y su entorno. Los veraneantes vacíos sirven de valedores a María y la inversión de las miradas plasma la solidaridad del padre (está del lado de su hija y no del lado de los que la miran¹⁵), que sirve quizá para que, a pesar del retrato laudatorio de un dibujante, conocido por su acidez, a esta obra no se le pueda reprochar su “buenismo”. Por fin, la representación caricaturesca de los otros clientes del hotel se lee como mimética de cierta mirada condescendiente de Miguel, y explica la elección de este lugar de veraneo poco atractivo: es tanto más fácil que el padre se deje llevar por su relación fusional, corporal, edípica con su hija de la que solo disfruta durante las vacaciones, y privilegie para ella el principio de placer al de realidad, cuanto que el juicio de los que lo rodean le es indiferente (de alguna manera, los considera como puras exterioridades).

Si la autoridad de la enunciación, en varios momentos subrayados anteriormente, se desplaza en parte hacia el personaje –lo que permite al director hacernos compartir y ocupar el lugar del “otro”–, el “megaenunciador” deja en cambio su impronta en las entrevistas, que nos devuelven otra vez a la realidad del documental, en un montaje fragmentario, no cronológico, hecho de rupturas y paralelismos, y en la banda sonora. Como para contrarrestar la inmediatez del propósito didáctico, el discurso del director exige del espectador una fuerte inferencia. Radica en particular en el cotejo de las respuestas a las preguntas hechas a los dos padres (que no se oyen en la película, como tampoco se ve al entrevistador), gracias al montaje en alternancia de sus respuestas, que responden a escenas de la vida de María grabadas con uno u otro. Lo que muestra este montaje en alternancia es cómo difieren las soluciones psíquicas que encontraron ambos padres para vivir su relación llena de amor con su hija. La manera de gestionar la realidad de May sirve así de contrapunto a la de Miguel, de la cual revela ciertos aspectos. La realidad de la madre está en la vida cotidiana y un sufrimiento, un cansancio, encarados con fuerza (a pesar de la ayuda material de dos chicas que parecen turnarse al lado de María en casa); la del padre tiene lugar dentro de un paréntesis temporal, en la fusión, la adhesión al mundo de su hija y la imaginación (traducidos por técnicas de representación burlonas, paródicas o poéticas). Una está en la preocupación por el porvenir (le gustaría que alguien cuidara afectivamente de María después de su muerte), otro en la negación del tiempo que pasa (sigue teniendo con su hija adolescente los mismos gestos que los que se pueden tener con un niño de dos años y confiesa que

¹⁵ “Otra cosa que explico siempre en mis charlas a padres, como un ejercicio de autoestima y valoración, es que cuando yo voy con María estoy de su lado, nunca del de los que miran. Estoy en el equipo de María y, como bien dices, tiendo a veces a hacer de menos a los demás por su comportamiento” (Correspondencia personal con Miguel Gallardo, del 2 de mayo de 2013, a quien agradezco mucho la generosidad).

preferiría que María muriera antes que él, para no dejarla desamparada). Pero lo que queda claro también, a pesar de que Miguel Gallardo asume totalmente y con entera dedicación el cuidado a su hija cuando están juntos –y se puede considerar como uno de “esas madres de ambos sexos” de las/los que tan bien habló Santiago Alba Rico (2007: 107)– es que la sociedad hace que el cuidado de andar por casa, cotidiano, alienante (seguramente a pesar del propio padre), es el de la madre. Se da la impresión de que estas “servidumbres civilizadoras en el cuidado de un hijo discapacitado o enfermo, necesitado de atención durante toda la vida, abocado a una infancia prolongada” (Alba Rico 2007: 183), lo son para el padre, pero no pueden serlo aún para la madre por motivos quizá vinculados con la propia historia de ambos, y también sociales y estructurales.

CONCLUSIÓN

Si hoy en día parece muy difícil establecer lo que es o no es una obra realista, podemos pensar que la relación de una obra con la realidad estriba en cuatro elementos fundamentales: la selección de los *objetos* para ella dignos de atención, la *calidad de la mirada* que se les dedica, el *estatuto* de lo que se concibe como real, y el grado de *influencia* que un artista pretende que su obra siga teniendo en cierto tipo de realidad (mental, con la intención de desvelar cierta verdad oculta, poner a distancia una realidad vivida como “natural”, dar cuerpo a pensamientos utópicos, etc.; o pragmática, en particular, empujar a la acción política).

En el documental *María y yo*, a pesar de que podamos dudar de la espontaneidad de ciertas tomas, de que sepamos de la manipulación de la cámara, de que se recurra a cierta poetización, entendemos que estos juegos con un “efecto ficcionalizante” sirven la dimensión más utópica de la película, sirven para contar una realidad que solo en parte se puede grabar: contar cómo el amor puede permitir cambiar las relaciones sociales, contar cómo el que supuestamente sabe menos puede enseñar al otro, mostrar cómo se puede ser feliz siendo “diferente”, contribuir a hacer pensar que “*le sexe de la sollicitude*” (Brugère 2008) y la ternura pueden cambiar (*el objeto de atención*). La complejidad de los puntos de vista y la intermedialidad configuran una obra dialógica, en la que se entrecruzan las miradas de Miguel (cuando María era bebé, cuando escribió la novela gráfica, cuando lo entrevistan), de María (que dice a su padre “Tú y yo”, y lo convierte así también en el objeto de su mirada, mostrando que la dependencia se da en términos de reciprocidad), de May, de Fernández de Castro y la del espectador para configurar una realidad (*la calidad de las miradas*) mucho más compleja, hecha de capas temporales y posicionamientos distintos.

¿Se podría objetar que, con su recurso humorístico y sentimental a ciertas técnicas de la ficción, el documental *María y yo* establece un pacto de complicidad cómodo con el lector que lo confirma en sus buenos sentimientos y su buena conciencia? Quiero pensar que no. Primero porque lo que atenúa el dibujo lo expone violentamente la película: la presencia física y vocal de María, y una intimidad estrecha en la que Miguel Gallardo se expone, al dejarla filmar. Es

cierto que de algún modo puede verse la película como el relato ejemplar de la educación y la formación de un hombre, padre y artista que, como preconizaba María Zambrano, tuvo que aprender a perderse para encontrarse (Larrosa 2003: 102). Pero me parece que gracias a la filmación valiente de un cuerpo vulnerable y de los que dedican su tiempo a cuidar de él, de lo que pueden las redes de solidaridad frente a la ciencia o la medicina, esta película sin propósito político explícito enlaza con ciertos pensamientos ecofeministas que creen posible una revolución desde la vinculación entre cuidados y procomún (Pérez Orozco 2012). Además, la mezcla de dialogismo y de didactismo, de moral práctica (generosidad y dedicación) y de transgresión, de personas y personajes hace que el espectador del documental no solo vea su *libido sciendi* despertada sino también una libido cargada de deseos, sentimientos, sensaciones, que se supone más propia de la ficción (Lioult 2004: 131) y que, gracias a ello, esta obra con un pie en la realidad y un pie en la utopía (*el estatuto de la realidad*) contribuye a modificar las jerarquías de subjetividades y emociones al uso. Y de esta manera, una de *las influencias sobre la realidad* de esta película, si me refiero a mi propia experiencia, podría ser política y psicológica. Incita a preguntarse, como lo hace cierto pensamiento feminista¹⁶, por qué se consideran los cuidados como una carga y no como una riqueza, incita al lector a detenerse en su carrera por el rendimiento, a concederse tiempo para ir al encuentro del otro y de su propia experiencia:

La experiencia, la posibilidad de que algo nos pase, o nos acontezca, o nos llegue, requiere un gesto de interrupción, un gesto que es casi imposible en los tiempos que corren: requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio, pararse a sentir, sentir más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio. (Larrosa 2003: 96)

OBRA CITADAS

- Alba Rico, Santiago (2007): *Leer con niños*. Barcelona, Caballo de Troya.
- Aumont, Jacques (1983): "Le réalisme au cinéma". En: Jacques Aumont *et al.* (eds.): *L'esthétique du film*. París, Nathan, pp. 96-108.
- Baetens, Jan, (2001): "Revealing Traces: A New Theory of Graphic Enunciation". En: Robin Varnum y Christina T. Gibbons (eds.): *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson, UP of Mississippi, pp. 145-155.

¹⁶ "¿Por qué es más atractiva la idea de no cuidar que la de cuidar?; ¿cómo desafiar la fascinación de la independencia y la autonomía plena que produce este ideal?; y, sobre todo, ¿por qué habría que hacerlo?" (Gil 2011: 39).

- Benavente, Fran (2012): "Formas de resistencia en el documental español contemporáneo: en busca de los gestos radicales perdidos". En: Luis Moreno Caballud (ed.): *La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual*. *Hispanic Review*, vol. 80, n.º 4, pp. 607-629.
- Boillat, Alain (2001): *La fiction au cinéma*. París, L'Harmattan.
- Brugère, Fabienne (2008): *Le sexe de la sollicitude*. París, Seuil.
- Cassac, Michel (2004): "Introduction". En: Michel Cassac (ed.): *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, réel et représentation*. París, L'Harmattan, pp. 9-19.
- Chirbes, Rafael (2007): *Crematorio*. Madrid, Anagrama.
- Darley, Andrew (2002): *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós.
- Eisner, Will (2007): *El cómic y el arte secuencial* [1990], trad. de Enrique S. Abulí. Barcelona, Norma.
- Fernández de Castro, Félix (2010): *María y yo* (guion de Félix Fernández de Castro e Ibon Olaskoaga). Barcelona, Cameo, D. L.
- Ferreras, Ignacio (2011): *Arrugas* (guion de Ignacio Ferreras, Rosana Cecchini, Ángel de la Cruz y Paco Roca). España, Perro Verde Films.
- Gallardo, Miguel, y Roca, Paco (2009): *Emotional World Tour. Diarios itinerantes*. Bilbao, Astiberri.
- Gallardo, Miguel, y Gallardo, María (2011): *Los viajes de María*, libro electrónico, producción Yayaki.
- Gallardo, Miguel (2012): *María y yo* [2007]. Bilbao, Astiberri.
- Gil, Sylvia L. (2011): *Nuevo feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Gómez Martínez, Luisa (2008): "Cómic cinematizado: el realismo de tercer orden". En: *Revista Digital Universitaria. Educación y nuevas tecnologías*, vol. 9, n.º 6, disponible en <<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num6/art38/int38.htm>>. Última visita: 21.01.2013.
- Gómez Salamanca, Daniel (2013): *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. Tesis doctoral inédita. Barcelona, Universitat Ramon Llull.
- Guiral, Antonio (1996): *Veinte años de cómic. Selección e introducción* [1993]. Barcelona, Vicens-Vives.
- Groensteen, Thierry (2011): *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. París, Presses Universitaires de France.
- (2012): "Réalisme" (entrada del *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*). En: *neuvième art 2.0*, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article573>>. Última visita: 01.12.2013.
- Hamon, Philippe (1989): "L'architecture/le sens/le réel/la représentation". En: Jean Bessière (ed.): *Roman, réalités, réalistes*. París, Presses Universitaires de France / Université de Picardie, pp. 31-39.
- Larrosa, Jorge (2003): *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lioult, Jean-Luc (2004): *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

- Martín, Antonio (2007): "Malos tiempos. Los desastres de la guerra...". Prólogo a Carlos Giménez: 36-39. *Malos Tiempos*. Barcelona, Glénat, pp. 3-4.
- McCloud, Scott (1999): *L'art invisible* [1992], trad. de Dominique Petitfaux. París, Delcourt G. Productions.
- Moreno-Caballud, Luis (2012): "La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual". En: *Hispanic Review*, vol. 80, n.º 4, pp. 535-555.
- Niney, François (2009): *Le documentaire et ses faux-semblants*. París, Klincksieck.
- Ottavi, Antoine (2007). "Néo-réalisme: le malentendu". En: Michel Cassac (ed.): *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, réel et représentation*. París, L'Harmattan, pp. 45-56.
- Pérez Orozco, Amaia (2012): "De vidas vivibles y producción imposible". En: *Rebelión.org*, <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=144215>>. Última visita: 07.09.2013.
- Quintana, Ángel (2005): "Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político". En: *Archivos de la Filmoteca*, n.º 49, pp. 11-31.
- Robach Clémentine (2010): *De l'animation dans le cinéma documentaire*. Tesina inédita. École Supérieure d'Arts Dramatiques, París.
- Roca, Paco (2007): *Arrugas*. Bilbao, Astiberri.
- Seknadje-Askénazi, Enrique (2007): "À propos de la distinction dans le champ du cinéma, entre néoréalisme littéraire et néoréalisme documentaire". En: Michel Cassac (ed.): *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, réel et représentation*. París, L'Harmattan, pp. 229-243.
- Stefanelli, Matteo (2010). "Du 'cinéma-centrisme' dans le champ de la bande dessinée". En: Alain Boillat (dir.): *Les Cases à l'écran: bande dessinée et cinéma en dialogue*. Ginebra, Georg, pp. 283-301.
- Touton, Isabelle (2004): *L'image du Siècle d'or dans le roman historique contemporain espagnol (1975-2000)*. Tesis doctoral inédita. Université de Toulouse.
- (2011): "La bande dessinée de témoignage en Espagne. De l'enfermement traumatique à la construction de l'événement". En: Dominique Breton y Elvire Gomez-Vidal Bernard (dirs.): *Clôtures et Mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*. Burdeos, PUB, pp. 369-392.
- (en prensa): "María y yo (Miguel Gallardo, 2008 y Félix Fernández de Castro, 2010). Regard(s) sur le handicap et la relation père-fille". En: Benoît Mitaine, Isabelle Schmidt y David Roche (dirs.): *Bande dessinée et adaptations*. Clermont Ferrand, Presses Universitaires de Clermont Ferrand.
- Valencia, Roberto (2014-en preparación): *Binomios. Conversaciones sobre ideas en crisis en la creación contemporánea*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2001): "Dibujar la memoria, dibujar el deseo". En: Carlos Giménez, <<http://www.carlosgimenez.com/obra/rambla.htm>>. Última visita: 01.11.2013.
- Webb, Tim (1992): *A is for Autism*. Gran Bretaña, Dick Arnall.

CLARA SÁNCHEZ: GEOGRAFÍAS DE LA DISTOPÍA

ISABEL CUÑADO
Bucknell University

El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica.

Marc Augé

Clara Sánchez (1955) ha reiterado en entrevistas recientes que un aspecto distintivo de sus novelas es que tratan fundamentalmente de “descubrir lo que de irreal hay en la realidad, lo extraordinario que hay en lo más ordinario de la vida” (2012: s/p). Esta opinión no sorprende si tenemos en cuenta que un hilo conductor de su obra consiste precisamente en la indagación en la sociedad actual y sus múltiples disfunciones: la soledad, el afán consumista y productivo, la desmemoria y la incomunicación. El enfoque en la realidad más inmediata es tan continuo y pronunciado que en ocasiones da la impresión de que la narrativa de Clara Sánchez se construye “con un pie en el presente y otro en el futuro”, especialmente cuando el relato avanza breves atisbos sobre un futuro ensombrecido por la distopía (Sánchez 2011). Al mismo tiempo que esta literatura se enfoca predominantemente en el presente, a nivel personal la autora reconoce que su propio pasado ha imprimido una huella indeleble en su creación literaria. En concreto, su infancia y juventud itinerantes han moldeado su visión de un mundo cambiante e inestable y han tenido un influjo decisivo en la creación del fuerte sentido de desarraigo y pérdida que recorre sus novelas¹. De ahí que un aspecto

¹ La autora ha explicado que, siendo su padre empleado de Renfe, de niña estuvo obligada a cambiar frecuentemente de residencia y a pasar largos ratos en estaciones de tren. La estación, como veremos más adelante en la definición del no lugar de Marc Augé, constituye un espacio de paso y anonimato por excelencia (Sánchez 2011).

fundacional de estas sea su empeño en la exploración de la identidad a través de la (des)ubicación, un fenómeno alimentado por la experiencia cada vez más frecuente del sujeto en los lugares de tránsito que pueblan el espacio urbano.

Desde que Marc Augé introdujera en los años noventa su teoría del no lugar, han proliferado los estudios que analizan la representación de los nuevos espacios urbanos y sus efectos sociales en la producción cultural posmoderna. La relación entre el espacio y la formación de una identidad marcada por el desarraigo es fundacional en la narrativa de Clara Sánchez, y llega a adquirir un relieve especial en *Últimas noticias del paraíso* (2000, Premio Alfaguara de Novela) y *Un millón de luces* (2004). Este ensayo tiene como fin la exploración de los escenarios sociales distópicos en estas novelas y su relación con las versiones del no lugar propuesto por Marc Augé. Llama poderosamente la atención el hecho de que en la narrativa de Clara Sánchez las relaciones interpersonales se desarrollen casi exclusivamente en espacios de tránsito y anonimato: grandes centros comerciales en los extrarradios, urbanizaciones, edificios de oficinas, hoteles y hospitales. Todos son espacios de paso en los que el individuo se ve atrapado en una irresoluble tensión entre la apariencia y la realidad que le impide llegar a conocer y a conectar satisfactoriamente con el otro. Paralelamente se da una notoria descontextualización sociopolítica. Esto ocurre a través de una supresión forzada de la historia que en ocasiones deriva en una relación espectral con el pasado. En consecuencia, estos nuevos escenarios urbanos enmarcan y determinan procesos de identidad e interacción basados en la deshistorización del presente y en la ausencia de comunicación con el otro, dos procesos imbricados que han derivado en la llamada "patología del espacio público" (Bauman 2012: 117). En última instancia, el retrato de estos espacios revela una crítica a las múltiples disfunciones generadas a partir de los procesos de modernización globales en los que la sociedad española se ha visto inmersa de manera vertiginosa durante las décadas de los 80 y 90.

Recientemente la crítica ha intentado encontrar un vínculo generacional entre los escritores nacidos en las últimas décadas de la dictadura franquista. Carmen de Urioste considera que el umbral de nacimiento de este grupo de escritores abarcaría entre los años 1959 y 1974. Pero las fechas no lo explican todo. Nina Molinaro advierte que resultaría arbitrario determinar la pertenencia generacional basándose exclusivamente en el año de nacimiento y reconoce los riesgos que implica el reducir, excluir y situar en compartimentos a los autores. Al mismo tiempo, propone la existencia de una nueva generación de escritores nacidos aproximadamente entre el año 60 y el 71 "whose texts respond to the pressures of globalization and the consolidation of Spain's democracy, and what both might mean to and for the individual Spanish citizens", y concluye que "most [...] critics attach the novelty of the group, in part or in the main, to political, economic and technological factors that inform post-transition Spain" (2009: 133-134). Con acierto, Molinaro reprocha que la crítica haya generalizado en exceso al identificar a toda una generación de escritores con la estética particular del realismo duro —abanderado por José Ángel Mañas y Lucía Etxebarria— cuando, en su opinión, existen estrategias narrativas muy variadas dentro de esta generación, algunas incluso divergentes.

Resulta oportuno situar a Clara Sánchez dentro de este debate generacional, ya que su caso representa una de las alternativas a la línea del realismo duro a las que se refiere Molinaro. Como veremos, su narrativa discurre de un modo peculiar dentro de los parámetros de un realismo comprometido con una visión crítica de la actualidad. Aunque la autora nace en 1955 –por lo tanto pocos años antes de la fecha más temprana propuesta para el comienzo de esta generación (1959)–, su obra no despegó y se establece en el reconocimiento de la crítica hasta entrado el nuevo milenio, con *Últimas noticias del paraíso* (2000), *Presentimientos* (2008) y *Lo que esconde tu nombre* (2010). Por su continuado compromiso con la realidad más inmediata, Clara Sánchez es, de más de una manera, una autora realista. La materia de su narrativa tiene muy poco que ver con la de la generación anterior pero tampoco lo tiene con la de algunos de sus más estrechos contemporáneos, dedicados de pleno a la novela de la memoria histórica². Aunque es evidente que cronológicamente Clara Sánchez no pertenece a la Generación X de escritores, resulta llamativo que tanto *Últimas noticias del paraíso* como *Un millón de luces* comparten numerosos y destacados rasgos definitorios con la literatura más representativa de dicha generación. En ambas novelas se da una inquietante miopía histórica, producida por la prevalencia de una única dimensión temporal: el presente. Se trata de un marco temporal exento de referentes históricos o de conexiones con procesos colectivos. El resultado es la indiferencia de los protagonistas hacia acontecimientos globales –políticos o sociales– y el enfoque en el disfrute individual de lo inmediato mediante el consumo de drogas, sexo, cine y televisión³.

Como queda dicho, la narrativa de Clara Sánchez entra de lleno en la actualidad y no se aleja un ápice del presente. Esta temporalidad se escenifica en los nuevos espacios públicos de la posmodernidad –grandes superficies comerciales, urbanizaciones, aeropuertos–, donde la relación entre los individuos está definida por su papel como usuarios. A propósito de las protagonistas femeninas de Clara Sánchez, Mary Ann Dellinger ha notado que encarnan un dramático cambio psicológico y social paralelo al experimentado por la sociedad española en las últimas décadas. Dellinger subraya la relevancia del nuevo espacio urbano como escenario principal de esta transformación:

These women move in new architectural spaces, such as the urbanizaciones [...], the Híper [...], and skyscrapers on Madrid's elegant Castellana boulevard. Unlike the street the "strange girl/woman" had to command for herself, these generic spaces are not defined by gender, but rather reflect the expansion of socioeconomic classes within contemporary Spanish society. (Dellinger 2009: 117)

No es fortuito que el análisis de Dellinger haga alusión directa a la relevancia de la geografía urbana. Estos espacios son determinantes en el desarrollo

² Es el caso de autores como Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Carme Riera, Javier Marías, Dulce Chacón y Manuel Rivas, todos nacidos entre 1948 y 1962.

³ Sobre los rasgos distintivos de la narrativa de la Generación X, véanse los estudios de Henseler y Pope (2007) y Song (2008).

de un retrato sociológico que delimita y define la identidad del sujeto y su interacción con los demás. De hecho, en la narrativa de Clara Sánchez los espacios de la posmodernidad adquieren un protagonismo propio que a menudo supera al de los personajes, cuyas biografías y destinos acaban circunscribiéndose a un cierto determinismo espacial. Esta primacía espacial invita a una reflexión sobre la manera en que la posmodernidad está redefiniendo nuestras coordenadas espacio-temporales y, con ellas, las nociones identitarias.

1. LA CIUDAD GENÉRICA Y EL NO LUGAR

En su estudio de la llamada "ciudad genérica", Rem Koolhaas identifica la nueva geografía urbana con los aeropuertos, en el sentido de que todos son parecidos y se caracterizan por el tránsito de los individuos. La ciudad genérica es un tipo de espacio en vías de expansión que se da principalmente en la periferia y que tiene como atractivo principal su anomia. Vacía de contenido histórico, la ciudad genérica implica aparentemente un proceso global de pérdida de identidad. Al mismo tiempo, la identidad basada en una forma centralizada de compartir la historia carece de futuro, en vista de que la población crece exponencialmente mientras los centros históricos resultan cada vez más limitados. Koolhaas cuestiona que la ausencia de historia sea un proceso indeseable y, en cambio, defiende la eficacia de este nuevo tipo de ciudad que presenta una manera nueva de asociarse.

Es difícil no percibir en la noción de ciudad genérica la huella del no lugar que propuso pocos años antes Marc Augé, más pesimista que Koolhaas en su visión del papel que los nuevos espacios urbanos ejercen sobre la identidad individual y social. El antropólogo francés desarrolla su teoría de la contemporaneidad o la sobremodernidad (*surmodernité*) a través de los no lugares, espacios públicos y de anonimato que dominan en el paisaje urbano actual. Estos lugares de paso y sin historia (aeropuertos, estaciones de tren, autopistas, hoteles, grandes superficies comerciales) definen la relación del individuo con los demás y, en suma, su propia identidad. La sobremodernidad, que es para Augé la otra cara de la posmodernidad, está caracterizada por la abundancia:

Lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco, o menos sentido, sino que experimentemos explícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno: de dar sentido al mundo, no a tal pueblo o a tal raza. Esta necesidad de dar sentido al presente, si no al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de "sobremodernidad" para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso. (Augé 1994: 35-36)

Este exceso es producto de tres factores. El primero es la profusión de acontecimientos en un mundo cada vez más interconectado, lo que da una sensación de exceso de tiempo o de precipitación de la historia. En segundo lugar se da la superabundancia espacial, generada por el empequeñecimiento del planeta como resultado de la globalización a la que contribuyen la tecnología y

los medios de masas. Finalmente, existe una individualización de las referencias, puesto que la sociedad occidental es antropocéntrica y sigue poniendo un valor especial en la experiencia y la expresión individuales. Siendo la realidad contemporánea así, Augé invita a “aprender de nuevo a pensar el espacio” (1994: 42). El no lugar se distingue del lugar antropológico, que es aquel que tiene rasgos de identidad, relacionales e históricos (1994: 58). Son lugares de permanencia y de continuidad entre las generaciones, donde se cruzan la identidad individual y la colectiva. El centro, la plaza, la iglesia, el mercado, el monumento, forman en conjunto una gran red de itinerarios caracterizada por su carga histórica. No obstante, Augé advierte que cada vez se vive menos en el centro de las ciudades. De ahí que el centro se haya convertido en una especie de museo que ya solo invita a una relación estetizante y superficial con la historia. Mientras, la sobremodernidad es productora de espacios que no integran los lugares antiguos, que quedan relegados a lugares de memoria (1994: 83).

La alteridad y la extrañeza juegan un papel importante en la visión antropológica de Augé. El individuo está fundamentalmente solo en los no lugares y cuando está con otros es a través de una relación contractual. El sujeto de los no lugares se define como usuario: cliente, pasajero, en suma, consumidor. Curiosamente, el no lugar encierra la paradoja de permitir que el anonimato se convierta en un destino común entre los individuos. El individuo en el no lugar

se encuentra confrontado con una imagen de sí mismo, pero bastante extraña en realidad. En el diálogo silencioso que mantiene con el paisaje-texto que se dirige a él como a los demás, el único rostro que se dibuja, la única voz que toma cuerpo, son los suyos: rostro y voz de una soledad tanto más desconcertante en la medida en que evoca a millones de otros. El pasajero de los no lugares solo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece al mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. (Augé 1994: 106-07)

Aunque la sobremodernidad es una gran creadora de no lugares, Augé reconoce que la experiencia posmoderna es todavía ambigua. El individuo se mueve entre el lugar histórico y el no lugar, dependiendo aún de ambos: “el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé 1994: 84).

2. ESPACIOS DE TRÁNSITO Y ANONIMATO: APROXIMACIONES

Antes de enfocarnos en *Últimas noticias del paraíso* y *Un millón de luces*, que suponen los ejemplos más coherentes y significativos del retrato de las diversas expresiones del no lugar, conviene llamar la atención sobre el hecho de que la representación de los espacios de tránsito y anonimato se da en mayor o menor medida en novelas anteriores. El hospital, otro ámbito público de múl-

tiples connotaciones, es el escenario principal en *Desde el mirador* (1996) y en *Presentimientos* (2008). En la primera novela, el mirador del hospital al que la protagonista se retira para meditar hace referencia al espacio simbólico desde el que reflexiona sobre su relación con los demás. En *Presentimientos* el hospital vuelve a ser un espacio clave en la cuestión identitaria. La novela trata del proceso de recuperación de la conciencia de una mujer que entra en coma tras sufrir un accidente, y de cómo su familia vive desde fuera este traumático proceso. El motivo de la amnesia, que reaparecerá como borrado histórico en otras novelas, se esboza aquí como un aspecto clave en la relación entre el sujeto y su comunidad. Lo destacable es que en ambas novelas el hospital es el lugar donde se escenifica la lucha por recuperar una individualidad que solo es posible a través de la conexión con los demás. En este sentido, es un lugar de intersección entre el pasado y el futuro, el deseo y el miedo, la vida y la muerte, y, en definitiva, se erige como el marco de introspección de una crisis existencial que encuentra su reflejo y su metáfora en la enfermedad.

Volviendo a los espacios urbanos, es revelador que la primera novela de Clara Sánchez, *Piedras preciosas* (1989), sitúe la acción justamente en una urbanización a las afueras de una gran ciudad anónima. Esta novela supone un paso incipiente en la representación del espacio global y periférico que Clara Sánchez va a explorar y desarrollar en novelas posteriores, hasta convertirse en un aspecto definitorio de su obra. Este es el caso de una de sus novelas más recientes y también más populares, *Lo que esconde tu nombre* (Premio Nadal 2010), cuya trama tiene lugar en una urbanización situada en la costa mediterránea española. La particularidad de esta novela es que, a diferencia del resto, contiene una clara dimensión histórica. La situación de los criminales nazis amparados por el anonimato de las urbanizaciones costeras españolas, permite abordar el tema de la impunidad ante los crímenes contra la humanidad como un asunto de interés permanente y global. El tratamiento un tanto maniqueo y melodramático de un episodio tan conocido y sensible como el Holocausto consigue generar una empatía fácil y rápida en el lector. Esta afinidad también es resultado de una cómoda y conveniente distancia geográfica e histórica que separa al lector español de los crímenes nazis bajo el punto de mira. Sin embargo, y curiosamente, esta intencionada apelación a la conciencia histórica del ciudadano del siglo XXI se produce a través y a expensas de la deshistorización y deslocalización del crimen. Al trasplantar el fantasma del Holocausto a las urbanizaciones costeras de hoy en día se está llevando a cabo un interesante desplazamiento espacial y temporal con implicaciones significativas. La responsabilidad del crimen queda en tránsito, igual que las vidas anónimas de los nuevos habitantes de la periferia, a la espera de encontrar su lugar en la historia (el juicio y la condena que no llegan). Al tiempo que los complejos turísticos albergan y encubren identidades que se diluyen en virtud de la libre circulación y la globalización imperantes (como hoteles o aeropuertos donde los visitantes apenas dejan huella de su paso), estos espacios costeros se asientan como sedimentos silenciadores que entierran y esconden otras historias, tanto las lejanas y extranjeras como las nacionales (el caso de la Guerra Civil española viene a la mente). Así, como recuerda Augé, frente a la cada vez que se centraliza el poder y las instituciones, se impone la actual dispersión

generalizada: la difusión de las identidades nacionales, la difusión de responsabilidades y, finalmente también, la difusión de la justicia.

3. *ÚLTIMAS NOTICIAS DEL PARAÍSO*: EL ESPACIO DE LA DESMEMORIA

Clara Sánchez ha explicado que en *Últimas noticias del paraíso* “buscaba un espacio poético, a través del cual contar la incertidumbre contemporánea” (Sánchez en Morgado 2000: s/p). En esta novela la urbanización en la periferia, espacio por excelencia de la ciudad genérica, emerge como un escenario imparable de crisis social y de muerte. Fran, el protagonista, es un joven de clase acomodada instalado en una urbanización de la sierra en las afueras de Madrid, desde donde relata el día a día de su adolescencia marcada por una familia y una comunidad cuyos vínculos afectivos están en crisis. Fran encaja perfectamente en el perfil del joven de la Generación X: es un ser pasivo, desapegado de su familia pero a la vez dependiente de ella, enganchado a la televisión y al consumismo, y carente de una visión de futuro. Dada su generalizada inacción, su única ambición de grabar un corto pronto se revela una quimera y sus aspiraciones cinematográficas acaban limitándose al trabajo monótono en un videoclub. La historia da un giro vital cuando su amigo Edu enigmáticamente le entrega la llave de un apartamento en el centro de Madrid. Allí Fran coincide con Yu, una joven taiwanesa con la que comienza una relación diferente. Al final de la novela se produce otro golpe de suerte: Fran hereda la fortuna de un vecino anciano al que había salvado de su aislamiento. La llegada fortuita de este dinero le sirve a Fran para alimentar un nuevo plan, tal vez tan quimérico como los demás: dejar la urbanización y viajar a China para encontrarse con Yu.

Si toda conciencia de clase o ideología de grupo es un tipo de utopía que llega a expresar una aspiración de unión colectiva, cabe conjeturar que las novelas de Clara Sánchez presentan la realidad contraria (Jameson 1981: 291). Es decir, una distopía generada por la ausencia de una conciencia de grupo o por un interés colectivo más allá de la inercia que marca el presente. Como se puede adivinar desde el título, *Últimas noticias del paraíso* descubre un paisaje poblado por seres infelices y aislados, en suma, incapaces de establecer un vínculo satisfactorio con los demás o de conectar con un relato histórico. La madre de Fran, víctima del lujo, se refugia en las drogas. El padre, dedicado a los negocios y siempre de viaje, está ausente de la vida de Fran. Eduardo, el amigo superdotado que prometía un futuro brillante al final acaba siendo víctima de la corrupción y el dinero fácil. Un coro de personajes menores completa un panorama de soledad y muerte: la mujer de la tintorería ha asesinado a su marido, Eduardo ha desaparecido misteriosamente, el monitor de gimnasia abandona a la madre de Fran, Tania se ha casado con un mafioso, y Serafín, el vecino recluso en el sótano por miedo a ser atacado, finalmente muere de manera violenta. Contrasta con todos ellos la figura desenfadada e irónica de Alien, el hombre que da charlas sobre temas varios con el fin de ayudar a la comunidad a encontrar guía en sus desorientadas vidas. Por último, es preciso notar que el único personaje que no pertenece a la urbanización, Yu, es justamente quien salva a Fran incitando en

él algo parecido a un proyecto de futuro: "Solo hay armonía al otro lado, al final de la autopista, en el apartamento, o sea, en el paraíso" (Sánchez 2000: 229). Aunque este paraíso no parece destinado a perdurar, ya que Yu regresa a su país con su esposo, importa la voluntad final de Fran de marcharse a China en busca de su amiga. Frente a la falta de lazos significativos y duraderos entre quienes le rodean, Fran proyecta la posibilidad de una relación estable en la joven de procedencia remota. El hecho de que Yu sea extranjera es revelador porque pone al descubierto la extrañeza real que caracteriza la convivencia de Fran con sus seres más cercanos. La joven extranjera, paradójicamente, acaba siendo más afín a las aspiraciones de Fran que los numerosos extraños que le rodean.

El espacio que enmarca los desencuentros en tal contexto de incomunicación se convierte en el protagonista implícito del relato. Por encima de las historias personales y las relaciones efímeras, predomina un enfoque en los lugares por los que transitan los habitantes de la periferia: el gran centro comercial, el hiper, el polideportivo, el vídeo-club y los cines. Es significativo que Fran comience su relato con la descripción de su chalet y su localización exacta en la urbanización, como también lo es que su última referencia sea a otro lugar, esta vez China, sin duda expresión del deseo de un cambio radical, tal vez de una huida. Para Fran la vida en la urbanización es una versión inauténtica de la realidad, de ahí que intuya que "unido a este por la autopista hay un remoto mundo real" (101, 266, 181). La urbanización es un territorio generador de espejismos, de realidades percibidas como irreales o enajenantes. Como advierte Zygmunt Bauman, las grandes superficies están destinadas a prestar servicios que reducen el papel del individuo a consumidor y lo confinan a una tarea individual que no requiere interacción social. Los espacios de compras se han convertido en los nuevos templos de reunión donde el sentido de la actividad viene previamente dado: el sujeto es guiado por el espejismo de las imágenes y allí se encuentra con una comunidad de "creyentes" con los que comparte el objetivo del consumo, una falsa identidad común. En esta actividad no hay motivo de discrepancia ni, por tanto, hay necesidad de comunicación (2012: 105-108).

Vacía de la historia que contiene el centro de las ciudades, la periferia establece nuevos hábitos, nuevas formas de identidad y de interacción social. El hecho de que los espacios de consumo frecuentados por el protagonista tengan nombre de dioses de la mitología clásica —el Zoco Minerva, el Centro Comercial Apolo— nos da una pista sobre el efecto de alejamiento y alienación de los no-lugares. Al contrario de lo que ocurre en el centro histórico urbano, los espacios públicos de la periferia no hacen referencia a protagonistas o sucesos memorables de la historia local sino a dioses de una época remota. No es de extrañar, pues, que para Fran el pasado de la urbanización resulte tan intangible y arcaico como las pirámides de Egipto (Sánchez 2000: 112). De hecho, la urbanización omite cualquier referencia a la historia y, por consiguiente, abre una brecha entre la memoria colectiva y la identidad individual de sus habitantes. Por otro lado, es de notar que los espacios abiertos son raros en el relato. La autopista a Madrid se considera una vía de conexión con un más allá casi inalcanzable y en todo caso irrelevante. El único lugar abierto significativo es la vereda y su laguna, un

enclave que encierra los enigmas de los que carece la lógica de los lugares de consumo.

Como apunta Bauman, existe una fuerte conexión entre “la carrera espectacular del ahora, impulsada por la tecnología de compresión del tiempo, y la lógica de la economía orientada hacia el consumo” (1999: 108). El tiempo privilegiado por los nuevos espacios de la posmodernidad es el presente. Gonzalo Navajas ha notado que:

La posmodernidad ha elaborado un nuevo concepto en torno a la temporalidad tanto *per se* como en sus implicaciones con el hecho artístico [...]. El pasado ha dejado de ser un punto de referencia ineludible para convertirse en un objeto de crítica, indiferencia u olvido. La potenciación del presente, lo joven y lo renovador son la consecuencia más inmediata. (Navajas 2001: 24-25)

Como novela de preocupaciones posmodernas, *Últimas noticias del paraíso* pone en valor esta nueva existencia temporal hasta el punto de que el enfoque absoluto en el presente domina casi exclusivamente la perspectiva narrativa. La ausencia de referencias a procesos que conecten la historia de Fran con una realidad más allá de su círculo inmediato genera un llamativo vacío histórico:

La superficie normalizaba la vida en la urbanización. Nivelaba los sucesos extraordinarios con los habituales de modo que solo se acababa viendo lo que sucedía todos los días, y lo que se veía todos los días hacía olvidar. La superficie estaba suficientemente poblada como para que de inmediato se olvidase a los que habían dejado de habitarla. (Sánchez 2000: 53)

Fran vive ensimismadamente el día a día de su trabajo en el videoclub, de sus escauceos sexuales con la amiga del jefe y la convivencia conflictiva con su madre. En el mundo al que Fran pertenece las relaciones son inestables y pasajeras, objetos de satisfacción inmediata como las cintas de vídeo a las que es aficionado. En un contexto tal, el futuro no tiene demasiado sentido. Es curioso que Fran observe en Mister Piernas, instructor de gimnasia y amante de su madre, una actitud que en realidad podría ser extensible a la mayor parte de los habitantes de la urbanización, incluido él mismo: “me costaba trabajo imaginarlo recordando. Estaba casi seguro de que lo más lejano en su memoria era la muerte del lago. Su discurso siempre se refería al presente” (Sánchez 2000: 94). En realidad, la actividad de la urbanización en su conjunto se organiza en torno al presente. El único reconocimiento de la existencia pasajera de los habitantes de la urbanización es la Gran Memoria, un registro precario donde el pasado se vuelve indeterminado y unidimensional, quedando en un segundo plano. Para Fran, tanto el futuro como el pasado son dimensiones inciertas y a evitar: “la verdad era que el futuro me daba miedo, porque el futuro, como bien había dicho Alien, acababa siendo el pasado que había que recordar” (126).

La única excepción a esta dinámica ahistórica es la mención de la Guerra Civil que, no sorprendentemente, emerge de la zona no edificada. Frente al paisaje de amnesia que domina la urbanización, la laguna es un foco de mis-

terio que todavía atrae a la gente. Descrito por los vecinos como un lugar fantasmal que esconde mujeres muertas, la laguna es un agujero negro que engulle los asuntos más oscuros de la comunidad:

Por debajo del Híper, del Zoco Minerva, del futuro Centro Comercial Apolo, de los multicines, del parque –en que se concentraban los que iban desde los trece hasta mi edad rodeados de botellas de calimochó, del griterío de los niños y de los pájaros, por debajo de la Pizzería Antonio con sus patatas rellenas de beicon, del recuerdo de la piscina comunitaria [...] de los capós levantados de los coches de donde cientos de manos extraían miles de bolsas con la compra para la semana, por debajo estaba el lago y la muerte. (Sánchez 2000: 76)

Este espacio misterioso, metáfora del subconsciente de la comunidad, esconde lo que no encaja en el relato público y aceptable. La laguna es “un lugar maldito” situado en el mismo descampado donde se dice que se levantaron barricadas durante la guerra (Sánchez 2000: 74). Inesperadamente, el fantasma de la guerra hace su aparición en un paisaje desolado de referencias históricas y, además, se erige como el único rastro del pasado capaz de encantar el presente y de incomodarlo de su letargo desmemoriado. En este sentido, este espacio extraño y marginal pone en evidencia la fuerte represión de la memoria a la que está sometida la normalidad de la comunidad a la que Fran pertenece. El descampado y su laguna son lugares anómalos porque cuestionan el orden amnésico que rige a la comunidad. Como espacio no ocupado por los valores dominantes en la urbanización y sus grandes superficies (el consumo, el anonimato, el individualismo), el descampado se convierte en un paréntesis, un signo que habla de lo que no se ve ni se dice, de las historias y de la Historia que son sustraídas en el día a día de la ciudad genérica.

4. *UN MILLÓN DE LUCES*: ESPEJISMO Y ALIENACIÓN EN LA CIUDAD POSMODERNA

La representación del no-lugar y sus implicaciones distópicas se amplían en *Un millón de luces*. A diferencia de la luz esperanzadora que se vislumbra al final de la historia de Fran, aquí no se ofrece ninguna salida al sentido de alienación e irrealidad que domina la experiencia urbana. La novela narra en primera persona la rutina laboral de una escritora frustrada que trabaja como secretaria en la Torre de Cristal, un gran edificio de oficinas de una compañía de seguridad privada en Madrid. La protagonista, de la que no sabemos casi nada, escucha las historias de sus compañeros, motivados por pasiones e intereses materiales, y actúa como observadora de una realidad de intrigas, luchas de poder y mentiras ante las que, finalmente, se mantiene indiferente y pasiva. La relación que domina entre “los extraños habitantes del laberinto”, como la protagonista llama a los trabajadores, es de desconfianza e incluso de traición (Sánchez 2004: 38). Es significativo que, sumida en este submundo de jerarquías y rivalidades, la protagonista considere que las amistades literarias como Quijote y Sancho “en el fondo son creaciones de nuestra incapacidad para vivir de verdad” (57).

Prácticamente toda la acción se desarrolla en un solo escenario, la Torre de Cristal. El gran edificio de oficinas es descrito como un lugar impersonal, generador de relaciones opacas y falsas que chocan con la transparencia de la que hace gala el nombre del edificio. La protagonista aporta referencias abundantes y detalladas que hacen hincapié en cómo la organización del espacio determina las relaciones entre sus ocupantes. Por ejemplo, la estructuración interna del edificio en numerosos pisos y oficinas incide en una fragmentación física que tiene su reflejo en la acusada desconexión de sus ocupantes. Por otro lado, la altura del rascacielos enfatiza la distancia entre “la excesiva realidad de la calle” y las oscuras actividades de la empresa, que parecen discurrir a un nivel más allá de lo terrestre y lo humano (22). Como sugiere la protagonista, “la competencia por la altura de las torres de cristal del mundo entero demuestra que vivimos en varios niveles de realidad” (108). De este modo, la Torre de Cristal, metáfora del capitalismo, se presenta como un ente propio, un organismo independiente cuyo funcionamiento y necesidades sobrepasan las de sus componentes. Alejandro y Jano, los nuevos jefes:

Están fusionados con la Torre de Cristal y [...] su forma de pensar y de sentir recoge la forma de pensar y de sentir de la Torre. Sin querer, envían al submundo de mi mente la idea de que la Torre de Cristal se comporta como un edificio plasmático, tipo el planeta Solaris [...]. Me parece que vivo en una colonia lunar o en una plataforma espacial. (Sánchez 2004: 116-117)

El gran edificio le permite a la protagonista estar aislada de la realidad exterior e inmersa en el anonimato (194). En este sentido, el orden de las oficinas ofrece una seguridad de la que carece la vida real:

El caos es algo que no puedo soportar: las mudanzas, las obras en el hogar, los escombros en la calle, las limpiezas generales, quizá porque, aunque vagamente, recuerden en algo a las guerras, a las destrucciones y reconstrucciones, y los españoles nos hayamos ido pasando de padres a hijos las secuelas de nuestra Guerra Civil. (Sánchez 2004: 187)

Como ocurría en *Últimas noticias del paraíso*, sorprende este comentario extemporáneo a la Guerra Civil. La ausencia de alusiones al pasado colectivo convierte esta referencia histórica en doblemente significativa. Por un lado, el recuerdo de la guerra emerge del rechazo al caos. Esta conexión sugiere veladamente que la memoria, con su capacidad de remontarnos a eventos traumáticos, supone una fuerza desestabilizadora del orden amnésico que rige el presente. Por otro lado, la mención aislada de la Guerra Civil hace sobresalir aún más el silencio generalizado en torno al pasado colectivo que permea el relato. Ensimismada en la actividad imparable de la producción y el uso, la ciudad posmoderna ha borrado cualquier referencia histórica. Como explica De Certeau en sus impresiones de Nueva York, la gran ciudad contemporánea, construida de hormigón, acero y cristal, expone la gran retórica del exceso –tanto del gasto como del consumo– y se olvida del pasado en su construcción diaria del presen-

te (1988: 91). Frente a los lugares de la memoria, en virtud de los cuales los individuos establecen lazos de conexión basados en un pasado común, el no lugar circunscribe al individuo –o usuario– en una relación práctica y contractual con su entorno. El trabajador, en este caso, está acompañado por otros como él pero sigue estando solo, sumido en un anonimato que lo convierte en un número.

Pero no todos los individuos encajan en este orden. Antes de que la empresa cierre, varios personajes son expulsados prematuramente de su maquinaria. El suicidio del vicepresidente Trenas es el primer aviso de la naturaleza devoradora de la empresa. Trenas, más interesado en la literatura que en los seguros, no encaja en el mundo empresarial, de ahí que finalmente sea traicionado por sus colegas y descendido de su cargo por improductividad (Sánchez 2004: 110). Aunque la protagonista siente cierto aprecio por él, no consigue entrar en los entresijos de su vida privada hasta que es demasiado tarde. Tras la desaparición de Trenas, la protagonista siente que su fantasma sigue en la oficina en la que murió, como señal de una muerte no aclarada y pendiente de reparación. Este personaje no es el único que encierra una crítica implícita a un capitalismo que engulle silenciosamente a los sujetos que han dejado de servir y los reemplaza limpia y rápidamente por otros; fenómeno que Bauman ha denominado la “desencarnación” del trabajo humano en la actualidad (2012: 130). Teresa, otra trabajadora víctima de la traición y la mentira, tiene que vivir retirada en una casa de reposo a causa de una depresión que impide su vuelta al trabajo. Ambos personajes son expulsados a los márgenes de un sistema cuya dirección actúa de lejos y en silencio. Pero estas son solo las primeras víctimas de un engranaje cruel cuya prioridad es la eficacia productiva, y que acabará eliminando a los demás empleados cuando finalmente la empresa entra en quiebra. Cuando los trabajadores reciben la noticia de su inminente despido, lejos de unirse en protesta o emitir siquiera individualmente algún signo de contrariedad, aceptan la situación resignadamente como parte de un destino prefijado:

A estas alturas, todos los empleados saben ya a qué atenerse y van y vienen con tanta indolencia que si fuesen cubiertos con una sábana podrían pasar por almas en pena y, aunque todos estemos aquí, a veces el edificio parece desierto, un edificio de oficinas abandonado en medio del mundo. Y todos nosotros parecemos abandonados en medio de este edificio. (Sánchez 2004: 290)

La idea de desprotección y apatía, aunque no son nuevas en la perspectiva de la protagonista, dominan sobre cualquier otra reacción, hasta el punto de que los empleados ya se ven a sí mismos como fantasmas de lo que fueron. Con este desenlace queda claro que las relaciones en la Torre de Cristal son meramente prácticas, los trabajadores desechables y las maniobras del poder, a pesar de las pretensiones de transparencia de su escenario, son opacas hasta el último momento.

Este universo distópico no presenta fisuras fuera de la Torre de Cristal. Las alternativas escénicas al gran edificio siguen siendo lugares de paso: un hotel y un aeropuerto. La experiencia en el hotel está marcada por la transitoriedad de planes, de motivaciones y de contactos con gente desconocida. Los aeropuertos,

por otro lado, son “piezas del limbo” o “zonas de paso donde no se piensa [...] Tienen algo de ligereza, de provisionalidad, de tiempo oscilante, se diría que es una plataforma suspendida en alguna parte” (Sánchez 2004: 238). Tanto el hotel como el aeropuerto son paradigmas del no lugar y enfatizan la experiencia alienante de los personajes. La ausencia de espacios personales y de lugares con historia es sumamente llamativa. Esta ausencia hace inviable un marco donde los sujetos puedan desarrollar rasgos de identidad relacional y de continuidad entre el pasado y el presente. La experiencia de la protagonista se caracteriza por la ausencia de relaciones valiosas con los otros y por la desconexión respecto al pasado propio, del que apenas se destacan dos aspectos, ambos decepcionantes: una infancia llena de mentiras y una relación sentimental que acabó frustrada. Las frecuentes dudas sobre la gente que la rodea hacen que su contacto con los demás esté permanentemente oscurecido por la incertidumbre y la confusión: “lo cierto es que cuando las cosas están ocurriendo no se puede saber si son del todo verdad o mentira y cuando ya han ocurrido, tampoco” (200). Es significativo que estas dudas persistan incluso sobre la compañera relativamente más cercana, Vicky, cuando finalmente no quedan claros cuáles serán sus planes de futuro. En este contexto de desconfianza generalizada no es de extrañar que la visión que de sí misma tiene la protagonista, cuyo nombre curiosamente desconocemos, también sea quebradiza y fragmentada. De hecho, en torno a los edificios de la Torre de Cristal, se ve “en los escaparates, desmembrada entre bolsos, zapatos, relojes” como un reflejo más de la realidad materialista y utilitaria circundante (82).

La representación de los espacios públicos fundamenta una dilatada reflexión sobre la percepción difusa de la frontera entre apariencia y la realidad que somete al sujeto a un constante estado de extrañamiento. La sensación de irrealidad que domina la Torre de Cristal se expresa, por ejemplo, en el énfasis sobre el contraste entre el espacio interior y el exterior: “Ha oscurecido y fuera un millón de luces comienza a iluminar esa oscuridad. ¿Y si todo esto no estuviera ocurriendo de verdad?” (68). Asimismo, la protagonista con frecuencia tiene la impresión de que su trabajo en la empresa es una farsa, una ocupación sin contenido real, de ahí que insista en que “nada es lo que parece” (273). El supuesto orden que ofrecen las oficinas se mantiene a costa de traiciones y manipulaciones que, en su multiplicación y proliferación, generan un efecto especular incontrolable. Como ocurre en *Últimas noticias del paraíso*, el espacio en *Un millón de luces* adquiere mayor relieve que las historias un tanto miméticas de sus ocupantes. En este sentido, es importante notar que el relato comienza y concluye con sendas miradas a la Torre de Cristal. De este modo el edificio enmarca la relación entre los personajes y sus destinos de principio a fin. En la conclusión, la protagonista y Vicky conversan por primera vez en la calle, una vez expulsadas literalmente de la Torre. La protagonista vuelve a su vida solitaria marcada por la separación de su pareja mientras que Vicky, drogadicta y con problemas familiares, no verá cumplido su sueño de comprar una casa. La constatación final de que “en el mundo real no se puede tener todo”, ratifica el contraste ampliamente esbozado entre el logos particular de la empresa y la realidad a ras del suelo (299).

5. DEL NO LUGAR A LA PATOLOGÍA SOCIAL: EL SEGUNDO DESENCANTO

En *Modernidad líquida*, Bauman propone la metáfora de lo fluido para trazar un elocuente mapa de las relaciones y condiciones sociales de nuestra contemporaneidad. A diferencia de la solidez de la era moderna, con sus códigos de conducta estables, la posmodernidad se caracteriza por la deslocalización de un poder cada vez más móvil y cambiante, así como por la disolución de los vínculos de conexión entre las políticas individuales y las colectivas. La desintegración social –alimentada por la desafección de los ciudadanos y el dismantelamiento de los núcleos sociales que supongan un obstáculo a los intereses de los poderes dominantes– es al mismo tiempo resultado y condición de este mecanismo de desestructuración política (2012: 19). En consecuencia, para Bauman, la vida contemporánea está definida por la precariedad, la inestabilidad y la vulnerabilidad (170-171). Como es previsible en una transformación social de este calado, la modernidad líquida ha redefinido las coordenadas de tiempo y espacio de modo que “el corto plazo ha reemplazado al largo plazo y ha convertido la instantaneidad en ideal único”, tanto en la vida privada como en el trabajo, donde la estabilidad ha dejado de ser un valor (134). Siguiendo la estela de Augé, Bauman rastrea las prácticas sociales en los nuevos espacios públicos, donde los “extraños se encuentran con extraños” (102). La práctica generalizada de mantener al otro a distancia y la consiguiente exclusión de la comunicación de las prácticas cotidianas han derivado en una patología del espacio público. En consecuencia, la desconfianza generalizada se ha convertido en un síntoma de un mal que aqueja a la sociedad a múltiples niveles: hay desconfianza en las instituciones, en las relaciones interpersonales y, finalmente, también en uno mismo (176).

En el caso de España concretamente, la transformación tardía y vertiginosa de una economía predominantemente agraria a una sociedad posindustrial durante el breve lapso de los años 70 y 80 supuso, entre muchos otros cambios, la reinención de los espacios urbanos –que culminó en Barcelona y Bilbao en los años 90–, así como una modernización acelerada de las costumbres de los españoles. Pero los años de la rápida transición cultural, económica y política también estuvieron marcados por el desencanto de aquellos sectores de la sociedad que vieron cómo la nueva democracia se construía sobre los poderes fácticos del franquismo y a partir de un pacto del olvido que suponía barrer bajo la alfombra los crímenes perpetrados desde el golpe de estado de 1936 hasta el final de la dictadura⁴. A ese primer desencanto, que desde el nuevo milenio ya parece lejano, se suma ahora un segundo agudizado por la crisis económica que se disparó en 2007. Es el desengaño generado por la pertenencia a un ámbito marcado por el capricho imprevisible de los mercados, la precariedad laboral, el recorte de derechos, la corrupción en diversas instituciones del Estado, el aumento de la pobreza y la amenaza a las redes sociales. Naturalmente, algunos de estos males derivados de la macro crisis económica son compartidos en ma-

⁴ Sobre el fenómeno del desencanto en los años de la transición, véanse Vilarós (1998) y Resina (2000).

yor o menor medida por otras democracias occidentales. Pero el llamado “milagro español”, construido aceleradamente sobre pilares frágiles, está empezando a revelarse como un espejismo. En vista de la actual crisis no solo económica sino también política y social, algunas voces han comenzado a advertir sobre la amenaza de un regreso a niveles de déficit democrático y de carencia de bienestar que se creían superados. Tanto es así que en esta recesión se atisba el umbral de un nuevo ciclo o de una segunda Transición (Sotelo 2011, Goytisolo 2012, Muñoz Molina 2013).

Las novelas de Clara Sánchez se hacen eco de una patología social que, si bien se va a agravar con la crisis, viene de mucho antes. Así, retratan de manera ominosa algunos síntomas del desencanto que planea hoy en día sobre una sociedad en la que los individuos son asimilados o marginados en función de su utilidad como productores y consumidores en un sistema cuyo centro de poder no tiene rostro. En los espacios donde se escenifica esta realidad distópica no caben relaciones interpersonales ni perspectiva histórica que permitan trazar un sentido de colectividad. Los no lugares preceden y prefiguran los destinos de los sujetos, caracterizados por la incapacidad de comunicación con los demás y por un enfoque exclusivo en el presente. En suma, esta narrativa proyecta un retrato inquietante y desalentador de la contemporaneidad al poner de relieve la relación entre espacios públicos cada vez más extendidos y las prácticas alienantes que en ellos se dan. En este contexto, la historia, que a menudo ha servido para dar un sentido de continuidad a los empeños humanos, ha dejado de valer. En pleno auge de la literatura sobre la memoria histórica, Clara Sánchez sondea la actualidad con el interesante contrapunto de una sociedad amnésica, incapaz tanto de verse en su pasado como de imaginar un futuro.

OBRAS CITADAS

- Augé, Marc (1994): *Los “no-lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Guedisa.
- Bauman, Zygmunt (2012): *Modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, Michel (1988): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.
- Dellinger, Mary Ann (2009): “Female Characters in the Novels of Clara Sánchez: Reflection and Mirage”. En: Kyra Kietrys y Montserrat Linares (eds.): *Women in the Spanish Novel Today*. Jefferson, NC, McFarland, pp. 113-130.
- Goytisolo, Juan (2012): “Hemos vivido un sueño”. En: *El País*, 22 de julio. Disponible en <http://elpais.com/elpais/2012/07/19/opinion/1342710838_352755.html>. Última visita: 13.08.2013.
- Henseler, Christine, y Pope, Randolph (eds.) (2007): *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Nashville, Tenn., Vanderbilt UP.
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious*. Ithaca, Cornell University Press.
- Koolhaas, Rem (2006): *La ciudad genérica* [1997]. Barcelona, G. Gili.

- Molinaro, Nina L. (2005): "Facing towards Alterity and Spain's 'Other' New Novelists". En: *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 30, n.º 1-2, pp. 301-324.
- (2009): "Looking for the Other: Peninsular Women's Fiction after Levinas". En: Kyra Kietrys y Montserrat Linares (eds.): *Women in the Spanish Novel Today*. Jefferson, NC, McFarland, pp. 133-151.
- Morgado, Marcia (2000): "Entrevista con Clara Sánchez". En: *The Barcelona Review*, n.º 20. Disponible en <http://www.barcelonareview.com/20/s_cs_ent.htm>. Última visita: 10.08.2013.
- Muñoz Molina, Antonio (2013): *Todo lo que era sólido*. Barcelona, Seix Barral.
- Navajas, Gonzalo (2001): "Posmodernidad, globalización, ficción: ¿Para qué seguir contando historias inventadas en el siglo XXI?". En: *Beyond postmodernism in Hispanic Literature*. Revista Monográfica, vol. XVII, pp. 22-35.
- Resina, Joan Ramon (ed.) (2000): *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Sánchez, Clara (1996): *Desde el mirador*. Madrid, Alfaguara.
- (2000): *Últimas noticias del paraíso*. Madrid, Alfaguara.
- (2004): *Un millón de luces*. Madrid, Alfaguara.
- (2008): *Piedras preciosas* [1989]. Madrid, Punto de Lectura.
- (2008): *Presentimientos*. Madrid, Alfaguara.
- (2010): *Lo que esconde tu nombre*. Madrid, Destino.
- (2011): <<http://cervantestv.es/2011/09/22/voces-impresas-clara-sanchez/>>. Última visita: 10.08.2013.
- (2012): <<http://cervantestv.es/2012/04/19/entrevista-a-clara-sanchez/>>. Última visita: 10.08.2013.
- Song, H. Rosi (2008): "Anti-conformist fiction: the Spanish 'Generation-X'". En: Marta Altisent (ed.): *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge, Rochester, NY, Tamesis.
- Sotelo, Ignacio (2011): "El surgir de un nuevo ciclo". En: *El País*, 7 de noviembre. Disponible en <http://politica.elpais.com/politica/2011/11/07/actualidad/1320691956_313962.html>. Última visita: 13.08.2013.
- Urioste, Carmen de (2001): "Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview". En: *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 20, n.º 1, pp. 279-295.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. México, Siglo Veintiuno.

REALIDAD Y ARTIFICIO EN *EL DÍA DE MAÑANA*
DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓNTERESA GONZÁLEZ ARCE
Universidad de Guadalajara (México)

Desde hace algunos años, Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) ha descubierto en la investigación documental un medio apasionante y eficaz de adquirir conocimientos sobre la vida cotidiana en tiempos pasados, así como una fuente de buenas historias. Especialmente interesado por la Transición –periodo en que ha situado varios de sus relatos y que él reconoce como *su* época–, el autor aragonés se define a sí mismo como un escritor realista que aspira a crear “mundos paralelos”, y a permitir que sus personajes vivan y hablen por sí mismos (Martínez de Pisón 2013: s/p). Para lograr esto, dice, el novelista debe permanecer “en un discreto segundo plano y no introducirse en las novelas”, evitando a toda costa los juegos metaficcionales, “tics posmodernos” que, a fin de cuentas, “se vuelven lugares comunes y acaban expulsando al lector del texto” (Martínez de Pisón 2012a: s/p).

Reconocemos en las palabras del autor aragonés los dos aspectos primordiales que Darío Villanueva distingue en el llamado “realismo formal”: el papel fundamental del artista o escritor en la producción de una realidad autónoma, y el carácter ilusionista de dicha producción (Villanueva 2004: 70). A diferencia del realismo genético, para el cual el autor debía ser una mirada transparente que registrara de manera fiel la realidad circundante, el realismo formal –representado por autores como Flaubert o Maupassant– concede al escritor una condición de creador cuya ambición no es copiar el exterior sino construir mundos mediante una ilusión mimética que incluye el uso de códigos y convenciones formales

y artísticos (Villanueva 2004: 71-75). Tal como recuerda Francisco G. Orejas, en efecto, ni siquiera las novelas que se conciben a sí mismas como “espejos de la realidad” pueden ocultar por completo su estatus de artificio (2003: 96).

En las páginas que siguen, analizaré algunas de las estrategias utilizadas por Martínez de Pisón para crear efectos de realidad en *El día de mañana* (2011), su novela más reciente. A partir de las reflexiones realizadas por Geneviève Champeau sobre la novela reticular y del estudio de Lucien Dällenbach sobre la puesta en abismo, trataré de mostrar que la desaparición de la instancia narradora, así como su posterior desenmascaramiento, evocan una figura autorial interesada por dar cuenta de la realidad sin renunciar por ello a los artificios textuales. Estos mecanismos reflexivos contribuyen igualmente a proponer un paradigma de indagación y reinterpretación del pasado que implica una postura ética frente a la indagación histórica. La metaficción –es decir, la reflexión del texto sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo (Orejas 2003: 589)–, recurso aparentemente opuesto a la estética realista, acaba convirtiéndose –tal vez a pesar del propio Martínez de Pisón– en un mecanismo de actualización y confirmación de los postulados estéticos en los cuales el autor dice reconocerse.

1. LOS ÍNDICES DE REALIDAD

En su artículo titulado “Ficción documentada y ficción documental”, Jean-François Carcelén afirma que una de las tendencias dominantes de la narrativa española de los últimos años es el regreso de los realismos, y esto en diferentes modalidades, como la ficción ensayística, la literatura testimonial y la llamada “novela de la memoria” (Carcelén 2011: 51). En términos generales, Carcelén observa en la novela reciente una presencia notable del archivo bajo formas diversas que van desde el testimonio hasta la inclusión de fotografías, cartas y otros documentos en los textos. Estas observaciones le sirven a Carcelén para emprender el análisis de dos obras cuyo punto en común es precisamente el protagonismo de la investigación documental y la problematización que este hecho supone para los límites del análisis narratológico: *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *El vano ayer*, de Isaac Rosa.

Quizás la trayectoria del primero de estos autores bastaría, por sí sola, para corroborar la buena salud del realismo en la novela española reciente. Martínez de Pisón, quien obtuvo sus primeros reconocimientos en la época de la llamada Nueva Narrativa, reconoce que su manera de escribir ha cambiado desde entonces y que el novelista que fue en los años 80 no estaría del todo contento con el escritor en que se ha convertido, es decir: “un escritor realista que dialoga con la tradición más clásica del siglo XIX” (Martínez de Pisón 2013), que, a su modo, trata de “estilizar” el legado de autores como Galdós, Clarín y Baroja (Martínez de Pisón 2012b: s/p), y que se declara admirador de escritores como Philip Roth y otros autores norteamericanos que, desde su perspectiva, han mantenido viva esta tradición en Estados Unidos. De estos últimos, por cierto, dice admirar su vocación de investigar e interpretar la historia reciente de su país, y no oculta su intención de hacer lo mismo con la historia de España.

Aunque el interés de Martínez de Pisón por el realismo no es reciente, sí lo es la importancia que ha cobrado el trabajo de investigación en su trabajo creativo a partir de *Enterrar a los muertos* (2005). Se trata, en efecto, de un texto del que tanto la crítica como el autor han destacado el rigor documental (Carcelén 2011: 51) y que busca ser leído como la “reconstrucción” (Martínez de Pisón 2005: 7) de la historia de la amistad del traductor José Robles con el escritor John Dos Passos, del asesinato del primero durante la Guerra Civil, y de la investigación realizada por el novelista estadounidense para esclarecer las circunstancias del crimen¹. Para Martínez de Pisón el proceso de escritura de este libro significó la revelación de que la realidad –es decir, de la investigación histórica– contiene más historias interesantes que las ficciones surgidas de la imaginación del novelista:

Como muchos novelistas, yo mismo lo fiaba todo a la imaginación. Uno cree que su imaginación es desbordante e ilimitada, y uno cree que puede inventar miles de historias y que con eso tiene suficiente para alimentar sus novelas. Y, sin embargo, a poco que te pongas a leer libros de historia y a documentarte en archivos descubres que la imaginación es mucho más limitada que la realidad, que en la realidad hay muchas más historias interesantes. (Martínez de Pisón 2012a: s/p)

Sin embargo, como bien observa Carcelén (2011: 55), la impresión de relato factual que domina en *Enterrar a los muertos* es matizada por una serie de indicios discursivos y paratextuales que ponen al texto en contacto con los mecanismos de la ficción. Entre estos indicios están, por ejemplo, la opacidad del título –inconcebible en un trabajo de investigación documental–, el hecho de que el tipo de foto y la maquetación de la portada remitan al paradigma de las novelas de la memoria, el acento que, desde el prólogo, se pone en la relación que une al narrador con el tema del libro, así como diversos efectos de ficción tales como la tensión dramática suscitada por el *suspense* y la saturación de conjeturas en el discurso del narrador (Carcelén 2011: 62).

El día de mañana, por su parte, es una novela sobre un confidente de la Brigada Político Social. No obstante que su naturaleza ficticia se anuncia desde la portada, hay también en este libro, como en *Enterrar a los muertos* y *Dientes de leche* (2008), un sistema paratextual que pone énfasis en la investigación histórica que lo sostiene. En primer lugar, la portada de la edición exhibe una foto de la Barcelona de los años sesenta, en blanco y negro, tomada por el catalán Eugeni Forcano. Como afirma Juan Vila, el uso de este tipo de fotografías para ilustrar las portadas de las llamadas “novelas de la memoria” es una manera de “anclar la ficción en la realidad histórica y de abrir un horizonte de expectativas fuertemente marcado por la historia, de crear un importante efecto de realidad” (Vila

¹ Como muestra de la recepción favorable que la obra ha tenido entre el público habituado a los libros de historia, el elogio que le dedica el mexicano Álvaro Matute: “libro de novelista sin un ápice de ficción sino historia fiel [...] como investigación es ejemplar. [...] Y si como investigación histórica es ejemplar (como antiguo profesor de ‘Introducción a la historia’ lo recomendaría a mis alumnos sin reservas) como narración es extraordinario” (2005: 90).

2012: 147)². Es también una manera de colocar, desde el umbral mismo del texto, un testimonio visual –es decir, constatable y, por lo tanto, confiable, del pasado.

Como en las dos novelas anteriores de Martínez de Pisón, esta obra presenta también una “Nota del autor” donde se enumeran las obras consultadas y se agradece la ayuda brindada por el personal del Archivo Histórico de Comisiones Obreras (CCOO), así como la de los testigos que lo orientaron sobre el tema. Alrededor de la obra, además, se encuentran todas las declaraciones del autor en las que, entre otras cosas, explica de qué manera el contacto directo con los testigos fue importante para la realización de la novela:

En el caso de *El día de mañana* también recurrí a documentación –que no era mucha– y a testimonios porque, al fin y al cabo, gente que trabajó para la Brigada Político Social, muchos de ellos, algunos de ellos, están vivos, y pude contactar con uno. Ahí el que me facilitó la cosa fue un periodista catalán, Xavier Vinader, que en su momento investigó mucho las organizaciones de ultraderecha de la Transición, y que conocía gente en todos los ámbitos que fueron decisivos de aquella época y, por supuesto, conocía a bastantes ex policías de la Brigada Político Social, y me puso en contacto con uno ya retirado que vive en Murcia y que fue el que me asesoró sobre cómo era, más o menos, el trabajo de los miembros de la Brigada Político Social. Y gracias a este hombre, pues [supe] un poco cómo era la vida cotidiana de éstos, su relación con los confidentes. Todo esto lo saqué de él. (Martínez de Pisón 2012: s/p)

Si en *Enterrar a los muertos* se trataba, para el autor, de reconstruir una historia verdadera a partir de documentos y testimonios, en *El día de mañana* la investigación documental le sirve sobre todo al novelista para construir un simulacro de una historia verosímil que bien podría haber ocurrido. Ciertamente, Justo Gil es un personaje surgido de la imaginación de Martínez de Pisón, pero en su composición intervienen elementos semejantes a los que pueden encontrarse en los colaboradores “auténticos”, y las situaciones ficticias en las que se ve envuelto adquieren credibilidad gracias a los detalles que remiten a la realidad tal y como era en la época de referencia. Según afirma el autor, en efecto, las ganancias que un novelista puede conseguir del archivo podrían parecer insignificantes para el historiador; sin embargo, en una novela, los detalles cotidianos se convierten en significantes de una realidad percibida como muy valiosa, “detalles concretos” cuya única función en el texto es significar lo real y fundar la verosimilitud (Barthes 1968: 88).

Entre estos indicios de realidad encontramos detalles pequeños como el hecho de que uno de los personajes de la historia contribuyera a las manifestaciones antifranquistas esparciendo garbanzos en el suelo para que los caballos de la Guardia Civil se resbalaran, detalle narrado por uno de los personajes –ardid al que los estudiantes de la época solían realmente recurrir–³, pero tam-

² “Utiliser des photos d’époque pour illustrer les couvertures des romans est, bien entendu, une façon d’ancrer la fiction dans la réalité historique et d’ouvrir un horizon d’attente fortement marqué par l’histoire, de créer un important effet de réel”. La traducción es mía.

³ Según Pozuelo Yvancos (2013), uno de los rasgos distintivos de Martínez de Pisón es precisamente

bién la inclusión de nombres de lugares, instituciones y personas reales entre los hechos ficticios, de modo que los personajes de la novela se codean con miembros de la *Gauche Divine* barcelonesa como el periodista Joan de Sagarra, el director de cine Jaime Camino, la fotógrafa Colita, el escritor Enrique Vila-Matas, y participan en hechos históricos verificables como la *tancada* de Montserrat en 1970 o el entierro del editor Carlos Barral.

2. RELATO TESTIMONIAL E INDAGACIÓN POLICIAL

Otro de los recursos que contribuyen a crear un efecto de realidad en la novela es el uso de una composición narrativa que remite de manera simultánea al modelo del interrogatorio de testigos y a la indagación policial. *El día de mañana* puede leerse, en efecto, como una indagación testimonial sobre la identidad de Justo Gil, un migrante aragonés que llega a Barcelona en los años 60, sin maletas y con su madre enferma en brazos, y que acaba convirtiéndose en colaborador de la Brigada Político Social. Para narrar esta historia, que es también la de la sociedad española del franquismo tardío y de la Transición democrática, el autor de *La ternura del dragón* elige una serie de soliloquios en voz de trece personajes que en algún momento de sus vidas conocieron a Justo Gil. De esta manera, el lector puede construir al personaje central con ayuda de varios puntos de vista distintos y acceder así a la complejidad de su naturaleza.

Organizados en cinco partes y un epílogo que, de alguna manera, marcan las diferentes etapas históricas de la vida del personaje central, los fragmentos que componen la novela corresponden a los soliloquios que los testigos van rindiendo de manera alternada ante un entrevistador que solo interviene brevemente con la palabra "dice" antepuesta al nombre de los personajes que hablan, y cuya presencia se sugiere por medio de marcas textuales que denotan la presencia de un interlocutor: "Dirás: ¡Qué risa! ¿Cómo puede tener una vocación así?" (2011a: 58), o "Sí, ya sé que estoy exagerando, pero reconóceme que el secretario tiene algo de benefactor y el notario algo de parásito" (2011a: 58-59), "Ya ves qué birria de rebelión" (2011a: 59), "Ya sé que parecerá muy egoísta por mi parte, pero yo sólo pensaba en irme de casa" (2011a: 39), "Pero que no se me malinterprete. Nunca tuve motivos de queja contra mis tíos" (2011a: 30)⁴. Por lo demás, no hay en el texto ningún comentario que permita conocer la manera como el entrevistador recibe e interpreta los testimonios.

su enorme receptividad para los objetos cotidianos de los últimos años del franquismo y de la Transición.

⁴ Akram Thanoon incluye la presencia del interlocutor como uno de los requisitos formales del poema dramático. Aunque, por tratarse de una novela, esta categoría genérica queda fuera del campo de referencias de este análisis, vale la pena echar un vistazo a la descripción que el estudioso hace de este fenómeno y cotejarla con lo que ocurre en *El día de mañana*: "La figura del interlocutor se representa en el monólogo dramático como una(s) persona(s) a quiene(s) va(n) dirigidas las palabras del hablante. Hay que puntualizar desde el principio que el interlocutor no desempeña en los monólogos dramáticos mejor conseguidos la función de simple oyente, sino que toma una parte activa en el curso del monólogo. Implícitamente "dialoga" con el hablante. Sin embargo, su parte del diálogo debe ser transcrita y reflejada en el poema de manera indirecta" (2009: s/p).

Este tipo de narración contribuye a lograr un efecto de realidad en el lector, quien olvida que está leyendo una ficción y tiene la sensación de encontrarse directamente –esto es: sin la mediación de un narrador– frente a los testimonios de los personajes.

Para Martínez de Pisón, además, esta estructura perspectivista es un recurso destinado a arrojar luz sobre Justo Gil, un personaje “particularmente siniestro y oscuro” acostumbrado, lógicamente, a la mentira y a la simulación:

En *El día de mañana*, el personaje central es particularmente siniestro y oscuro, y me interesaba asumir su opacidad. Es un personaje acostumbrado a mentir y no me interesaba una versión suya que inevitablemente falsearía los acontecimientos de su biografía, sino esa verdad colectiva que surge de la suma de las pequeñas verdades de los demás. Por eso me interesaba ese perspectivismo, que fueran doce narradores que contaran la historia de Justo Gil. (Martínez de Pisón, 2013: 43)

Estas palabras permiten entender cómo un tema tan vinculado al relato policial como la búsqueda de la verdad llega a formar parte fundamental de este entramado de testimonios que, al arrojar luz sobre el enigma principal de la novela –la personalidad de Justo Gil– contribuyen, al mismo tiempo, a construir un personaje poliédrico y complejo. Por otra parte, esta misma estructura permite establecer una serie de enigmas cuya resolución no dependerá tanto de los personajes de la novela sino del lector, ya que tienen que ver con la coherencia del relato y, sobre todo, con la identidad atribuida por el texto al narrador extradiegético de la novela.

Como ya hemos mencionado, la estructura de *El día de mañana* corresponde a la novela reticular tal como es analizada por Geneviève Champeau. Entre otros elementos, este tipo de novela se distingue, según Champeau, por su carácter fragmentario y por una estructura que puede describirse gracias a metáforas tales como construcción, montaje, rompecabezas o mosaico. En ella, además, el orden cronológico se rompe –Champeau describe este proceso como la sustitución de la cronología por la cartografía– y el personaje tal y como lo concebía la novela del siglo XIX desaparece a favor de un metapersonaje –es decir, una categoría transversal, construida por el lector– o de un motivo recurrente, y el narrador, entendido como instancia central jerarquizadora, es sustituido por una instancia de rección que no tiene voz propia y que se manifiesta por su misma función organizadora (Champeau 2011: 67-85).

En *El día de mañana*, en efecto, la sucesión más o menos desordenada de los testimonios permite la ocultación casi total de la instancia de organización del relato, lo cual sirve para un doble propósito. Por un lado, suscita en el lector el deseo de encontrar a ese interlocutor misterioso que ha desaparecido casi completamente del texto, dejando, sin embargo, constancia de su función organizadora. Por otro lado, la sustitución de la instancia narrativa por una instancia “de rección” sirve perfectamente a los fines de un escritor como Martínez de Pisón, quien suscribe el ideal flaubertiano, realista, del narrador que desaparece de su obra para que la ilusión de realidad y de autonomía permanezca en el lector:

Cuando uno trabaja con estructuras, tiene que intentar que no se vean nunca, que resulten invisibles para el lector. En el momento en que el lector empiece a percibir la mano del escritor que mueve los hilos como un demiurgo, la historia se cae, deja de estar viva y empieza a ser un producto de la imaginación de un escritor y no lo que debe ser: una suplantación de la vida, algo que tiene que hacernos creer que es autónoma con respecto al escritor, que nadie la ha creado, del mismo modo que nadie ha creado la vida, que está ahí desde antes de nuestro nacimiento. (Martínez de Pisón 2013: 43)

Al igual que el descubrimiento de la identidad de la instancia narrativa, la secuencia lógico-cronológica de la historia narrada por el conjunto de los testigos se vuelve un incentivo para el lector que, movido por el afán de descubrimiento que impregna todos los estratos de la novela, buscará poner orden en un rompecabezas que la instancia de rección no ha organizado más que parcialmente.

Aunque la rapidez con la que se suceden los testimonios contribuye a crear una sensación de caos entre las diferentes partes de la obra, estas obedecen a un orden cronológico que el índice de la obra ayuda a reconstruir, pese a que se trata únicamente de una sucesión de números y un listado de las intervenciones de los hablantes en orden de aparición. Con todo, es posible establecer y comprender las fronteras cronológicas que separan unos testimonios de otros. Así, las primeras intervenciones tratan de la llegada de Justo a Barcelona, de los intentos que este hace por curar a su madre, de sus primeros empleos, su éxito inexplicable con las mujeres y su encuentro con Carme Román, quien será al mismo tiempo la primera víctima de sus estafas y el amor platónico de su vida⁵.

En la segunda parte se encuentran los testimonios de la época en que Justo se introduce en el ambiente de la *Gauche Divine* de Barcelona a través del hijo de un empresario, así como del inicio de sus actividades como confidente de la Brigada Política Social. En la tercera parte se narran acontecimientos del tiempo en que Justo reaparece en la vida de Carme Román. En esta parte, que coincide con los últimos años de la dictadura, se narra la participación de Justo en la *Tancada de Montserrat* en diciembre de 1970 y su supuesto papel en la detención de los ciento trece representantes de los partidos políticos reunidos en la Parroquia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona. Finalmente, la cuarta parte comprende testimonios que se refieren a los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, años en los que Justo Gil fue reutilizado por la policía como coordinador de los grupos ultraderechistas de acción directa. Es decir: aunque los testimonios no siguen un orden estrictamente cronológico, estos se ordenan según pautas marcadas por la historia reciente de España y, en particular, de Cataluña.

Por medio de diversas estrategias discursivas, pues, *El día de mañana* consigue convertirse en un simulacro de la realidad, un trampantojo que permite al lector entender la complejidad social de España desde la posguerra hasta la Transición Democrática.

⁵ Para Ana Sofía Pérez-Bustamante (2012: 11) la obsesión amorosa de Justo por Carme Román puede leerse como una versión estafalaria de la devoción que Don Quijote siente por Dulcinea.

3. OCULTAMIENTO Y REVELACIÓN DE LOS ENIGMAS DE LA NARRACIÓN

A pesar de las afirmaciones de Martínez de Pisón a propósito de su intención de omitirse totalmente de sus novelas para que el lector tenga la impresión de encontrarse frente a la realidad misma, y de la discreción de Toni Coll, el joven que, según se revela al final de la obra, entrevista a los doce personajes que conocieron a Gil Tello, es un hecho que el texto no puede o no quiere resistirse al juego de ocultación y revelación tan común en la literatura española de los últimos treinta años.

Se trata, por otra parte, de un procedimiento asociado a la novela policial y que, en el caso de *El día de mañana*, toma la forma de dos enigmas que el lector debe descubrir: por un lado, la identidad del Rata –confidente de la Brigada Político Social y, por lo tanto, parte de la historia reciente de España–; y, por otro, el origen mismo de la novela y la identidad de su narrador. Puede decirse que ambos enigmas corresponden a las dos historias que Tzvetan Todorov distingue en la construcción narrativa de la novela de enigma: la del crimen –una historia “ausente” en la medida en que no puede ser conocida sin la mediación de los testigos que interroga el detective– y la de la pesquisa, un relato neutro y sencillo que cuenta cómo el detective reconstruyó la primera historia. Es esta construcción narrativa la que, a juicio de Todorov (1978: 9-19), le otorga a la novela policial su carácter autorreferencial.

En este sentido es interesante recordar que, para Georges Tyras (2011: 343-344), el relato de investigación ha sido una de las herramientas más eficaces de la “renarrativización” de la novela española posterior a 1975, así como de la recuperación de la poética realista. Indagación detectivesca, periodística o creativa, se trata de un procedimiento que entronca al mismo tiempo con el relato realista y con la novela metaficcional, para la cual el hecho mismo de construir un relato es una aventura digna de contarse.

En *El día de mañana*, como he dicho, todos los esfuerzos del narrador extradiegético parecen concentrados en borrar sus huellas con el fin de que el lector tenga la impresión de encontrarse a solas con la realidad descrita por los personajes, cual un prestidigitador que ocultara cuidadosamente los hilos de sus marionetas. Sin embargo, al tiempo que se produce este efecto realista, el texto crea la ilusión de que el otro enigma, el de la identidad del narrador, es desvelado. Esto se hace gracias a un epílogo en el que la actriz Carme Román se dirige a otro interlocutor –que puede ser el lector o, tal vez, una cámara de vídeo para explicar el origen y la razón de su soliloquio. La actriz cuenta entonces que todo comenzó cuando Toni Coll, nieto de una de las “víctimas” de Justo Gil, le pidió que hablara:

Nos vimos en la cafetería del Ateneu, dice Carme Román. A Toni le había conocido unos días antes en la retrospectiva que el Palau de la Virreina había dedicado a la obra de Ferran Coll, su abuelo, muerto un par de años atrás. La exposición incluía una serie de dibujos titulada *El Rata*, 1969. Yo ya sabía que Justo Gil había sido confidente de la policía y que le llamaban el Rata [...]. Toni me pidió que le contara todo lo que sabía. Al principio no entendí los motivos

de su curiosidad. Luego intuí que se sentía en el deber de completar una investigación que su abuelo había dejado a medias.

—Cuéntamelo todo —repitió—. Háblame.

—¿Pero de qué?, ¿de qué quieres que te hable?

—De lo que te apetezca. De tu vida. De ti, de Justo... (Martínez de Pisón 2011a: 377)

El hecho de que este pasaje revelador esté fuera del marco de la narración es una manera de señalar una frontera ficcional y añadir una zona intermedia en la que las cosas se dicen un poco "tras bambalinas". Después de la petición de Toni, Carme dice: "Respiré hondo, me arreglé el peinado y comencé", y entonces empieza a hablar con las mismas palabras con que había iniciado su soliloquio, creando un efecto de circularidad, dando la impresión de que esas palabras vuelven a formar parte del relato que había quedado excluido por el paréntesis metaficcional. Tal como advierte Pérez-Bustamante Mourier, sin embargo, se trata de una circularidad imperfecta puesto que las palabras de Carme Román nos remiten al principio de la pesquisa mas no al principio del texto. Para la estudiosa, esta particularidad está relacionada con la arquitectura misma de la novela y es una manera de dirigir la atención hacia el autor implícito: "Podría haber una especie de decoro japonés en esta voluntad de evitar la simetría perfecta, pero también podemos inferir que la asimetría resalta lo que tiene el texto de oculta simetría: los fragmentos (ciento sesenta y nueve en total) están dispuestos intencionalmente por alguien que ha recogido, ordenado y reproducido palabras de otros" (2012: 10).

El epílogo de la novela invita al lector a volver atrás y emprender una segunda lectura a la luz de la nueva información y observar con más detenimiento los hilos de la narración, es decir, todo lo que había sido ocultado para crear la ilusión de un mundo autónomo y desvinculado de su creador. La nueva interpretación a la que invita el texto arroja luz ya no sobre la personalidad siniestra del Rata sino sobre Toni Coll y su abuelo, el pintor y senador Ferran Coll, y también sobre los procedimientos metaficticiales que operan a través de ellos.

Entre los procedimientos metaficticiales que intervienen en *El día de mañana* se encuentra la puesta en abismo, un mecanismo que, según Lucien Dällenbach, era utilizado por los escritores realistas y naturalistas como una especie de "mecanismo compensatorio" que les permitía reflejarse en el texto, interviniendo en él, sin traicionar el imperativo teórico de "fingir que la novela no depende de nadie" (1991: 67). Conviene advertir que, en la medida en que *El día de mañana* no presenta el encajamiento característico de la puesta en abismo (los testimonios recogidos por Toni Coll no se encuentran reunidos en un libro titulado *El día de mañana*), hay en la novela elementos que coinciden con las puestas en abismo de la enunciación y del código tal como las describe Dällenbach. En mi opinión, la descripción de dichas coincidencias puede aportar elementos valiosos para la comprensión de la obra.

Dicho lo anterior, recordaré brevemente que Lucien Dällenbach define la puesta en abismo como "todo enclave que guarde relación de semejanza con la obra que lo contiene" (1991: 16). En la puesta en abismo de la enunciación, uno

de los tres tipos propuestos por el teórico, el relato elabora una figura autorial y la endosa a un personaje, creando así la ilusión de dar un rostro al autor implícito del texto, esto es, a una función del relato que no puede ser representada (Dällenbach 1991: 95). Este sustituto, por otra parte, es "acreditado" por el texto mediante procedimientos tales como la atribución de oficios u ocupaciones relacionadas con la producción y, por lo tanto, asimilables a la escritura. Es igualmente posible autenticar al personaje productor insertándolo en una puesta en abismo del enunciado, y atribuirle una obra semejante a la obra-marco (Dällenbach 1991: 96).

Cuando, en *El día de mañana*, Carme Román revela que Toni Coll es el interlocutor oculto de los testigos y, por ende, el encargado de reunirlos y organizarlos, se subrayan las semejanzas que hermanan su tarea –esto es: investigar, conocer, entender y (re)interpretar una serie de hechos históricos– con el tipo de escritura que el autor aragonés ha realizado en los últimos años. Como he apuntado líneas arriba, en efecto, la relación entre escritura e indagación histórica se hace patente en la Nota del autor debido a que, en ella, Martínez de Pisón señala las fuentes testimoniales y documentales en las que se basó para dar consistencia histórica a su novela. En entrevistas concedidas a los medios, además, el autor dice haberse entrevistado con un viejo policía de la Brigada Político Social⁶.

Aunque los relatos de *El día de mañana* no surgen directamente de una historia verdadera, el modelo de autor convocado por el texto es el del investigador que organiza una serie de hechos verificables y que recuerda al tipo de escritor cuya tarea principal es encontrar, en el caos aparente de los hechos históricos, una imagen coherente:

Lo bueno de trabajar con la verdad es que la verdad siempre es coherente. Cuando uno inventa una historia, a veces se producen pequeñas incoherencias o fuerza la historia para que las cosas encajen. Cuando escribes sobre la verdad, si vas reconstruyendo cosas que han pasado, la imagen siempre encaja. Tienes que saber escoger la pieza y colocarla en el sitio, pero al final la imagen que sale en el puzle es una imagen coherente. Y eso es lo que vi mientras me documentaba. Los huecos del puzle se iban rellenando por sí mismos. (Martínez de Pisón 2013: 41)

Por otro lado, el significado de la elección de Toni Coll como autor implícito del relato no puede entenderse cabalmente sin considerar que su indagación histórica responde al deseo de continuar la búsqueda emprendida por su abuelo. En una de sus intervenciones, Toni Coll afirma que la obsesión de Ferran Coll por descubrir la identidad del Rata no era una cuestión de nostalgia sino de "coherencia narrativa", y que su objetivo era, sobre todo, "reinterpretar aquella

⁶ En entrevistas concedidas a los medios, además, el autor dice haberse entrevistado con un viejo policía de la Brigada Político Social: "Él llegó al cuerpo a finales de los 60, cuando las torturas se habían suavizado, porque había gente nueva que no había vivido la guerra y que estaba a la expectativa de los cambios que estaban a punto de llegar. Aun así conoció de primera mano los métodos salvajes empleados en comisarías como la de la Vía Laietana" (Martínez de Pisón 2011d: s/p).

época a la luz de la nueva información" (Martínez de Pisón 2011a: 109). Conviene recordar en este punto que en la declaración que citamos líneas arriba Martínez de Pisón afirmaba que la verdad, una vez que ha sido correctamente ensamblada, es "coherente". Cabe también notar, de paso, que la construcción textual de *El día de mañana*, con la sucesión de testimonios y la revelación final de Toni Coll como interlocutor de los personajes, hace posible que el lector realice, como quería Ferran Coll, una interpretación *a posteriori* de los hechos.

La representación del proceso de escritura en la novela se encuentra vinculada a la idea de relectura como proceso de corrección de conocimientos sobre el pasado y también como desvelamiento de apariencias previamente aceptadas. Encontramos otro ejemplo de esta concepción de la escritura documental en el siguiente fragmento donde Martínez de Pisón explica que la búsqueda de información sobre el *modus operandi* de la Brigada Político-Social le ayudó a corregir la idea que él, influido por el cine, tenía de los colaboradores:

Por las películas me imaginaba que el confidente siempre era un personaje siniestro –y en muchos casos lo era–. En muchos casos eran personas que tenían problemas para conseguir dinero para comprar droga, y entonces la policía le pasaba droga, pero en otros casos simplemente era alguien cuya confianza se había ganado el policía y entonces le contaba cosas, no todo, pero le contaba cosas a cambio de una ayuda económica con la que sobrevivir. (Martínez de Pisón 2012a: s/p)

Este esquema se reflejará también en otros personajes de la novela, que dan muestras de haber corregido la percepción que alguna vez tuvieron de Justo Gil. Así, Elvira Solé, tal vez la más suspicaz con respecto a la verdad oculta tras la apariencia de Justo Gil ya que pertenece a la misma clase social que el chivato (Martínez de Pisón 2011a: 87), es capaz de percibir inconsistencias y gestos delatores imperceptibles para los jóvenes del bar Boccacio: "Esas cosas se notan: un gesto inadecuado, una sonrisita servil, una pequeña vacilación... Durante un tiempo [...] me había parecido un joven extremadamente atento. Ahora comprendía que lo suyo no era atención. Lo suyo era un constante estar alerta, al acecho de la oportunidad. Como los perros cazadores" (85).

Tony Coll y su abuelo aparecen, entonces, como dos figuras complementarias en este juego de ocultación y revelación propuesto por la novela en la medida en que ambos arrojan luz sobre dos aspectos constitutivos de la instancia narrativa: mientras que el personaje de Toni Coll llama la atención sobre la función ordenadora y la objetividad del autor implícito, el del senador –que intenta llegar a la verdad dibujando al Rata– pone en evidencia el aspecto cognitivo del arte.

Cabe preguntarse, por otro lado, si la exposición retrospectiva de la obra de Ferran Coll que sirve de punto de partida para la serie de entrevistas realizadas por Toni Coll no podría leerse como una clave de lectura para entender la función que cumple el nieto en la conservación, actualización e interpretación de la memoria de su abuelo y, por ende, de las generaciones anteriores. Si los bocetos del senador metaforizan los retratos orales realizados por los testigos,

entonces la labor de Toni Coll bien podría compararse al trabajo –importantísimo y, al mismo tiempo, invisible a primera vista– del comisario artístico o curador de exposiciones, es decir, del encargado de volver legible una interpretación del patrimonio histórico o artístico mediante un proceso complejo de selección y organización.

4. UN RETRATO DE RETRATOS: HISTORIA INDIVIDUAL E HISTORIA COLECTIVA

Tal vez la puesta en abismo más esclarecedora de la novela es la que atañe a los bosquejos del senador Ferran Coll. Se trata, esta vez, de una puesta en abismo del código, tipo de reflejo textual al que Dällenbach (1991: 122) atribuye “virtudes iluminadoras y exploratorias” en la medida en que es capaz de revelar el principio de funcionamiento del texto, indicando al lector la manera como este quiere ser leído. En *El día de mañana*, esta revelación del funcionamiento del texto ocurre cuando Toni Coll recuerda el trabajo de memoria que, a través del dibujo, su abuelo Ferran emprendió al enterarse de que alguien de su entorno proporcionaba información sobre las reuniones de su grupo de amigos en el Bocaccio.

Y enseguida mi abuelo se obsesionó por recordar, por rescatar de su memoria algún gesto o facción peculiar que le ayudara a representarse a ese hombre. Lo hacía como él sabía: tratando de atrapar con el lápiz el hilo finísimo del recuerdo. Aquel invierno dedicó mañanas y tardes a hacer dibujos del chivato, de ese chivato vislumbrado o entrevisto o simplemente imaginado, y el resultado fue una vasta serie de bosquejos en los que el retratado, sin parecerse nunca, era siempre el mismo. Los observabas uno por uno y te dabas cuenta de que en uno tenía los ojos juntos y en otro separados, aquí el pelo largo, los labios finos, los pómulos marcados, allí el pelo corto, la boca carnosa, la cara sin sombras... Los rasgos podían coincidir o no, y sin embargo saltaba a la vista que todos esos rostros eran siempre el mismo rostro, como en esos sueños en los que se te aparece un familiar o un amigo con un aspecto que no es el suyo: sabemos que es él aunque no sea él, aunque no se le parezca en absoluto. A lo mejor el arte del retrato consiste en eso: no en captar el alma de una persona a través de sus rasgos, sino a pesar de sus rasgos. Y, desde luego, lo de mi abuelo tenía poco que ver con esos retratos-robot que la policía suele publicar de los delincuentes más buscados. (Martínez de Pisón 2011a: 113-114)

Más adelante, Toni dirá que el objetivo de esos bosquejos no era ilustrar sino “conocer, averiguar, o tal vez comprender. Comprender al enemigo, al traidor, a la persona que se había acercado a él y a los suyos para delatarles” (Martínez de Pisón 2011a: 114).

La descripción de los bocetos puede servir como clave de lectura para entender la sucesión de testimonios sobre Justo Gil puesto que, en ellos, el Rata aparece como una suma de individuos a la vez parecidos y diferentes. Hay que decir que la multiplicidad de perspectivas que, como en un rompecabezas, acababan narrando la historia del personaje inasible en su complejidad, se logra en la medida en que cada hablante dispone del tiempo suficiente para hablar no solo

de Justo Gil que es, a fin de cuentas, el objetivo principal de la pesquisa— sino de su propia vida. Lejos de ir al grano, en efecto, los testigos se remontan a épocas lejanas para explicar sus propias acciones, confiesan sus sentimientos más profundos, describen de manera detallada sus propias historias y las circunstancias necesarias o fortuitas que los llevaron a cruzarse en algún momento de sus vidas con Justo Gil.

Conviene recordar que para la filosofía perspectivista el hombre es un ser limitado y, como tal, no puede tener presente el todo sino siempre “desde un determinado punto de referencia, en una dirección restringida” (Müller 1998: 345). Para abarcar la totalidad del personaje, pues, el texto recurre a diferentes puntos de vista; pero para que las voces que componen el relato representen un verdadero mosaico de perspectivas, cada testigo elabora un auténtico autorretrato. Solo en la medida en que el lector conozca los rasgos esenciales de cada testigo —es decir: su origen, su historia familiar, sus miedos, sus aspiraciones— podrá realmente determinar desde dónde habla y juzgar, así, las valoraciones que cada personaje emita sobre Justo Gil. Esto puede explicar, por ejemplo, que algunos de los testimonios presenten opiniones divergentes sobre el Rata.

Dado lo anterior, mientras algunos —sobre todo las mujeres, con las que tenía mucho éxito— hablan de Justo Gil como un chico no muy guapo “pero sí muy simpático” (Martínez de Pisón 2011a: 89), confiable, astuto, interesado por los demás y humilde (86), otros recuerdan haber tenido la sensación “de que no todo lo que decía era verdad. O de que te ocultaba cosas” (71). Quienes lo conocieron en su juventud lo consideraban un joven emprendedor y trabajador, totalmente consagrado a cuidar a su madre enferma. “La sensación que me daba era la de un tipo eficiente, disciplinado, despierto, carente por completo de sentido del humor, rabiosamente antifranquista” (180). Como en los bocetos de Ferran Coll, pues, los testimonios de *El día de mañana*, vistos de uno en uno, muestran seres distintos y a veces contradictorios; vistos en su conjunto, en cambio, siempre dejan ver que se trata del mismo hombre.

Pero Justo Gil no es, en este reflejo textual, el único modelo retratado: Ferran Coll, pintor de la *Gauche Divine* de Barcelona, tenía la costumbre de dibujar las diferentes transformaciones en el rostro de la gente, a manera de testimonio. Este gesto subraya dos de los motivos más importantes de la novela: la multiplicidad de seres que, con el paso del tiempo, acaban aglutinándose en cada individuo; y la idea misma de la transformación ocurrida ya no a nivel del sujeto sino en la historia colectiva. Esta idea, por supuesto, va implícita en el periodo histórico que abarca la novela y que queda simbolizado por la genealogía familiar de Toni Coll, según las palabras de este último: “Mi abuelo nació en enero de 1927, mi madre en enero de 1952 y yo en enero de 1977: veinticinco años justos de diferencia entre ellos dos, veinticinco entre mi madre y yo” (102). En los dibujos, entonces, Toni Coll aparece como varios individuos de características distintas:

A mí me gustaba servirle de modelo, y salgo en muchos de sus cuadros de esa época. Cuando, algo después de su muerte, montamos la retrospectiva del Palau de la Virreina, vi cómo en sus cuadros había querido dejar testimonio de las sucesivas fases de mi crecimiento: del niño ensimismado y feliz que había sido

al principio, del chico inseguro y tristón que fui después, del arisco adolescente en el que me acabé convirtiendo. Era como si mi abuelo midiera el paso del tiempo a través de mí, de mis transformaciones, y sus trazos se hacían más borrosos e imprecisos a medida que pasaban los años y yo dejaba de ser ese nieto ideal que siempre había sido para él. (Martínez de Pisón 2011a: 103)

Tampoco lo es en el *collage* de testimonios que componen *El día de mañana*: en ellos, cual tela de fondo que, muy a menudo, consigue trasladarse al primer plano, el panorama social, político y cultural de España se perfila como un ser vivo que cambia rápidamente en el transcurrir de los años. Toni Coll nace con la democracia, de modo que seguir su trayectoria equivale a observar las transformaciones sociales ocurridas en España desde el final del franquismo. Toni Coll representa a una generación: la que, nacida en tiempos democráticos, necesita investigar y preguntar para entender esos fragmentos de la historia representados por su madre y su abuelo que, en un momento, le dice: "Tú has nacido ya en la democracia y no lo puedes entender... Entonces desconfiábamos de casi todo el mundo" (106).

5. LA APUESTA ÉTICA DE MARTÍNEZ DE PISÓN

Tanto el juego de ocultación y revelación de la instancia organizadora de *El día de mañana* como el motivo de la indagación policiaca están ligados a las nociones de apariencia y de verdad. Al igual que el autor empírico y el narrador implícito de la obra, el lector se ve en la necesidad de emprender una pesquisa para desenmascarar las apariencias que tiene ante los ojos y resolver los diferentes enigmas que plantea el texto. Hemos visto que, en su afán por sustituir a la realidad y presentar al lector un texto que funcione como organismo autónomo, Martínez de Pisón ha creado un simulacro dotado de un fuerte arsenal de efectos de realidad. La historia, entonces, aparece fragmentada, desordenada, confusa, un poco como esas fotografías que en 1989 llegan a manos de Ferran Coll, y que Toni Coll describe como "Movidas, borrosas, mal encuadradas, algunas [...] demasiado oscuras y otras, por el efecto del flash, demasiado claras" (Martínez de Pisón 2011a: 105).

Para Ferran Coll, esas fotografías conllevan una pregunta que él necesita responder: ¿quién las tomó? El misterio de la identidad del chivato se convierte, como hemos visto, en el motor de un trabajo conjunto de creación y de memoria. Para el lector de *El día de mañana*, los testimonios que conforman la novela implican también una serie de preguntas precisamente porque las huellas del entrevistador no fueron enteramente borradas. Los pocos indicios de ese montaje testimonial se convierten en una especie de hilo de Ariadna mediante el cual el lector repite, como en un espejo, el proceso de investigación llevado a cabo por la instancia organizadora del relato, incitado por la pregunta ¿quién recogió y ordenó los testimonios? A esto hay que añadir, además, ese otro proceso, característico de las novelas reticulares por el que el lector tiende a querer encontrar la coherencia de la obra gracias al reordenamiento mental de una serie de fragmentos cronológica y causalmente desordenados (Champeau 2011: 72).

Pero tal vez la cuestión más inquietante de la novela sea la del estatus moral de un personaje como Justo Gil y, sobre todo, la postura que la instancia narrativa adopta frente a él. Porque una de las consecuencias de la estructura perspectivista es precisamente la ambigüedad del juicio que el autor hace de su protagonista. Desde el punto de vista meramente textual, el lector se encuentra frente a un mosaico de valoraciones determinadas por las circunstancias de cada uno, de modo que el veredicto final corresponde al lector en la medida en que, al término de la novela, está en posesión de la suma de todas las pequeñas verdades expuestas. Pero el lector puede preguntarse, con toda legitimidad, si la otra instancia que conoce todos los ángulos del personaje no tendría, también, que mostrar su punto de vista sobre el caso que está presentando.

En una entrevista realizada en 2011 para el diario *Público* de Barcelona, el periodista Toni Polo afirmó que en *El día de mañana* Martínez de Pisón “descuartiza a su protagonista sin piedad” (Martínez de Pisón 2011b: s/p). Si bien es cierto que, en esa misma entrevista, el escritor describe a Justo Gil como “un ser repugnante que sobrevivirá de la traición a los suyos” (Martínez de Pisón 2011b: s/p), hay evidencias textuales y extratextuales de que el juicio del autor sobre el chivato no es tan severo como podría creerse. Martínez de Pisón (2012a), que confiesa querer a sus personajes, sentir piedad por ellos y creer que todos merecen ser redimidos, ha sintetizado la historia de el Rata como “la historia de alguien que comete un error, y ese error le va a perseguir. En realidad, su necesidad de dinero está justificada. Lo busca para curar a su madre enferma, estafa y eso le conduce al error que le perseguirá hasta el fin de sus días, y en algún momento va a tener que purgar su fallo” (2011c: s/p).

Por otro lado, conviene recordar que Martínez de Pisón ha afirmado estar interesado en la forma como la Historia colectiva influye en la vida de los individuos. En *El día de mañana*, en efecto, los personajes actúan de acuerdo a su carácter y a sus circunstancias personales, pero también es posible constatar que sus acciones están, hasta cierto punto, condicionadas por el contexto social. Hay, pues, en este universo narrativo, una tensión constante entre el libre albedrío de los individuos y el peso de una historia que acaba por imponer sus condiciones. En este contexto, un proceder como el de Justo Gil, con todo lo que puede tener de despreciable, acaba siendo comprensible –aunque no justificable– en el contexto de una sociedad que, como ha dicho Martínez de Pisón, “se encargaba de convertir a los ciudadanos en soplones y chivatos” (2011b: s/p).

Por su parte, el texto sugiere que el destino de Justo no tendría por qué haber sido necesariamente como fue, puesto que, en su juventud, era más bien un buen chico cuya vida “se torció” (2011a: 24). El protagonista de *El día de mañana* es uno más de los miles de campesinos que, en los años sesenta, tuvieron que desplazarse hacia las grandes urbes, con saberes que para nada les servían en la ciudad. Uno de los testigos –Martín Tello, el aragonés que albergó a Justo y a su madre al llegar a Barcelona– dice que el muchacho sólo sabía hacer trabajos propios del campo, como “ordeñar una vaca y herrar una mula y cortar leña. Sabía cortar una acequia y retejar una casa. Y, al parecer, no era mal cazador: tenía buena puntería y sabía esperar” (Martínez de Pisón 2011a: 12). Será la última de

las habilidades mencionadas –tener buena puntería y esperar– la que, de manera metafórica, permitirá a Justo ganarse la vida.

Los testimonios que se refieren a la juventud de Justo, en efecto, lo presentan como un chico de buen corazón que se desvivía por su madre enferma. La obsesión por devolverle a su madre la salud que la había convertido en una especie de bulto fue el motor que lo convirtió en un excelente vendedor de puerta en puerta, primero y que, más tarde, cuando cayó en manos de una curandera que le pedía grandes sumas de dinero a cambio de una sanación milagrosa que nunca llegó, lo llevó a convertirse él mismo en un estafador. Es Mateo Moreno, el policía de la Brigada Político Social, quien cuestiona los actos de Justo luego de que este le cuenta las circunstancias que lo llevaron a engañar a Carme Román: “¿Estás intentando justificarte, Rata? ¿Me estás diciendo que, como a ti te estafaron, también tú puedes ir por ahí estafando a la gente?” (141). El juicio del policía, sin embargo, no es tajante: reprueba su conducta pero, en el fondo, piensa que su confidente es un cándido y que eso está en el origen de todos sus problemas (147).

El hecho de que sea precisamente un policía franquista el único personaje capaz de comprender las acciones de Justo sin ponerse de su lado constituye uno de los pocos elementos de la obra para insinuar que, si bien la conducta del personaje es reprobable, las circunstancias de su vida pueden explicar sus actos. Esto se logra gracias a la profundidad con que se dibujan los rasgos morales del propio policía: a través de su historia, típica de un gran sector desfavorecido de la sociedad española de la época, el lector puede matizar la personalidad de Mateo Moreno y entender, por ejemplo, que su lealtad al franquismo no procede de su ideología sino de una gratitud profunda hacia un régimen que sostuvo a los huérfanos de la guerra y les permitió convertirse en personas funcionales. Se trata, además, de un policía joven, ajeno a las prácticas represivas de los primeros años de la dictadura, y preparado mental y profesionalmente para transitar hacia las prácticas democráticas.

Por otro lado, conviene observar que la novela aporta una serie de datos que invitan al lector a matizar los posibles rasgos “entrañables” de Justo Gil. No hay que olvidar, en efecto, que el personaje se vuelve loco, como demuestran su obsesión por Carme, su absurdo proyecto de construir con sus propias manos una casa para ella, y la lectura indiscriminada y enajenada que hace de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Vintila Horia y el Apocalipsis. Mencionados en varios de los testimonios, dichos rasgos de carácter sitúan a Justo Gil no ya a medio camino entre el monstruo y la víctima –lo cual permitiría apiadarse de él– sino más allá, en una zona oscura y difícil de delimitar. A este respecto, el teórico José María Pozuelo Yvancos afirma que *El día de mañana*

apuesta por un punto de vista no convencional, no consabido, de forma que es la primera novela sobre la Transición en la que no he visto la esperable película simple de buenos y malos, con papeles ya distribuidos. No se trata de posibilismo político, ni de equidistancias. No. Se trata de que priva la condición literaria radical de un autor interesado en que los personajes lo sean, que hablen y actúen como tales; son criaturas complejas, contradictorios, no del todo malos

(ni siquiera el confidente lo es) ni del todo buenos. Precisamente la estructura perspectivística adoptada hace de esta novela una fiesta de enfoques, donde sobresale ese dibujo y comprensión del autor hacia sus criaturas de ficción, en especial tres de ellos: Justo Gil, Carme Román y el policía Mateo Moreno, cuyas compleja relación con Justo Gil que [sic] ha regalado uno de los puntos de vista más interesantes de la novela. (Pozuelo Yvancos 2013: s/p)

En una entrevista, Martínez de Pisón afirma por su parte que el papel de un novelista no es simplificar la realidad poniendo etiquetas: su papel, dice, es transmitir al lector “que la vida siempre es compleja” (2012a: s/p). Esta complejidad del alma humana es expuesta gracias a la amistad de estos dos personajes que, de alguna manera, pueden entenderse como productos de la sociedad franquista en la medida en que ambos proceden de los estratos más desfavorecidos de la sociedad y que ambos carecen de familia. Este hecho, por cierto, es subrayado por Martínez de Pisón como uno de los factores que influyen en la degradación moral del Rata: “Yo creo que es la primera vez que uno de mis protagonistas carece de familia. A lo mejor toda esa peripecia posterior [...] está relacionada con el hecho de que prácticamente está solo” (2012a: s/p).

La trayectoria vital de Justo Gil, en efecto, es un proceso de degradación moral y física. Más solo que nunca –sus únicos allegados son el policía Mateo Moreno, un esquizofrénico y un niño–, el Rata muere en 1979 asesinado por dos ultraderechistas italianos que se sienten traicionados por él. La última imagen del personaje –que es también la última de la novela– es un cadáver tirado en el piso, “desmadejado, sucio, con sangre seca en las comisuras de los labios y una parte del cráneo hundida por el disparo” (Martínez de Pisón 2011a: 376). Aunque, de alguna manera, el Rata podría ser considerado como un contraejemplo con una fuerte carga ideológica y moralizante, la exposición de las circunstancias atenuantes de su comportamiento así como los juicios compasivos que algunos de los personajes emiten sobre él, vuelven difícil pensar que su función dentro de la novela sea la de advertir al lector sobre las consecuencias de la traición.

Por otro lado, tampoco es posible acusar a Martínez de Pisón de simpatizar con el personaje o de poner en tela de juicio el carácter reprochable de su personaje como, según afirman Amélie Florenchie e Isabelle Touton, suele ocurrir en relatos protagonizados por personajes contraejemplares: “Cuando los personajes contraejemplares protagonizan relatos largos y detallados, aunque abocados a un final desgraciado o censurados en su conducta por algún narrador, sus palabras, sus actitudes pueden aparecer también como modelos y sus autores ser a veces acusados de poner en tela de juicio, indirectamente, el sistema de valores comunes” (2011: 12).

En todo caso, habría que hablar, más bien, de una reticencia a emitir valoraciones lapidarias sobre el protagonista. Más que ofrecer al lector un juicio moral sobre Justo Gil y sobre la historia reciente de España, *El día de mañana* invita al lector a constatar la complejidad de un personaje que, aunque similar a otros confidentes de la policía franquista, posee características únicas e individuales. En este sentido, no es casualidad que la imagen utilizada para conseguir la puesta en abismo más relevante de la novela sea, precisamente, el retrato. Como

recuerda Todorov (2004: 236), un retrato es siempre un elogio, no del modelo retratado –que puede ser hermoso o feo, virtuoso o moralmente detestable–, sino de la noción misma de individualidad que se expresa tanto por los rasgos específicos del personaje como por la conciencia de que ese individuo está siendo visto por alguien, desde un punto de vista único e irrepetible.

Por otra parte, si bien es cierto que la novela no presenta un héroe en el sentido tradicional del término, ni tampoco un verdadero ejemplo *a contrario*, sí encontramos, en cambio, un comportamiento ejemplar distribuido en dos personajes: el proceso de relectura del pasado a partir de nuevos conocimientos que vemos en Ferran y Toni Coll se presenta no solo como un paradigma de lectura –que deberá ser imitado por el lector que quiera comprender la novela–, sino como modelo de comprensión histórica. La indagación sobre el pasado personal y colectivo aparece como algo pertinente y necesario en la medida en que los individuos cambian con el tiempo y que el horizonte de comprensión con respecto a la historia es siempre variable. El presente, además, no dejará nunca de aportar elementos para resignificar y, en algunos casos, desmitificar los relatos mayoritariamente aceptados.

Finalmente, el tema de la reinterpretación del pasado tal como es tratado en *El día de mañana* nos conduce al descubrimiento de una postura a la vez ética y estética: mientras que, por un lado, el texto construye un simulacro de realidad por medio de la ocultación de la instancia narrativa y la utilización de diferentes detalles concretos, por otro lado la puesta en abismo contribuye a desarticular este simulacro, poniendo en evidencia su condición de artificio. Paradigma de la reinterpretación lúcida del pasado, este doble movimiento de ocultación y revelación puede ser comprendido, también, como una manera responsable y realista de afirmar que en la literatura, como en la vida, las cosas nunca son como parecen.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1968): "L'effet de réel". En: *Communications*, vol. 11, pp. 84-89.
- Carcelén, Jean-François (2011): "Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 51-68.
- Champeau, Geneviève (2011): "Narratividad y relato reticular en la novela española actual". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 69-88.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París, Seuil.
- (1991): *El relato especular*. Tr. de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor.
- Florenchie, Amélie, y Touton, Isabelle (2011): "Introducción". En: *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- Martínez de Pisón, Ignacio (2003): "Soy un escritor realista, y me encanta". Entrevista de Rosa Mora. En: *El País. Babelia*, 1 de febrero. Disponible en <http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044060612_850215.html>. Última visita: 26.08.2013.
- (2011a): *El día de mañana*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011b): "Una España de franquistas, de chivatos y soplones". Nota de Toni Polo. En: *El Público*, 6 de abril. Disponible en <<http://www.publico.es/culturas/369809/una-espana-franquista-de-chivatos-y-soplones>>. Última visita: 24.07.2013.
- (2011c): "Diálogo con Ignacio Martínez de Pisón". Entrevista de Jordi Corominas i Julián. En: *Revista de Letras*, 11 de abril. Disponible en <<http://www.revistadeletras.net/dialogo-con-ignacio-martinez-de-pison/>>. Última visita: 24.07.2013.
- (2011d): "El lenguaje ni se puede interponer entre el lector y la historia". Entrevista de Alberto Ojeda. En: *El Mundo. El Cultural*, 11 de abril. Disponible en <http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1518/Ignacio_Martinez_de_Pison>. Última visita: 13.11.2013.
- (2012a): "Conversaciones de escritores. Ignacio Martínez de Pisón: contarle todo". Diálogo con Nicolás Casariego. En: <http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-conversaciones-escritores/ignacio-martinez-pison.jsp>. Última visita: 24.07.2013.
- (2012b): "Ignacio Martínez de Pisón: 'De estos años turbulentos saldrá un nuevo concepto de ética ciudadana'". Entrevista de Mariano Gistáin. En: <<http://www.callezaragoza.es/blog/lo-mas-leido/ignacio-martinez-de-pison-de-estos-anos-turbulentos-saldrá-un-nuevo-concepto-de-etica-ciudadana>>. Última visita: 24.07.2013.
- (2013): "Quiero escribir sobre la clase media". Entrevista de Daniel Gascón. En: *Letras Libres*, abril, pp. 40-45. Disponible en <<http://letraslibres.com/sites/default/files/entrevistaesp.pdf>>. Última visita: 24.07.2013.
- Matute, Álvaro (2005): "Ignacio Martínez de Pisón y las muertes ejemplares". En: *Revista de la Universidad de México*, n.º 21, pp. 90-91.
- Müller, Max, y Halder, Alois (1998): *Breve diccionario de filosofía*. Tr. de Alejandro E. Lator Ros. Barcelona, Herder.
- Orejas, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco/Libros.
- Pérez-Bustamante Mourier (2012): "Martínez de Pisón ante el mar de los teatros: una lectura del *El día de mañana*". En: *Insula*, n.º 783, p. 10.
- Pozuelo Yvancos, José María (2013): "El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón". En: *Turia*, n.º 105-106. Disponible en <<http://www.revistas culturales.com/articulos/46/turia/1629/7/el-mundo-novelistico-de-ignacio-martinez-de-pison.html>>. Última visita: 19.11.2013.
- Thanoon, Akram Jawad (2009): "Los requisitos formales del género del monólogo dramático". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 41. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>>. Última visita: 24.07.2013.
- Todorov, Tzvetan (1978): *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. París, Seuil.

- (2004): *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*. París, Adam Biro.
- Tyras, Georges (2011): "Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 343-364.
- Vila, Juan (2012): "Traces et témoignage: le paradigme photographique du roman de la mémoire". En: Jean-François Carcelén (ed.): *Témoignage et fiction dans l'Espagne Contemporaine*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, pp. 147-162.
- Villanueva, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.

ACTOS AFILIATIVOS Y POSTMEMORIA: ASUNTOS PENDIENTES

SEBASTIAAN FABER
Oberlin College (Ohio)

1. INTRODUCCIÓN

En este ensayo quiero plantear un puñado de cuestiones fundamentales que, a mi ver, siguen irresueltas en muchos de los trabajos de análisis literario o cultural que pretenden contribuir al corpus creciente de los *Memory Studies* ibéricos; trabajos que, con pocas excepciones, se ocupan de analizar uno a varios textos literarios o películas de ficción para abordar el tema general de las secuelas sociales, políticas, éticas y judiciales en la España de la Segunda República, la Guerra Civil, el franquismo y la Transición. Las cuestiones irresueltas me parece que son al menos tres:

1. ¿Cuál es la importancia relativa de la literatura o el cine en el fenómeno general de la memoria histórica o colectiva? O para decirlo de otro modo, ¿qué sentido tiene analizar, digamos, una novela contemporánea sobre la Guerra Civil para comprender la evolución social o política de la memoria histórica en España?

2. ¿Hasta qué punto cabe importar términos o conceptos de otros campos afines al análisis de los procesos de memoria histórica española?

3. ¿Cuál es el propósito de los estudios humanísticos sobre la memoria histórica en España? ¿Analizar o intervenir?

Antes de entrar en materia, conviene reconstruir, aunque sea breve y simplificada, una historia del encuentro institucional entre los estudios literarios y los de la memoria. Aceptando la premisa de Bourdieu (1984) de que las universidades son el escenario diario de una lucha interna por el prestigio, las plazas, la financiación y los números de estudiantes y que, por tanto, nuestro entorno institucional está regido por una competencia constante, cabe argüir que los tremendos cambios en los campos humanísticos de las últimas cuatro décadas se motivaron por una ansiedad colectiva en torno a la noción de legitimidad y relevancia. A partir de los años sesenta del siglo xx, las críticas al canon y el cuestionamiento de la noción sacralizada de la literatura como expresión espiritual privilegiada erosionaron la relevancia del objeto exclusivamente literario como base suficiente para legitimar nuestro trabajo. Así, los críticos literarios nos convertimos en críticos de cultura, ocupándonos de todas las expresiones culturales pensables, desde los cómics hasta los partidos de fútbol. Pero la ampliación de los objetos de análisis ha sido solo una de varias respuestas a la crisis de relevancia. Otra es la lectura académica de los textos literarios y otros productos culturales en función no de sus cualidades estéticas o formales sino en función de preocupaciones y fenómenos sociales y políticos mucho más amplios (y, por tanto, más obviamente relevantes): la identidad, el poder, la ideología, la justicia y, en los últimos veinte años, la memoria.

El auge de los estudios de la memoria en las ciencias sociales y las humanidades, además del considerable número de obras recientes en la producción cultural contemporánea española sobre los episodios violentos del siglo xx y su legado en el presente –la llamada “moda de la memoria”¹– ha dado lugar a una auténtica oleada de trabajos académicos sobre esa producción cultural –novelas, películas, documentales– por especialistas en cultura y literatura ibéricas contemporáneas². Muchos de los análisis se inspiran en cuerpos teóricos ajenos, o al menos contiguos, al campo: la filosofía y los estudios sociales (desde Maurice Halbwachs, Reyes Mate y Paul Ricoeur hasta Paloma Aguilar y Elizabeth Jelin) y los estudios humanísticos del Holocausto, incluida la teoría del trauma y de la postmemoria (desde Cathy Caruth, Shoshana Felman y Dominick LaCapra hasta James Young y Marianne Hirsch). A la vista de esta producción reciente de críticos literarios y culturales, este ensayo aborda dos tareas: cuestionar hasta qué punto el análisis de textos y películas individuales puede contribuir a nuestra comprensión de fenómenos sociopolíticos generales como la memoria colectiva y la justicia transicional; y clarificar algunas diferencias fundamentales entre la memoria histórica de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo, por un lado, y la memoria de las víctimas del Holocausto, por otro; diferencias que hacen que una noción como (post)memoria afiliativa no tenga el mismo significado en ambos contextos. En este sentido, el presente ensayo se inscribe en un proceso

¹ En una entrevista a propósito de su novela *Noche de los tiempos*, Antonio Muñoz Molina afirmó que no se había “dejado llevar por la moda de la memoria histórica” (EFE 2009). Ver también Faber (2005: 206).

² La base de datos bibliográfica de la Modern Language Association en Estados Unidos lista más de ciento veinte entradas sobre la memoria en España publicadas desde el año 2000.

de cuestionamiento más general de las premisas que han venido informando la configuración e institucionalización de los estudios de la memoria como campo interdisciplinario. Cabe citar aquí el escepticismo bien razonado de Susannah Radstone –que lleva varios años interrogando la validez de los conceptos básicos que, nacidos como especulaciones e importados desde campos afines, se han convertido en “ortodoxias” de los *Memory Studies* (Radstone 2008: 33)– y el trabajo de Wulf Kansteiner, quien, con respecto al uso de un concepto como “trauma” para describir los efectos a largo plazo del Holocausto, ha llamado la atención sobre el curioso desajuste entre las pretensiones cuantitativas del trabajo sobre la memoria, por un lado, y sus metodologías teórico-especulativas, por otro (Kansteiner 2002). Concluye Kansteiner que el trauma “is simply not a very good concept for the analysis of the long-term psychological effects of events like the Final Solution” (2002: 99).

¿Tiene sentido analizar una novela contemporánea sobre la Guerra Civil para comprender la evolución social o política de la memoria histórica en España? El gran número de trabajos que se dedican a hacerlo parece indicar que la respuesta es afirmativa. Y, sin embargo, son pocos los que justifican *explícitamente* esta conexión entre literatura y memoria colectiva³. Entre las justificaciones *implícitas* me parece que cabe identificar dos razonamientos principales. Primero, hay autores que asumen que el objeto analizado (una novela, por ejemplo), o los eventos que narra, son *representativos* o ilustrativos de ciertos fenómenos sociales, y por tanto pueden servir de muestra de tendencias más generales. Así, por ejemplo, una lectura de una novela sobre la hija de una comunista represaliada por el régimen franquista puede servirle al crítico para proponer una reflexión teórica sobre las formas de transmisión intergeneracional del trauma de la represión política. Segundo, hay los que parten de la posición inversa: que la novela en cuestión es digna de análisis precisamente en cuanto representa un *cambio* o una excepción: una visión nueva que, por tanto, contribuye a modificar o avanzar los procesos sociales y políticos en torno a la memoria colectiva, o al menos nuestra comprensión de esos procesos. Un ensayo sobre una película sobre la Guerra Civil, por ejemplo, puede servir para argüir que la ruptura de la obra con el pacto de silencio señala un giro importante, no solo en la producción cultural postfranquista, sino en toda la sociedad española. En estos argumentos en clave de excepción he visto operar tres subargumentos implícitos. Uno ubica la excepcionalidad en la creatividad o genio del autor de la novela, el director de la película, etc. Otro lo atribuye a las posibilidades que ofrece el texto literario, ficticio o cinematográfico como tal (posibilidades que no prestan, por ejemplo, un texto historiográfico o documental). Un argumento final atribuye el valor de la contribución menos a la obra bajo análisis que a la *lectura* –sofisticada, teorizada, original, a contracorriente– que realiza el propio crítico.

³ Hay excepciones, entre las que cabe citar a Colmeiro (2005), Gómez López-Quñones (2006), Labanyi (2007) y Hansen (2013).

Consideremos tres ejemplos concretos. En un artículo reciente en el *Hispanic Research Journal*, Alison Ribeiro de Menezes (2012) se ocupa de la obra novelística de Josefina Aldecoa, en particular su trilogía sobre la Guerra Civil (*Historia de una maestra*, *Mujeres de negro* y *La fuerza del destino*). En el resumen de su ensayo, la investigadora afirma que este se propone explorar “issues of memory, postmemory, and trauma in the domain of the family”, mediante un “close textual analysis” de la trilogía en cuestión. Ahora bien, ¿qué justifica la exploración de un tema sociológico, histórico y psicológico (memoria, postmemoria, trauma) mediante una lectura cuidadosa de un texto literario? Las novelas de Aldecoa, escribe Ribeiro, “draw an allegorical parallel between the family and the nation in order to chart the intergenerational transmission of trauma and its overcoming”. El análisis expuesto en el artículo sirve, a su vez, para revelar “the importance of Aldecoa’s contribution not only to Spain’s contemporary memory debates, but also to the broader concerns of theories of cultural memory, postmemory, and the coding of historical experience as trauma” (2012: 250). En otras palabras: lo que justifica el enfoque en este texto *literario* es la creatividad o el genio de la autora, cuya elaboración artística –en particular, la visión alegórica que conecta familia y nación– contribuye a nuestra comprensión de la dinámica *social* que nos interesa: la transmisión y superación del trauma a través de las generaciones.

Un segundo ejemplo nos lo proporciona uno de los números recientes de *Hispania*, donde J’Leen Manning Saeger se ocupa de la memoria y la postmemoria en *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*, obra teatral de Lidia Falcón. Aquí el tema que le interesa a la autora es el papel de las mujeres en la historia española. Lo que justifica el análisis de esta obra teatral –en que figuran dos mujeres que “speak of various traumatic experiences in their lives in an attempt to interrogate the past and their lack of representation within it”– es el hecho de que la obra “considers Spain’s recent past from a place of trauma in order to recognize displaced females voices”. Así, afirma Saeger, la obra de Falcón “serves as a venue for women seeking to evoke and to understand the past and, therefore, to shape its meaning” (2013: 515-516). De nuevo, se presupone que un análisis de una obra literaria puede servir para avanzar el conocimiento de un fenómeno sociohistórico: se asume que los personajes de alguna forma pueden ser representativos de una colectividad histórica, y que la intervención de Lidia Falcón como creadora reconfigura de una forma importante la representación del pasado nacional.

Un ejemplo final: un artículo de Edurne Portela sobre *La voz dormida* de Dulce Chacón que apareció en 2007 en la *Revista de Estudios Hispánicos*. Aquí la autora se propone “desarroll[ar] los conceptos de segunda generación y postmemoria, argumentando el significado y la utilidad de estos términos en el contexto de *La voz dormida* para así analizar cómo se está memorizando tanto la Guerra Civil como la posguerra en la España actual” (2007: 51). Como se ve, aquí el argumento operativo enfatiza la representatividad: un concepto teórico (postmemoria) resulta útil en la interpretación de un texto literario (*La voz dormida*) que, a su vez, sirve para ilustrar una dinámica social nacional (la memoria colectiva de la Guerra Civil y posguerra españolas). En los tres casos citados, el *valor* o la

relevancia de la obra literaria analizada, así como del análisis mismo, se presenta como una función de la relevancia de un fenómeno extraliterario; y en los tres casos, el aparato conceptual o teórico que dirige el análisis (memoria, postmemoria, trauma) también trasciende lo literario o ficticio.

Quiero dejar claro que no pretendo, ni mucho menos, cuestionar el valor de estos tres artículos, que por cierto salieron publicados en revistas de primera categoría. Lo que me interesa subrayar es la tendencia general que, a mi ver, ilustran: que en nuestro campo se suele dar por sentado, sin necesidad de pruebas adicionales, la relación (de representatividad o de impacto) entre el objeto analizado y los fenómenos más generales que informan el análisis. La duda que esta línea de trabajo me provoca es esta: ¿No nos permitimos confundir el efecto *potencial* de un texto con su efecto *real*? ¿No pretendemos presentar un argumento sociológico con herramientas metodológicas que son propias de las humanidades? Es verdad que en algunos casos contados –el de *Soldados de Salamina* de Cercas, por ejemplo, con sus números de venta y lectura excepcionales– esa confusión entre efecto potencial y efecto real quizá esté justificada. Pero me parece que en otros muchos casos nos incumbe preguntarnos si no sobrevaloramos crónicamente e injustificadamente la importancia de la literatura en un país donde un 37% de la población nunca lee un libro, donde solo un 47,2% abre un libro más de una vez por semana, y donde los libros más leídos no son, precisamente, los que suelen atraer nuestro interés académico (Federación 2012: 32, 48, 146)⁴.

Ahora bien, esta tendencia nuestra a sobrevalorar el impacto sobre los procesos sociales de las producciones culturales que estudiamos tiene dos o tres explicaciones obvias. Dada nuestra formación disciplinaria, sencillamente carecemos de herramientas metodológicas (además de ganas y paciencia) para medir ese impacto de forma rigurosa. Si nos dedicamos a leer y analizar textos literarios, películas, etc., es en parte porque es lo que mejor sabemos hacer. Por otro lado, son muchas las incentivos institucionales para seguir atribuyendo a nuestros objetos de análisis un papel social privilegiado: cuanto más relevantes nuestros objetos, más lo somos nosotros. Finalmente, no serán los propios autores o directores los que nieguen o rechacen la importancia que nuestra atención crítica confiere a los frutos de su labor.

La segunda pregunta –¿hasta qué punto cabe importar términos o conceptos de otros campos afines al análisis de los procesos de memoria histórica española?– también toca sobre las dinámicas de nuestro entorno institucional. Como bien se sabe, la génesis de los *Memory Studies* está muy ligada al estudio humanístico del legado literario, artístico y filosófico de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo entre sus víctimas. Gracias en parte al poder institucional de los *Holocaust Studies* en las universidades de Europa y Estados Unidos, su influencia sobre los *Memory Studies* ibéricos ha sido considerable. Pero a la luz de las grandes diferencias históricas y políticas entre el legado de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española y el franquismo, cabe preguntarse hasta qué

⁴ Muy diferente es el caso de los que se ocupan de expresiones culturales más masivas, por ejemplo el trabajo de Ana Corbalán (2009) sobre la recepción en España de la serie *Cuéntame cómo pasó*.

punto la influencia de los estudios del Holocausto ha servido para avanzar nuestra comprensión del caso español. Volveré sobre este punto más abajo.

La tercera pregunta –¿cuál es el propósito de los estudios humanísticos sobre la memoria histórica en España, analizar o intervenir?– vuelve sobre la pregunta con la que he abierto este ensayo. Gracias al legado de los estudios culturales, pero también al de los estudios del Holocausto, los que trabajamos sobre la memoria histórica de la violencia española del siglo xx solemos asumir un compromiso ético o social más o menos explícito, basado en alguna forma de solidaridad con las víctimas y muchas veces ligada con una noción de justicia (Radstone 2008: 32-33). En ese sentido, los *Memory Studies* españoles pretenden no solo analizar, desinteresada o distanciadamente, la dinámica de la esfera pública ibérica sino *intervenir* activamente en ella. Lo que suele quedar bastante menos claro es cómo un artículo o libro académico puede realizar una intervención efectiva de ese tipo. A fin de cuentas, la publicación y difusión de nuestros trabajos profesionales suelen ser lentas y limitadísimas, y su discurso poco penetrable para lectores legos. Como ha argüido Germán Labrador, como intelectuales nos incumbe tomar mayor conciencia del desfase entre la postura comprometida que adoptamos ante nuestro tema de investigación y las limitaciones de nuestras prácticas académicas habituales (Labrador 2011: 382-383).

Aunque lo que sigue está motivado por estas tres preocupaciones generales, voy a concentrarme en el segundo punto. Más concretamente, me interesa retomar un concepto que propuse hace algunos años –la literatura sobre el siglo xx español como *acto afiliativo*– para clarificar su relación con los conceptos de *postmemoria* y *postmemoria afiliativa* (propuestos por James Young y Marianne Hirsch). De paso, pondré en tela de juicio su utilidad para comprender el caso español y, en particular, el papel de la ficción en los procesos y debates de memoria histórica en la España de los últimos quince años.

2. LA LITERATURA COMO ACTO AFILIATIVO

La noción de la literatura como acto afiliativo me pareció útil para definir una tendencia llamativa entre las nuevas aproximaciones narrativas a la Guerra Civil y el franquismo, en concreto textos “que movilizan el discurso literario para escenificar –y, en los más de los casos, defender– una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal, y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura” (Faber 2010: 102). Se trataba de textos realistas –narraciones ficticias o dramatizadas pero claramente basadas en investigaciones históricas tan rigurosas como exhaustivas– que en algunos casos incorporaban documentación auténtica (testimonios, fotos, textos). Inspirándome en Edward Said, la noción de la *afiliación* la definía como una conexión establecida por voluntad o compromiso conscientes, contrapuesta a la noción de *filiación* entendida como conexión impuesta por la sangre, el parentesco o el destino. Para Said, los procesos afiliativos están motivados por la “convicción social y política, circunstancias económicas e históricas, un esfuerzo voluntario y una voluntad

deliberada" (Said 1983: 15). Lo llamativo de los textos en cuestión era la voluntad de identificación, de parte de personajes tanto como autores, con víctimas de la represión derechista entre 1936 y 1975, desde una noción de genealogía *política* que pudiera sustituir cualquier genealogía *biológica*. Así, Almudena Grandes (2006) hablaba de nietos "adoptivos" de los republicanos de 1931.

Cabe recordar que, en *The World, the Text, and the Critic*, Said no presentaba la distinción entre filiación y afiliación en relación con la memoria. Los términos aparecen en el contexto de una discusión del *modernism* y la evolución de la crítica literaria universitaria. La producción cultural en Occidente desde fines del siglo XIX a comienzos del XX, argüía Said, manifiesta una obsesión con la imposibilidad o indeseabilidad de la reproducción genealógica: "Childless couples, orphaned children, aborted childbirths, and unregenerately celibate men and women populate the world of high modernism with remarkable insistence, all of them suggesting the difficulties of filiation" (1983: 17). A su vez, esta dificultad filiativa creaba la necesidad de otras formas de concebir las relaciones humanas: "if biological reproduction is either too difficult or too unpleasant, is there some other way by which men and women can create social bonds between each other that would substitute for those ties that connect members of the same family across generations?" (17).

Esa alternativa la proporcionaban, según Said, "institutions, associations, and communities whose social existence was not in fact guaranteed by biology, but by affiliation"; "a party, an institution, a set of beliefs, or even a world-vision [that] provides men and women with a new form of relationship [...] which is also a new system" (1983: 17, 19). Y aunque los sistemas afiliativos imitan muchos de los rasgos de los filiativos –su carácter potencialmente cerrado, las posiciones de autoridad que confieren y las relaciones jerárquicas de poder que los rigen– "[t]he filiative scheme belongs to the realms of nature and of 'life', whereas affiliation belongs exclusively to culture and society" (21). Por un lado, Said señala la tendencia de las estructuras afiliativas –por ejemplo, las disciplinas académicas– a acabar siendo tan cerradas, auto-reproductoras y constreñidas como las filiativas. Por otro, reivindica la necesidad de romperlas o escapar de ellas a través de nuevos actos afiliativos. Esta actitud disidente la identifica con la "conciencia crítica secular" que quiere promover con *The World, the Text, and the Critic* (24).

En mi artículo anterior argüía que, en el contexto de la memoria histórica española, la escritura o la lectura como acto afiliativo señalaba un cambio con relación a la actitud que había predominado en las primeras décadas de la democracia, marcadas por un rechazo de cualquier herencia política y una clara ruptura genealógica. Como escribía Santos Juliá sobre la relación de su propia generación con el pasado político de España, un pasado que quisieron "echar al olvido":

Aquellos jóvenes prefirieron [...] no fiarse de la memoria; más aún: optaron por echar la guerra al olvido en un sentido muy preciso: la consideraron como historia, como un pasado clausurado, algo que había afectado a sus padres, pero de lo que era preciso librarse si se quería desbrozar el único camino que podía reconducir a la democracia, a la libertad. [...] La guerra era sencillamente his-

toria, objeto de conocimiento, no de memoria; su herencia no era bien venida. (Juliá 2006: 12)+-

Esta voluntad anti-genealógica de la generación de Juliá cabe interpretarse como reacción natural a dos *leitmotivs* políticos y culturales del siglo xx español, ambos activados por el régimen franquista: la noción del eterno carácter violento de los españoles (condenados a pelear y matarse y necesitados de una mano dura que controlara sus instintos), y la noción del pecado político original: la idea de que los hijos heredan los legados políticos de sus padres: sus virtudes y culpas, sus deudas y sus haberes.

La postura de Juliá y sus compañeros de generación rechazaba ambos motivos a favor de una relación aséptica o anti-afectiva con el pasado (estudiable y analizable, eso sí, pero desinteresadamente, como país lejano y extraño). En cambio, los que, a finales de los años noventa, empezarían a integrar el movimiento para la recuperación de la memoria histórica, optaron por una relación *hiperafectiva* con el pasado. En principio esa afectividad estaba basada, precisamente, en la genealogía: a fin de cuentas, todo empezó cuando Emilio Silva emprendió la búsqueda del cuerpo de su propio abuelo. Pero –y esto es fundamental– la fuerza política de la llamada por la recuperación de la memoria histórica radicaba en la *trascendencia* del entorno genealógico y familiar. Aunque originara en nociones de deber basadas en la sangre y el amor filial (la obligación del nieto ante el abuelo muerto), el carácter colectivo y reivindicativo del movimiento invitó desde el principio a la *solidaridad*. La búsqueda y exhumación de las fosas comunes era (y sigue siendo) un trabajo colectivo, de equipo, en que participan voluntarios de todo el mundo que *no* tienen relación genealógica con las víctimas.

Así volvió a crearse en España la posibilidad de una ruptura voluntarista con el destino genealógico, filiativo, pero bajo un signo muy diferente de la que habían asumido Juliá y sus compañeros de generación en los años setenta y ochenta. Si estos se abstuvieron de toda relación afectiva con los españoles del pasado, el contexto en que nació el movimiento recuperacionista también hizo posible que una descendiente de falangistas como Dulce Chacón rompiera con su legado genealógico para, en un acto afiliativo, solidarizarse con las víctimas del régimen.

Tengo que confesar que en abril de 2009, al escribir el breve ensayo sobre la literatura como acto afiliativo, no sabía que Marianne Hirsch (2008) había invocado a Said un año antes para acuñar una variación sobre su conocido concepto de la postmemoria: la *postmemoria afiliativa*. A la luz del auge que han tenido los conceptos de Hirsch entre los que estudiamos la memoria histórica de la Guerra Civil Española y el franquismo, me parece útil clarificar algunas importantes diferencias entre su uso del concepto de la afiliación y el mío –clarificación que servirá también para marcar algunos límites a la utilidad de la noción de la postmemoria en el contexto español.

3. LA POSTMEMORIA

El concepto de la postmemoria lo introdujeron Marianne Hirsch y James Young en los años noventa del siglo pasado para referirse a un fenómeno muy particular: la incorporación del trauma del Holocausto en obras realizadas por los hijos de las víctimas. El trauma representado –en *Maus* de Art Spiegelman, por ejemplo– no lo habían vivido en carne propia, por lo que su recuerdo no podía ser directo. Pero dado que los hijos de las víctimas se habían criado en la presencia continua del trauma de sus padres –plasmado o bien en relatos e imágenes, o bien en silencios y barreras infranqueables–, sí cabía afirmar que conservaban un recuerdo *indirecto* de él: de ahí la noción del *post*-recuerdo. Como escribe Marianne Hirsch, “postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (2008: 106). Para el fenómeno de la postmemoria, los hechos recordados son menos importantes que la carga afectiva, emocional con que los inyecta la relación entre hijos y padres. Para Hirsch, la diferencia principal entre “memoria” e “historia” es precisamente esta dimensión afectiva: “Memory signals an affective link to the past –a sense, precisely, of a material ‘living connection’– and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony” (2012: 33).

En cierto sentido es curioso que el concepto de Hirsch haya tenido auge entre estudiosos de la memoria histórica de otros casos históricos, como la represión en el Cono Sur latinoamericano o la Guerra Civil Española y el franquismo. Y es que, como bien señala Hans Lauge Hansen, la postmemoria se acuñó, en primera instancia, para describir casos muy específicos: “Postmemory in Marianne Hirsch’s original sense is [...] an exclusive and rather rare phenomenon, closely tied to the experience of genocide, filiative transmission and cultural community maintenance” (2013: 97).

También es importante señalar que Hirsch está interesada, sobre todo, en productos culturales y artísticos: al fin y al cabo es una crítica literaria. Es más: tanto Hirsch como James Young conciben su trabajo en parte como una *reivindicación* del arte y la literatura como medios indispensables para conocer la historia, sobre todo una historia tan esquiva e inconcebible como la del Holocausto. En la introducción de *At Memory’s Edge*, Young plantea dos preguntas retóricas: “Can the historian ever really know the history of an era without knowing its art and literature? That is, can any historian truly represent events of a bygone era without understanding how the artists and writers of that time grasped and then responded to the events unfolding around them?”; y “how well [can] historians [...] represent the past without knowing how the next generation has responded to it in its art and literature[?]” (2000: 5). Hirsch, en *The Generation of Postmemory*, arguye de forma similar que la *memoria* –las representaciones del pasado mediadas a través de los afectos, y plasmadas en el testimonio, la literatura, el arte o la fotografía– es tan importante como la *historia* para la comprensión de un pasado traumático. Volviendo a la noción de relevancia que abordamos al

comienzo de este ensayo, queda claro que críticos como Young y Hirsch pretenden, entre otras cosas, restablecer la obra literaria y artística como objeto digno de análisis, y sus propios análisis de la obra como contribución relevante a un proyecto no solo filológico o crítico sino ético.

Algunos autores prominentes han cuestionado la necesidad o utilidad del concepto de postmemoria. Así, el comparatista holandés Ernst van Alphen se pregunta si la elaboración de las experiencias de las víctimas del Holocausto por sus hijos merece el nombre de *memoria*. La memoria, para Van Alphen, indica una relación indexical con una experiencia, relación que, en el caso de los hijos, no existe. Según Van Alphen, el conocimiento que los hijos tienen del pasado es el resultado de "a process of conveying, of combining historical knowledge and the memories of others. And importantly for constructing, it is the result of a strong identification with (the past of) the parents, of projecting historical, familial knowledge of a past one is disconnected from onto one's life history" (2006: 486). Para Hirsch, tanto la memoria como la postmemoria están regidas por procesos de mediación. Van Alphen está de acuerdo; pero arguye la distancia creada por la mediación en sí no nos permite ignorar como factor esencial la existencia o ausencia de una conexión directa con el pasado:

The connection of memory to the past is basically an indexical one: the person whose memory it is has lived that past. Postmemory is in this respect not relatively but fundamentally different from memory. By calling the phenomenon postmemory, Hirsch implicitly claims indexical connectedness for it. However, the "deep personal connection" claimed by Hirsch for the generation of children concerns first of all a connection with the parents. And only through the deep connection with the parents is a connection with the latter's past established, which results from a strong identification with the parents and does not have an indexical origin as such. If I may suggest an alternative: this deep connection with the past is a displacement of the connection with the parents. In claiming connection through displacement, the notion of memory becomes, I think, more self-evident than is warranted, and thus the concept unwittingly comes to beg the question it raises. (Van Alphen 2006: 486-487)

Una crítica más dura del concepto de Hirsch la hace la autora argentina Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado*, una reflexión sobre el retorno de la subjetividad en la memoria histórica. Así como Van Alphen, Sarlo relativiza el peso que atribuye Hirsch a la mediación. En la práctica, arguye Sarlo, también la memoria de la primera generación es en gran parte el producto de experiencias mediadas⁵. Por tanto, "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 postmemoria,

⁵ "[L]os hechos del pasado, que las operaciones de una memoria directa de la experiencia pueden construir –escribe Sarlo– son muy pocos y están unidos a las vidas de los sujetos y de su entorno inmediato. Del resto de los hechos contemporáneos a los sujetos, éstos se enteran por el discurso de terceros; ese discurso, a su vez, puede estar sostenido en la experiencia o resultar de una construcción basada en fuentes, aunque sean fuentes más próximas en el tiempo [...]. En las sociedades modernas estas fuentes son crecientemente mediáticas" (2005: 127).

hasta ahora inexistente" (2005: 127). Para Sarlo, el término de Hirsch es un ejemplo de la sobreproducción de conceptos teóricos para describir fenómenos que ni son nuevos ni tan específicos como para justificar un neologismo:

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. [...] [E]s 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 2005: 128-129)

La teoría de la postmemoria, afirma Sarlo, confiere demasiado peso a la "dimensión subjetiva y moral" de la memoria que los hijos puedan tener de sus padres, y debilita el rigor académico al permitir la incorporación de "un almacén de banalidades personales" (2005: 131, 134). El término, concluye, "se armó en el marco de los estudios culturales, específicamente aquellos que conciernen al Holocausto" y solo en ese "espacio disciplinario [...] podrían afirmarse sus pretensiones de especificidad" (133).

Para los que nos ocupamos del caso español, es importante recordar las diferencias obvias entre este y el contexto en que nace el concepto de Hirsch. Por más que Hirsch se concentre en el marco doméstico y familiar, sus análisis presuponen que los procesos que describe se producen en un contexto *público*; y un contexto, además, *interesado* en los recuerdos y post-recuerdos de las víctimas del Holocausto, cuya experiencia nadie se atrevería a deslegitimar. Si hay alguna tensión o ansiedad, se produce en torno a la noción de la propiedad: la posibilidad (considerada poco ética) de que los hijos se estén apropiando, de modo oportunista, de los recuerdos y el sufrimiento de sus padres⁶. Por lo demás llama la atención la ausencia casi completa en el trabajo sobre la postmemoria de Hirsch de tensiones propiamente políticas. El caso español, como bien sabemos, es muy diferente en este sentido.

4. LA POSTMEMORIA AFILIATIVA

A finales de la primera década del siglo *xxi*, Hirsch giró su atención hacia la dimensión colectiva de la postmemoria. Le interesaba, sobre todo, la interacción dinámica entre la memoria cultural pública y la memoria privada familiar; por ejemplo, el uso en *Maus* de una foto icónica de Margaret Bourke-White, en la que el protagonista autobiográfico de Spiegelman "identifica" a su padre. A Hirsch también le interesaba la solidaridad afectiva con las víctimas del Holocausto de miembros de la segunda generación cuyos propios padres no sufrieron la represión nazi. Es en este contexto donde propone la noción de *postmemoria afiliativa*: "Affiliative post-memory would thus be the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation combined with structures of mediation that would be broadly appropriable, available, and

⁶ Es el argumento que presenta Ruth Franklin (2011).

indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission" (2012: 15). Además de la transmisión vertical, familiar, de la primera generación (la de las víctimas) a la segunda generación "literal" (sus hijos biológicos), Hirsch argumenta que también hay que tomar en cuenta los canales de transmisión horizontal, que permiten la inclusión más amplia de miembros de la segunda generación.

El concepto de la postmemoria afiliativa tiene algunos puntos de conexión con mi noción del acto afiliativo: los dos casos describen un proceso de solidaridad intergeneracional con la experiencia de una víctima más allá de cualquier conexión biológica. Sin embargo, la potencia de lo que yo he descrito como acto afiliativo en el caso español reside, en gran parte, en la dimensión *política* de la memoria histórica de la Guerra Civil y el franquismo, dimensión que, como hemos visto, apenas aparece en el esquema de Hirsch.

Dado el estado extremadamente controvertido de la memoria pública del violento siglo xx español, cualquier acto afiliativo con las víctimas del franquismo implica también, quíerese o no, una serie de rechazos y condenas: del golpe de Estado que desató la guerra en 1936; de la represión de parte de las tropas y paramilitares del bando nacional; de la dictadura franquista; de la negligencia del legado político y judicial de la represión en los años de la Transición; y de las políticas de la memoria de los sucesivos gobiernos democráticos. En algunos casos concretos el acto afiliativo implica un acto inverso de *desfiliación*; es el caso del protagonista de *El corazón helado* de Almudena Grandes, que se ve obligado a rechazar a su padre muerto, al que ha descubierto expoliador de bienes de familias republicanas represaliadas, para abrazar el legado de su abuela, activista republicana. Esta tensión entre obligaciones y afectos familiares, por un lado, y compromisos éticos y afinidades políticas, por otro, genera la tensión dramática en varias de las producciones literarias que más atención crítica han suscitado.

En la esfera pública, la asociación de la historia española con la Segunda Guerra Mundial ha servido para recargar la dimensión política del debate en torno a la memoria histórica de la Guerra Civil y el franquismo. Los documentales de Montse Armengou y Ricard Belis⁷, o un libro como *El holocausto español* de Paul Preston, nos recuerdan que la victoria de Franco ocurrió gracias a su alianza con los poderes del Eje y asocian los crímenes del franquismo con los del nazismo. Paradójicamente, como hemos visto, en el área de los estudios culturales parece que la lectura de la experiencia de las víctimas del franquismo a través del lente de los *Holocaust Studies* produce, más bien, una *despolitización* del caso español.

Algo similar puede ocurrir con la interpretación del caso español a través del discurso de derechos humanos, como ha señalado Antonio Gómez López-Quñones. En un ensayo reciente, arguye Gómez que la noción liberal del *reconocimiento* del sufrimiento individual de la víctima como víctima (y no, por ejemplo, como activista político) a menudo presupone un marco que busca *acomodar* memorias diferentes en una convivencia tolerante pero que, al mismo tiempo, excluye cualquier proyecto político que pueda cuestionar el proyecto liberal. En

⁷ En concreto, *Les fosses del silenci* (2003) y *Els nens perduts del franquisme* (2002).

palabras de Gómez López-Quñones, "recognition translates non-liberal political aspirations (that is, political goals that are inimical to the liberal project) into a liberal vocabulary that, while acknowledging these aspirations and agendas, performatively deactivates their inassimilable and most unsettling content" (2012: 88).

¿Qué hace que el caso español sea político de una forma que nunca lo será el caso del Holocausto? La respuesta, desde luego, reside en la naturaleza de la Guerra Civil, donde muchas víctimas lo fueron no por razones étnicas sino por motivos políticos. Pero otro factor crucial lo constituye la configuración de la memoria doméstica e internacional de esa guerra y del franquismo, configuración para la cual, a su vez, fueron decisivos tres factores principales: la victoria de Franco; la Guerra Fría; y el pacto entre élites que hizo posible la transición democrática. Como consecuencia, dos de los fundamentos principales de la memoria histórica del Holocausto –la categorización obvia, consensuada, de víctimas versus victimarios; y el reconocimiento generalizado de que la moral universal exige que recordemos el sufrimiento de aquellas, al mismo tiempo que condenamos los crímenes de estos– son precisamente los aspectos que, en el caso español, siguen siendo controvertidos. A Hirsch y otros miembros de la generación de la postmemoria nunca se les ocurriría que alguien pudiera cuestionar la legitimidad de la relación *afectiva* hacia sus padres que motiva la postmemoria. La necesidad y la naturaleza de esa relación intergeneracional es, precisamente, lo que en España sigue siendo tema de controversia.

La tarea más urgente que nos queda pendiente a los filólogos y críticos culturales que pretendemos contribuir al debate sobre la memoria histórica en España es teorizar con más rigor el papel de los discursos intelectuales, literarios o artísticos en los procesos generales de la memoria histórica en sociedades con un pasado reciente de violencia⁸. Esa tarea tiene tres partes. Primero, cabe determinar qué posibilidades formales específicas ofrece, por ejemplo, la ficción narrativa a la hora de representar y comprender, desde el presente, un pasado violento. Segundo, cabe determinar hasta qué punto esas posibilidades se *realizan*, y cómo afectan a los pocos o muchos lectores que pueda tener un texto determinado. Y tercero nos incumbe –como expertos académicos e intelectuales ética o políticamente comprometidos y conscientes de la urgencia del tema que abordamos– preguntarnos cuál es la forma más adecuada de compartir y difundir los frutos de nuestra labor.

De forma similar, nuestro esfuerzo colectivo podría ser más efectivo si pudiéramos determinar más claramente dos puntos. Primero, la *articulación* de los análisis humanísticos con los *Memory Studies* como campo interdisciplinario con su centro de gravedad en las ciencias sociales. Y segundo, la especificidad de

⁸ Tarea que a la que han contribuido Colmeiro (2005), Gómez López-Quñones (2006) y Hansen (2013).

casos como los de España, o los países del Cono Sur latinoamericano, donde la memoria histórica de la violencia se vive y se debate en una esfera pública más politizada que en el caso de la memoria histórica del Holocausto en Europa y Estados Unidos.

Por supuesto, no es que no se haya avanzado nada en este sentido. Además de los trabajos citados más arriba es importante destacar aquí el trabajo de individuos y grupos españoles que han sido tan activos como innovadores en términos de discurso, metodología y difusión, y que se han propuesto democratizar lo que hasta hace poco era territorio exclusivo de intelectuales y expertos universitarios. Un ejemplo excelente lo constituye el equipo de *Contratiempo* (contratiempohistoria.org), que combina un programa de radio semanal con una labor editorial y activista. Su declaración de principios merece que se cite con alguna extensión:

En estos tiempos, en los que las grandes ideologías parecen haber desaparecido como referentes de la acción política y en los que crece la desconfianza sobre los beneficios del progreso, el pasado se convierte en un campo para el debate político que cobra importancia dentro de la esfera pública. Por una parte, las narrativas históricas son extraordinariamente importantes en la actualidad para otorgar reconocimiento como agentes sociales a comunidades que hasta ahora eran invisibles; una narrativa histórica que las empodera y las dignifica.

Por otra parte, el debate sobre la memoria colectiva en la interpretación de pasados traumáticos, la revitalización de historias locales y ambientales en un entorno globalizado, o las interpretaciones revisionistas de ciertos episodios de las historias nacionales, influyen en la opinión pública y se hacen con un espacio en la agenda política.

A pesar de todo lo anterior, el pensamiento histórico no suele ser reconocido como un rasgo central de la ciudadanía en democracias pluralistas. No parece que los expertos o las agencias de gobierno estén respondiendo adecuadamente a las oportunidades y los desafíos que estas tendencias plantean.

Contratiempo nació con el propósito de avanzar en la democratización de la cultura histórica como condición para la construcción de una ciudadanía global y multicultural, así como para contribuir al logro de un nuevo consenso ético basado en la comunicación y el diálogo entre expertos y las nuevas subjetividades sociales respecto del pasado, común y no común. (Contratiempo 2010)

5. UNA NOVELA A CONTRAPELO

Para terminar, me gustaría presentar un breve análisis de una novela reciente para ilustrar mis tres puntos principales: la importancia bastante relativa, en los procesos sociales y políticos de la memoria histórica, de los textos literarios; la centralidad de la tensión entre filiación (genealógica) y afiliación (política) en el debate español sobre la memoria histórica; y la necesidad de replantear el propósito del trabajo académico humanístico en el marco la memoria histórica de la Guerra Civil Española.

Ayer no más de Andrés Trapiello salió en octubre de 2012 para engrosar las filas de los cientos de novelas recientes que se ocupan de la memoria histórica

de la Guerra Civil. Sin embargo, el libro de Trapiello destacaba en dos sentidos. Primero, por el hecho de que tuvo una excelente recepción entre una gama excepcionalmente amplia de los medios de comunicación españoles, desde *La Razón* y *La Vanguardia* hasta *Jot Down* y *El País* (cuyos lectores incluso llegaron a elegirla novela del año). Y segundo, por el hecho de que la novela pretendía ir a contracorriente: uno de sus propósitos principales es *cuestionar* la validez y la integridad de los actos afiliativos con las víctimas de la represión franquista, tanto de parte de historiadores profesionales como de ciudadanos activistas.

Así como *El corazón helado* de Grandes, el núcleo dramático de *Ayer no más* lo constituye la tensión entre la lealtad genealógica y el compromiso político. El protagonista es Pepe Pestaña, historiador de la Guerra Civil, respetado y progresista, que ha decidido pasar los últimos años de su trayectoria profesional en la Universidad de León, ciudad en la que se crio y donde todavía viven sus padres. Su padre es ex propietario de una fábrica y un falangista irredento que sigue ocupando, localmente, una posición de respeto y poder. A su hijo lo considera un traidor y un fracasado. Si Pepe no se lleva bien con su padre derechista, sin embargo, tampoco hace buenas migas con sus colegas progres del Departamento. Estos se han subido con entusiasmo al carro de la memoria histórica, la exhumación de fosas comunes y la reivindicación de las víctimas del franquismo, con la esperanza de poder llevar a los tribunales a cualquier victimario todavía vivo –incluido, posiblemente, al padre de Pepe–. Pepe no tarda en darse cuenta de la hipocresía de sus colegas: por debajo de un discurso que invoca la justicia y la verdad, solo están interesados en la memoria histórica en cuanto les aporta oportunidades de aumentar su prestigio profesional.

La trama comienza con un encuentro fortuito en las calles de León entre el padre de Pepe y un viejo campesino que le reconoce como uno de los jóvenes falangistas que, al comienzo de la Guerra Civil, le mataron a su padre. Pepe, sin querer, es testigo del encuentro. Y aunque no se atreve a abordar el tema con su padre, desde ese momento se ve dividido entre un sentimiento de lealtad para con su padre –al que quiere a pesar de todo y al que reconoce, en el fondo, como buena persona– y un sentimiento de solidaridad con el campesino y su familia.

Así, la novela se convierte en un vehículo para la visión de la Guerra Civil y su memoria que Trapiello lleva avanzando desde hace décadas, sobre todo en libros de ensayo. Esa visión reza más o menos así: la responsabilidad del estallido de la guerra la comparten derecha e izquierda, ya que en los dos campos hubo los que desearon o buscaron el conflicto armado. Se cometieron crímenes horrendos en los dos bandos, tan horrendos que el hecho de que se cometieran más en territorio nacional que en el republicano acaba siendo irrelevante. Y aunque la República representaba mucho más claramente los valores ilustrados del progreso y del liberalismo, la verdad es que hubo liberales y antiliberales, demócratas y anti-demócratas, en ambos lados. Los que, varias décadas después de la Transición, pretenden exhumar fosas y dar sepultura a los suyos tienen derecho a hacerlo. Pero es altamente cuestionable identificar a esos muertos como *víctimas* que murieron por la *democracia*. Por dos razones: porque muchos de las supuestas víctimas eran también, a su vez, victimarios; y

porque muchos de los supuestos defensores de la democracia eran revolucionarios, lo que, para Trapiello, significa que no eran, precisamente, demócratas. Según Trapiello, lo que hace falta para que los españoles se quiten de encima, de una vez, el peso del pesado siglo xx es sencillo: tienen que perdonarse los unos a los otros. Y el perdón implica el olvido. En cambio, los que tercamente insisten en *recordar* o, lo que es peor, en exigir ajustes de cuentas judiciales, están impidiendo esa resolución pacífica⁹.

Formalmente, *Ayer no más* constituye un intento valiente de pluralidad de visiones: la historia nos llega a través de varias voces narradoras que cada una representa una visión política e histórica diferente. Es una lástima que el intento falle: el autor implícito no logra disimular su profunda simpatía para Pepe, el personaje cuya biografía e ideas más se acercan a las del propio Trapiello, y su antipatía, igual de profunda, hacia los personajes que discrepan de ellas, y cuyos retratos se quedan en la caricatura.

A primera vista, *Ayer no más* constituye un texto idóneo para un artículo erudito sobre la dinámica de la memoria colectiva en España. Se prestaría, por ejemplo, a un análisis político: ¿hasta qué punto su crítica del movimiento de la memoria nos permite asociar a Trapiello a la derecha escéptica y revisionista, representada por autores como Pío Moa? También sería muy factible realizar una lectura de la novela que identifique los muchos puntos de contacto entre el protagonista-narrador y el autor, destacando su deliberada mezcla de ficción y realidad y la marcada hibridez genérica del libro. Otra posibilidad sería categorizar las formas en que el texto representa la transmisión de la memoria, las relaciones entre padres e hijos o el legado ideológico de la Guerra Civil y el franquismo. Dadas las dudas y preguntas que acabo de exponer, sin embargo, un artículo de ese tipo sería problemático, por varias razones: porque volvería a asumir la legitimidad metodológica de un análisis de un texto *literario* para producir conocimiento sobre un fenómeno *sociohistórico*; porque confundiría la obvia *voluntad* de impacto social (de parte del autor), con un impacto social real; y porque no dejaría claro si, y cómo, el propio análisis erudito del libro pretende contribuir al debate sobre la memoria histórica.

¿Qué hacer, entonces? Como críticos culturales universitarios especialistas en la España contemporánea, sobre todo los que estamos radicados fuera de la Península Ibérica, ¿cómo nos incumbe abordar una novela como *Ayer no más*? Podríamos optar por la modestia y limitarnos a un análisis puramente literario –describiendo, por ejemplo, la estructura de la trama, la alternancia de voces, o el mapa topológico del texto– sin la pretensión de contribuir de forma alguna a la comprensión más general, extraliteraria, de la dinámica sociopolítica en torno

⁹ Este diagnóstico de la situación asemeja el defendido por historiadores como Santos Juliá y otros intelectuales centristas de su generación. Así como Trapiello, Juliá (2006) ha advertido que es historiográficamente dudoso –además de éticamente cuestionable y políticamente tonto– leer la historia de la Guerra Civil a través del lente contemporáneo de los derechos de las víctimas, los derechos humanos y la justicia transicional. También ha argumentado que la promoción de narrativas partidarias, politizadas de la Guerra Civil y del franquismo –narrativas que transportan el pasado hacia el presente– es una práctica peligrosa de la cual los historiadores académicos deberían mantenerse lejos.

al pasado violento de España. El riesgo que corremos en tal caso es obvio: un análisis del texto que prescinde de cualquier contexto social, político e histórico podría bien resultar aburrido e irrelevante. Otra posibilidad, más interesante, sería no *asumir* la relevancia y el impacto de la novela, sino analizarla, precisamente, en función de su *voluntad* de intervención en el discurso social y en la percepción pública del movimiento de la memoria. Este ángulo nos permitiría movilizar de forma más efectiva nuestra pericia disciplinaria como lectores críticos profesionales (Radstone 2008: 35) y nos obligaría a compaginar el análisis del texto propiamente dicho con un análisis de los procesos de promoción editorial, incluido el complejo aparato paratextual montado en torno a su publicación (las entrevistas, las reseñas, los textos de la solapa, etc.). En lugar de asumir de antemano el impacto social del texto como algo dado, esta aproximación nos permitiría más bien *relativizar* ese impacto. Ahora bien, si lo que nos interesa de verdad es medir ese impacto de forma cuantitativa y cualitativa (¿cuántos lectores tuvo el texto?, ¿qué imagen tenían estos de la Guerra Civil, de la represión y de los intentos por recuperar la memoria de esta?, ¿cómo cambió esa imagen la lectura de la novela?), cabría, para empezar, admitir la insuficiencia metodológica de nuestras herramientas disciplinarias y, como paso siguiente, aliarnos con un colega de las ciencias sociales en el marco de un proyecto mucho más interdisciplinario.

Si, en cambio, pretendemos movilizar nuestra pericia humanística y visión crítica para intervenir activamente en los procesos sociales de memoria histórica, tiene muy poco sentido invertir nuestra labor en un artículo erudito de acceso difícil, publicación lenta y difusión limitada. En tal caso, sería más lógico ponernos a redactar un artículo de opinión que se dirija directamente al autor, iniciando –o contribuyendo a– un debate en la esfera pública española. Esta táctica, desde luego, no está exenta de riesgos; en cierto sentido el riesgo es mayor cuando abandonamos el recinto académico. Entre otras cosas, es probable que un artículo de opinión, poco “científico”, tenga menos peso en los procesos de evaluación que se imponen dentro de nuestras instituciones. Como he argüido en otro lugar (Faber 2013), este desajuste entre el trabajo socialmente relevante y el rendimiento profesional constituye un problema más fundamental que toca en especial a las Humanidades. Es un tema que merece otra discusión aparte.

OBRAS CITADAS

- Bourdieu, Pierre (1984): *Homo academicus*. París, Les Éditions de Minuit.
- Colmeiro, José F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- Contratiempo (2010): “¿Qué es Contratiempo?”. En: <<http://www.contratiempohistoria.org>>. Última visita: 05.09.2013.
- Corbalán, Ana (2009): “Reconstrucción del pasado histórico: nostalgia reflexiva en *Cuéntame cómo paso*”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, n.º 3, pp. 341-357.
- EFE (2009): “Muñoz Molina pide un gran pacto sobre la Guerra Civil”. En: *El País*, 23

- de noviembre. Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/11/23/actualidad/1258930811_850215.html>. Última visita: 05.09.2013.
- Faber, Sebastiaan (2005): "The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain". En: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 58, n.º 1-2, pp. 205-219.
- (2010): "La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)". En: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 101-110.
- (2013): "La rebelión de los pesimistas. ¿Cómo defender las humanidades?". En: *FronteraD*, 18-24 de octubre. Disponible en <<http://fronterad.es/?q=rebelion-pesimistas-como-defender-humanidades>>. Última visita: 15.12.2013.
- Franklin, Ruth (2011): *A Thousand Darkesses: Lies and Truth in Holocaust Fiction*. Nueva York, Oxford University Press.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006): *La Guerra Persistente. Memoria, Violencia y Utopía: Representaciones Contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2012): "A Secret Agreement: The Historical Memory Debate and the Limits of Recognition". En: Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini (eds.): *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century. Hispanic Issues On Line*, n.º 11, pp. 87-116.
- Grandes, Almudena (2006): "Razones para un aniversario". *El País*, 25 de marzo. Disponible en <http://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/1143241205_850215.html>.
- (2007): *El corazón helado*. Barcelona, Tusquets.
- Federación de Gremios de Editores de España (2013): *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2012*. Madrid, Conecta.
- Hansen, Hans Lauge (2013): "Auto-Reflection on the Processes of Cultural Re-Memoration in the Contemporary Spanish Memory Novel". En: Nathan R. White (ed.): *War: Global Assessment, Public Attitudes and Psychosocial Effects*. Nueva York, Nova Science, pp. 87-122.
- Hirsch, Marianne (2008): "The Generation of Postmemory". En: *Poetics Today*, vol. 29, n.º 1, pp. 103-128.
- (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press.
- Juliá, Santos (2006): "Bajo el imperio de la memoria". En: *Revista de Occidente*, n.º 302-303, pp. 7-19.
- Kansteiner, Wulf (2002): "Testing the Limits of Trauma: The Long-Term Psychological Effects of the Holocaust on Individuals and Collectives". En: *History of the Human Sciences*, vol. 17, n.º 2-3, pp. 97-123.
- Labanyi, Jo (2007): "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". En: *Poetics Today*, vol. 28, n.º 1, pp. 89-116.
- Labrador Méndez, Germán (2011): Reseña de *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 14, n.º 1, pp. 379-383.
- Portela, Eurne (2007): "Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria

- en *La voz dormida* de Dulce Chacón". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 41, pp. 51-71.
- Radstone, Susannah (2008): "Memory Studies: For and Against". En: *Memory Studies*, vol. 1, n.º 1, pp. 31-39.
- Ribeiro de Menezes, Alison (2012): "Family Memories, Postmemory, and the Rupture of Tradition in Josefina Aldecoa's Civil War Trilogy". En: *Hispanic Research Journal*, vol. 13, n.º 3, pp. 250-263.
- Saeger, J'Leen Manning (2013): "Memory and Postmemory in Lidia Falcón's Play *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*". En: *Hispania*, vol. 96, n.º 3, pp. 515-524.
- Said, Edward W. (1983): *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Harvard University Press.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Trapiello, Andrés (2012): *Ayer no más*. Barcelona, Destino.
- Van Alphen, Ernst (2006): "Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory". En: *Poetics Today*, vol. 27, n.º 2, pp. 473-488.
- Young, James (2000): *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven, Yale University Press.

MISCELÁNEA



TRIUNFO Y OCASO DEL VIEJO ARTE DE NARRAR HISTORIAS.
DE LA GRAN PANTALLA A LA ORALIDAD: DENUNCIA LITERARIA
DE LA DES-LEGITIMACIÓN DEL NARRADOR

GIUSEPPE GATTI

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

La literatura es una hija tardía de ese quehacer primitivo, inventar y contar historias, que humanizó a la especie, la refinó [...] y disparó a los humanos por la ruta de la civilización.

Mario Vargas Llosa

1. UN MARCO "FRONTERIZO": FABULACIONES PAMPEANAS

Dentro del cada día más variegado conjunto de estudios dedicados a la interacción entre la creación literaria y el cine en el ámbito cultural hispanoamericano, tanto Paulo Antonio Paranaguá (2003) como Alessandro Rocco (2009) subrayan que la llegada del séptimo arte a América Latina a finales del siglo XIX fue un fenómeno que –en sus primeras manifestaciones– involucró a las clases medias urbanas que habitaban las grandes ciudades continentales y que solo en un segundo momento –bien entrado el siglo XX– se extendió a los espacios rurales y a la provincia¹. Hernán Rivera Letelier (1950), escritor chileno que vivió y se crió en el complejo contexto geo-social de las salitreras del norte del país, elabora en *La contadora de películas* una narración que se propone trazar, con rápidas pinceladas, el rol social de las pequeñas salas de cine en los alejados pueblos del interior de Chile al mismo tiempo que parece –en un primer momento– formular un homenaje a dos formas de arte en peligro de extinción: el de transponer las imágenes fílmicas a la dimensión del relato verbal y el oficio, tradicional y casi sa-

¹ Rocco recuerda que "In America Latina il cinema giunge negli ultimissimi anni del XIX secolo, ed in poco tempo il suo fascino cattura l'interesse dell'opinione pubblica, soprattutto delle classi medie urbane, come dimostra la diffusione di proiezioni e sale cinematografiche nelle grandi città del continente sin dai primi anni del '900" (2009: 23).

grado en ciertas comunidades cerradas, de contar historias. Una ceremonia, esta última, que se convierte en una suerte de arte ritual a través de la experiencia de la condivisión, tal como recuerda Néstor García Canclini en su ya tradicional ensayo *Culturas híbridas*, cuando identifica en el arte un “hecho social [en tanto] establece formas compartidas de elaboración y comprensión” (1989: 39). El análisis textual demostrará como ambas destrezas están destinadas al ocaso ante la acometida del progreso tecnológico que –bajo la forma del vertiginoso avance de la televisión– desestabiliza los cimientos de la estructura socio-cultural en que se fundan la vocación y la práctica de la fabulación oral.

La estructura narrativa que propone Letelier coloca la trama entre finales de la década del cuarenta y principios de la segunda mitad del siglo xx, haciendo coincidir los eventos narrados con el ocaso de la preeminencia del cine como espectáculo de entretenimiento en el medio rural nacional y las primeras transmisiones televisivas, experimentales, desarrolladas en el país. La ubicación cronológica de la historia se puede establecer con exactitud a partir de fechas que representan hitos en la historia del medio audiovisual chileno: si bien en el país andino las transmisiones pioneras se iniciaron aproximadamente en 1948-49, gracias a la Pontificia Universidad Católica de Chile y la RCA Chilena (quienes mostraron imágenes de Santiago en un televisor RCA), fue recién en 1952 cuando se realizaron las primeras transmisiones comerciales.

La trama de la novela se apoya en la figura central de María Margarita, una jovencita que –tal como anuncia el título– se dedica a contar películas². El ámbito espacial de la representación novelesca es un pequeño poblado ubicado en la pampa chilena próxima al desierto de Atacama y surgido como simple campamento salitrero (elemento del paisaje geo-social siempre presente en Letelier), donde la actividad de extracción representa la principal vía de subsistencia de sus habitantes. El escenario físico de la novela subraya la persistencia de la tradicional tripartición estamental que caracteriza esa tipología de aldeas mineras en la década del cincuenta; gracias a la voz de María Margarita, protagonista y narradora homodiegética de la historia, nos enteramos de que las casas del campamento, “como en toda salitrera de la pampa, definían perfectamente las tres clases sociales imperantes: las casas de calamina de los obreros, las casas de adobe de los empleados, y los lujosos chalés de los gringos. Nuestra casa era un barracón de calaminas aportilladas dividido en tres partes” (Rivera Letelier 2011: 27).

No es secundario insistir en la definición del cronotopo que plantea el relato: si los capítulos –y los eventos– centrales que constituyen la historia se

² La extensa trayectoria literaria de Hernán Rivera Letelier se inaugura en 1988 con el libro *Poemas y pomadas*, al que sigue, dos años más tarde, la recopilación de relatos *Cuentos breves y cuesco de brevas*. Su actividad como narrador hace que al día de hoy se puedan incluir en su bibliografía las siguientes obras: *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), *Himno del ángel parado en una pata* (1996), *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998), *Donde mueren los valientes* (1999), *Los trenes se van al Purgatorio* (2000), *Santa María de las flores negras* (2002), *Canción para caminar sobre las aguas* (2004) y *Romance del duende que me escribe las novelas* (2005). Las dos más recientes publicaciones –que preceden *La contadora de películas*– salen respectivamente en 2006 y 2008: se trata de *El fantasma* y *Mi nombre es Malarrosa*.

ubican en la década del sesenta del siglo pasado (más adelante se verá la importancia de colocar la trama en el alba de la posmodernidad tecnológica), es el entorno físico el elemento que funciona como marco pretexto para el desarrollo de la ficción. La trayectoria de la minería chilena, compartimento industrial que se ha caracterizado tradicionalmente por una presencia sólida y turbulenta en el norte del país, conecta con una cronología peculiar de desarrollo poblacional que no solo ha determinado históricamente el surgimiento de un tejido semi-urbano en áreas antes desérticas, sino que ha contribuido a la emersión de un entramado social frágil, en tanto que expuesto a los planes cambiantes de las empresas que explotaban los yacimientos. Las compañías mineras (y, entre ellas, también la que describe Letelier en su relato) no se instalaban

en tierras fértiles que ya estuviesen habitadas antes y contasen con un tejido social previo, sino en pampas desoladas en medio de ninguna parte. La empresa construía el alojamiento, abastecía las tiendas, decidía quién trabajaba, por cuánto tiempo, el sueldo y lo que el obrero hacía con el salario (con frecuencia a los mineros se les pagaba con bonos que solo valían para comprar productos de la empresa). (Minnis y Hennessy 2006: 193)

La apropiación de una naturaleza hostil y virgen para convertirla en un espacio económica y socialmente significativo refleja un movimiento centrípeto desde el sur de Chile hacia las regiones más ricas en recursos mineros: se trata de una "conquista" que supone un peregrinaje iniciático y un posterior arraigo, y que conecta con la larga tradición mítico-antropológica que autores como Mircea Eliade "ha[n] tipificado como la empresa del navegante que quiere alcanzar el punto sagrado donde se encuentra el templo o el centro que le permite elaborar su propio ordenamiento cosmogónico del mundo" (Aínsa 2006: 53). Las empresas mineras se transforman en entidades demiúrgicas en tanto que "creadoras de mundos" en lugares deshabitados hasta ese momento.

En este conflictivo contexto socio-económico y geográfico –verdadera cosmogonía por crear– la vida apremiada, soporífera y hastiada de los habitantes del pueblo sin nombre que hace de escenario al relato adquiere un matiz de diversión momentánea gracias al pasatiempo que consiste en ver largometrajes en la única sala de cine que la oficina salitrera pone a disposición de los trabajadores. A partir de esta base temática mínima y de la definición de un contexto ambiental hostil, el autor se propone relatar una suerte de "cuento de hadas con final amargo" de una niña de once años que va rápidamente haciéndose mujer gracias a su aptitud histriónica y su capacidad de describir películas de una forma tan original y entretenida que la hace merecedora del apodo de "contadora de películas".

La jovencita, la menor de cuatro hermanos varones, logra descubrir paulatinamente (y a veces de manera traumática) su feminidad a través de la narración de los films que su padre –imposibilitado de moverse debido a un accidente laboral que lo tiene inerte de la cintura para abajo– le envía a ver al cine; así se autodefine la narradora: "Me mandaban porque yo era mejor que todos ellos contando películas. Como se oye: la mejor contadora de películas de la familia.

Luego, pasé a ser la mejor de la corrida y al poco tiempo la mejor del campamento. Que yo supiera, no había nadie en la oficina que me ganara contando películas” (Rivera Letelier 2011: 14). Ya desde el *incipit* de la historia el autor pone de relieve el conflicto ético y pragmático al mismo tiempo causado por el contraste entre la apremiante penuria económica de la familia y la desbordante pasión de todos sus miembros por el cine: “Como en casa el dinero andaba a caballo y nosotros a pie, cuando a la Oficina llegaba una película que a mi padre –solo por el nombre del actor o de la actriz principal– le parecía buena, se juntaban las monedas una a una, lo justo para un boleto, y me mandaban a mí a verla” (11). Después de ver la cinta, María Margarita, gracias a su innato virtuosismo y a su predisposición natural a la escenificación de historias visuales, se dedica a “representar” la película, llenando los ojos de lágrimas a su padre y hermanos, merced a su actuación. Las modalidades con que Letelier plantea, en su novela, la coexistencia de un medio derivado de la cultura popular de masas como el cine y el ritual comunitario de la narración oral (en tanto expresión de la cultura tradicional) se inauguran con el concurso que el padre de la joven organiza entre su prole, y que ve a María Margarita triunfar siguiendo una suerte de predestinación o de “determinismo onomástico”: los nombres de los triunfadores empiezan siempre por MM, argumenta el padre, citando los casos de Marilyn Monroe o Mario Moreno.

Antes de dedicarnos a averiguar las modalidades según las cuales la joven efectúa su ejercicio de “transposición”, sería útil detenerse brevemente en un rasgo idiosincrático de la producción literaria chilena que Letelier retoma en el presente texto: nos referimos a la elección de ubicar la trama novelesca en el mundo de las minas, una ambientación geo-social que remite inmediatamente a *El Mocho* (1997), cuya publicación José Donoso no alcanzó a ver. El texto, pos-trera novela donosiana, está ambientado en el asfixiante universo de las minas de carbón, mientras la dictadura militar ejerce el rol de mudo telón de fondo de los acontecimientos narrados. La trama pone en contraposición el submundo de túneles, galerías oscuras y estrictas prohibiciones del poblado minero con la imagen multiforme de los ambientes prostibularios y circenses, que representan los escenarios de otra forma del delirio cotidiano, poblados por seres que remiten a los espacios pesadillescos que marcan el universo ficcional de *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Desplazándonos hacia atrás en el tiempo, ya a comienzos del siglo xx, las condiciones de vida de los mineros y de sus familias habían sido el objeto de estudio de Baldomero Lillo, quien publicara en 1904 la recopilación de relatos *Subterra: cuadros mineros*, una antología dedicada a ficcionalizar la vida de los mineros de Lota, descritos en la colección como una suerte de “personaje colectivo” que sobrevive extenuado en los túneles del carbón³.

Prescindiendo de otros muchos ejemplos literarios posibles, cabe subrayar cómo la epopeya de la minería nortea identifica un fenómeno histórico y social que, si bien no se limita cronológicamente a las primeras seis décadas del siglo

³ No es casual que, dentro de la recopilación de Lillo, el conjunto de siete relatos (“Los inválidos”, “La compuerta n.º 12”, “El grisú”, “El pago”, “El chiflón del diablo”, “El pozo” y “Juan Fariña”) conforme un bloque temático unitario que se abre con un episodio de destrucción del ser humano por la mina y se cierra con la destrucción de la mina por un ser humano.

pasado, marca una dinámica de desarrollo industrial que remite con claridad a esa época. El sistema de datación que elabora Letelier en su novela permite identificar no solo un tiempo histórico (es decir, el *quandum* objetivo en el que se ubican los eventos), sino también un tiempo interior, que se conecta con la idea de *durée* bergsoniana y que se expresa en la reinterpretación que de los films hace María Margarita. En este sentido, la novela vislumbra una conexión con la visión de la historia que Paul Ricoeur propone en *La memoria, la historia, el olvido* y evidencia una estructura binómica: por un lado, el "horizonte de espera" (que es un campo objetivo y refleja lo vivido en el plano de lo real) y, por el otro, el "espacio de la experiencia personal" (que es un ámbito subjetivo y remite a las reelaboraciones de fantasía de María Margarita). Las narraciones de la joven interactúan con la dimensión histórica de referencia: fabulación y realidad se superponen de tal manera que –según sugiere el filósofo francés– "las estructuras del tiempo histórico no se limitan a dar a las del tiempo mnemónico una amplitud mayor; abren un espacio crítico en el que la historia puede ejercer su función correctiva respecto a la memoria" (2010: 395). Se verá en el apartado que sigue cómo la memoria y el ejercicio de rememoración se ven afectados por el transcurso del tiempo, entendido como devenir histórico.

2. UNA CONVIVENCIA COMPLEJA: MEDIOS DE LA CULTURA DE MASAS Y MANIFESTACIONES DE LA CULTURA TRADICIONAL

En la narración de Letelier, lo que había empezado siendo un simple rito familiar –las representaciones semanales de María Margarita– va ganando fama en el pueblo al punto que la gente prefiere escuchar su historia que ir a ver la película, convirtiendo la ceremonia de los relatos en un verdadero "negocio familiar": ella será la contadora de películas oficial no solo de la familia sino de la aldea. Su esmero, su entrenamiento y su actuación completarán el cuadro de esta suerte de "segundo cine oral" en el que el público pagará por verla actuar. La reorganización del espacio doméstico convierte la casa de calamina en un simulacro de la sala cinematográfica, en la que el público ocupa ansioso el asiento que más le corresponde en función del "rol social" que ejerce en la comunidad:

Mi padre, con una manta boliviana sobre sus piernas, ocupaba el único sillón que teníamos, y esa era la platea. [...] La galería era esa banca larga, de madera bruta, en donde mis hermanos se acomodaban ordenadamente, de menor a mayor. Después, cuando algunos de sus amigos comenzaron a asomarse por la ventana, eso se convirtió en el balcón. (Rivera Letelier 2011: 13)

La ceremonia de la transmisión oral de María Margarita, al representar la ocasión para el núcleo familiar (y más tarde para todo el pueblo) de mantener vivas las tradiciones del viejo arte de contar historias se convierte en el refugio nostálgico que preserva hábitos del mundo premoderno. En efecto, el ritual de la costumbre casi solemne de los cuentos compartidos pertenece al ceremonial premoderno de la dialéctica entre un ser capaz de narrar y un público entregado

a la escucha: este último sujeto colectivo –reunido alrededor del *hablador*– se “ofrece” a la transmisión del relato oral. Este protocolo ritual –expresión de una convivencia comunitaria primordial– entra en contraposición con la teoría de “la muerte del narrador” que había sido pregonada, a comienzos de la década de los treinta del siglo pasado, por Walter Benjamin. Ya en 1933, el filósofo alemán había denunciado el peligro de extinción de dos formas de comunicación tradicionales entre seres humanos: por un lado, el arte de contar, es decir, el saber construir y relatar historias, estaría a punto de sucumbir, al mismo tiempo que las placenteras costumbres de escucharlas de forma compartida se verían también amenazadas por su inscripción en un tiempo histórico que ya proyecta otros valores. Las reflexiones de Benjamin –quien denuncia la incapacidad del ser humano de proteger sus atávicas costumbres de las modificaciones históricas, sociales y culturales que la posmodernidad ha acarreado– se vinculan estrechamente con el manejo objetivo del tiempo y su percepción subjetiva. Tal como se verá, las dificultades surgen a partir de la llegada y la afirmación en la aldea de la televisión, nueva herramienta de entretenimiento para sus habitantes, que le quita todo el protagonismo no solo al cine sino al rol social de la joven contadora de películas.

La estructura temática de la novela, un texto cuyo hilo narrativo resulta en apariencia sencillo, ofrece una pluralidad de motivos que combina tres niveles temáticos: la descripción analítica del periodo de preeminencia del cine como espectáculo de entretenimiento en los ámbitos rural y minero del interior de Chile enlaza con el proceso de conversión que lleva a María Margarita a transformar el relato fílmico en historias destinadas a ser narradas en forma compartida, superando el éxito de la radio, cuya efectividad resulta mermada por la invisibilidad del locutor: “oírme” –cuenta la joven– “era como oír esos radioteatros que transmitían día a día desde la capital, pues, además de imitar voces y poner caras, sabía mantener en suspenso la audiencia” (Rivera Letelier 2011: 87). Finalmente, ambos procesos convergen en el momento de sus respectivas eclosiones, cuando la aparición súbita y masiva de la televisión modifica las costumbres de los hogares chilenos. El texto se propone el desafío de describir con palabras –mediante el oficio de contadora de películas de la joven– los eventos de la narración cinematográfica, tratando de superar la distancia que existe entre los dos vehículos expresivos: por un lado, el “objeto heterogéneo” del que se compone el cine (es decir, imágenes, palabras, música, ruidos); por el otro, su denominación lingüística. Letelier se propone reproducir el proceso de relación dialógica que se halla entre cine y narrativa sustituyendo a la narración en forma escrita el arte de la palabra: el pasaje ocurre no ya del texto fílmico al texto literario, sino al lenguaje verbal, lo cual plantea la necesidad de reducir la distancia natural entre la representación icónica y la verbalización.

El objetivo del autor de rescatar la tradición de la oralidad compartida entra en contraste con el hecho de que la imagen fílmica no solo se construye según códigos analógicos, sino que también –así como sugiere Carmen Peña-Ardid– “se estructura espacialmente y ofrece significaciones concretas en virtud de su carácter mimético-representativo” (2009: 156). La dificultad de representación a la que la joven María Margarita se enfrenta reside justamente en que –al

contrario del lenguaje fílmico— el lenguaje verbal se basa en códigos preconstituidos y fuertemente convencionalizados, consolidándose como un conjunto de “signos arbitrarios que se organizan linealmente como elementos discretos (comunicación digital)” (Peña-Ardid 2009: 156). El proceso integrador entre códigos distintos, que se apoya en la capacidad de asombro y extrañeza que las actuaciones de María Margarita provocan en su público, tiene que pasar por una síntesis capaz de cristalizar la amplitud del mensaje fílmico y de sus categorías.

La dimensión del desafío de Letelier y de su protagonista consiste en que la imagen cinematográfica, así como toda imagen icónica, no equivale a la simple palabra y tampoco a una frase: su “materia” se expresa mediante un conjunto de enunciados cuyo sentido es posible apreciar en su integridad solo poniéndolo en relación con otros enunciados y otros elementos de la película. No es casual que Jorge Urrutia, al definir el significante del signo fílmico como cierta sucesión u oposición de imágenes, afirme que estos mismos signos “no adquieren significado exacto más que en relación con lo que antecede y lo que sigue en el decurso, ya que la codificación del lenguaje cinematográfico no existe, al menos en su totalidad” (1984: 39).

La clave del éxito de los relatos que María Margarita elabora para su público reside en un rasgo característico del cine como uno de los pocos vehículos de expresión artística que trabaja con dos registros, en tanto que es capaz de mostrar lo que los personajes ven al mismo tiempo que puede decir lo que estos piensan. En este sentido, analizar (y describir, como hace María Margarita) una película sin concentrarse únicamente en sus imágenes quiere decir focalizar la atención en la estructura narrativa del texto fílmico; es decir, examinar no solo las informaciones visuales que la pantalla proyecta, sino también los mensajes verbales. Esta reducción de la distancia entre la naturaleza de la imagen y la de la palabra a través del análisis de la “actitud narrativa” de los personajes fílmicos es subrayada por François Jost, quien afirma que

le cinéma travaille deux registres: il peut montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense. Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus, l'analyse du film à l'étude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage héros en fonction des informations verbales et visuelles. (Jost 1978: 18)

Los iniciales triunfos que María Margarita logra en la tarea de transposición del producto fílmico de la pantalla a la palabra residen en su capacidad para reunir las informaciones verbales y visuales en una suerte de representación teatral que supera la mera relación de la trama e incluye otras categorías del decurso narrativo como, por ejemplo, los efectos sonoros y las canciones: así, alude la joven a su actitud: “además de contar la película con descripciones de paisajes y todo, de pronto me largué a cantar las canciones interpretadas en la película” (Rivera Letelier 2011: 44). La adaptación del texto fílmico a la dimensión verbal se revela tan exhaustiva que en el pueblo se instaura un doble hábito ritual: el público acude primero al espectáculo cinematográfico y después se acerca

al teatro doméstico donde María Margarita actúa⁴, como si el film adquiriera una segunda dimensión que desbordara hacia el ámbito teatral. Esta suerte de “contaminación” entre cine y teatro remite a las reflexiones que Béla Balázs hace en su ensayo *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. La misma narradora, consciente de esta dinámica, así lo confirma: “ya no me conformé con la mímica y el cambio de voz, sino que incorporé elementos externos, como en el teatro” (Rivera Letelier 2011: 45).

La dificultad de la tarea que Letelier impone a su personaje femenino aumenta si se considera la siguiente evidencia: la contraposición entre la imagen y la palabra pone de relieve cómo el lenguaje verbal ha adquirido un grado de formalización muy superior al de la imagen icónica, lo cual –en palabras de Román Gubern– podría resumirse en la pregunta: “¿Existirá algún día un vocabulario icónico sistemático y formalizado como el de nuestros diccionarios lingüísticos?” (1987: 115-116). Ante esta duda, que involucra el ámbito de las interrelaciones textuales, el universo semántico al que remiten el discurso narrativo y sus categorías (es decir, la trama, el personaje, el espacio, el tiempo y el punto de vista) padecen una modificación en el tránsito entre el nuevo emisor (María Margarita, que sustituye a la gran pantalla) y el nuevo destinatario (el público que asiste a sus actuaciones para-cinematográficas).

Es en este contexto de fabulación parcialmente “enjaulada” donde se coloca la clasificación que el alemán Franz J. Albersmeier propone acerca de las diferencias entre el medio visual y el verbal. Sostiene Albersmeier que

- a) el cine se propone como una manifestación artística que refleja objetivamente la realidad, al tiempo que la escritura y la palabra son el arte de la interioridad subjetiva;
- b) el cine es el arte del espacio, y la novela y la palabra representan el arte del tiempo;
- c) el cine, dado que es un objeto artístico objetivo, “se mueve en el plano de la metonimia; la novela, en cuanto arte subjetivo, en el plano de la metáfora”. (Albersmeier 1973: 156)

En lo que se refiere al primer punto que señala Albersmeier, esa interioridad subjetiva que la escritura y la palabra desarrollan en oposición a la objetividad del cine se apoya en la sustracción de la dimensión visual que se evidencia en las representaciones diarias de María Margarita. Esta desaparición de lo visual (es decir, de la realidad objetiva de Albersmeier) hace que el público se vea obligado a impulsar su capacidad imaginativa en tanto que la ceremonia del relato permite una intensificación de la labor de la fantasía y convierte a la joven en una hacedora de ilusiones. Así lo confirma la misma narradora:

... yo había llegado a convertirme para ellos en una hacedora de ilusiones. En una especie de hada [...]. Mis narraciones de películas los sacaban de esa nada

⁴ La necesidad de la gente del campamento a recurrir a la oralidad es un hecho que la misma narradora sugiere: ella recuerda que “había quienes iban a ver la película al cine y luego se venían a la casa a oírlo contar. Después salían diciendo que la película que yo había contado era mejor que la que habían visto” (Letelier 2001: 55-56).

agria que era el desierto y, aunque fuera por un rato, los transportaba a mundos maravillosos, lleno de amores, sueños y aventuras. A diferencia de verlos proyectados en una pantalla de cine, en mis narraciones cada uno podía imaginar esos mundos a su antojo. (Rivera Letelier 2011: 88)

El éxito reiterado de esta elaboración transgresora de la historia local, capaz de desplazar al ser humano hacia la "tierra prohibida de la ensoñación", remite a los más recientes estudios de García Canclini y, en particular, a su texto *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, en el cual el autor argentino insiste en el deseo del ser humano de experimentar –mediante distintas formas artísticas– existencias vitales que conecten la realidad con la dimensión ficcional. En este sentido, sostiene García Canclini que "las artes dramatizan la agonía de las utopías emancipadoras, renuevan experiencias sensibles comunes en un mundo tan interconectado como dividido y el deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos con la ficción" (2010: 10).

A pesar de la aparente solidez del ritual comunitario de la narración oral, el progreso penetra como un germen patógeno en el territorio de la tradición. Como consecuencia del desarrollo económico de la segunda mitad del siglo xx, la acelerada expansión mercantil busca nuevos mercados y reclama una continua ampliación, renovación y absorción de aquellos espacios de actividad idóneos para alimentar el flujo de mercancías que la maquinaria económica necesita. En el ámbito cultural, si en un principio se asiste a un fenómeno de "industrialización en serie de aquellas artes o productos que tradicionalmente se había venido identificando con la baja cultura, pronto el asalto se centra en las zonas intermedias –el cine, la novela– para acabar desmoronando [...] las fronteras entre una y otra cultura" (Bértolo 2012: 24).

3. EL NARRADOR DESLEGITIMADO DE LA CONTEMPORANEIDAD

La afirmación y difusión de la televisión, artefacto innovador que se convierte en el medio de esparcimiento de la población del villorrio, se conecta con las reflexiones que el filósofo francés Gilles Deleuze había aplicado al control que el aparato social ejerce sobre el ser humano: utilizando el término "sociedad de control", Deleuze se refiere a una estructura social caracterizada por un cierto tipo de subjetividades que habitan una estructura organizativa dominada por la tecnología, tanto electrónica como digital. Siguiendo a Deleuze, Paula Sibilia identifica el perfil de una organización social construida sobre los principios del consumismo más puro, una estructura regida por "la sobreproducción y el consumo exacerbado, el marketing y la publicidad, los servicios y los flujos financieros globales. Y también la creatividad alegremente estimulada [...] y recompensada en términos monetarios" (Sibilia 2009: 21-22). En las sociedades modernas, las habilidades individuales premiadas serían, insiste Deleuze, la capacidad para promocionar un producto o un servicio, una creatividad brillante y dirigida hacia fines comerciales, una actitud consumista y una disponibilidad a ofrecerse en el mercado laboral en función de la recompensa económica derivada. Como resultado de esta dinámica, las carencias e incapacidades que la Era Moderna en-

gendra serían el resultado de la inutilidad práctica de determinadas habilidades, que –en cuanto innecesarias– tenderían a desaparecer.

La estructura organizativa que Deleuze dibuja se construye sobre una absoluta ausencia de las necesidades de comunicación interpersonal, de tal manera que el entramado social que el filósofo francés critica resultaría forjado sobre un intercambio que “borra lo humano” en pos de los meros números. No parece innecesario, entonces, preguntarse si se estaría enfrentando el ser humano a la desaparición de cualquier forma de intercambio social que no esté basada en el cálculo; y es esta alusión a la aniquilación del encuentro humano desinteresado (y, por extensión, de la comunicación y de la conversación) la que permite enlazar las reflexiones de Deleuze con el texto de Letelier. En *La contadora de películas*, conjuntamente a los mecanismos de control impuestos por los sistemas disciplinarios vigentes (que posponen los “caracteres sentimentales” de las relaciones humanas a la lógica del entendimiento), la inmediata consecuencia a nivel social de la afirmación de la tecnología y del derrumbe de las ceremonias de representación para-cinematográficas de María Margarita es una paulatina desaparición de la comunicación personal entre individuos, tanto en términos de abandono de las formalidades en el uso del lenguaje, como de un descuido de las costumbres de intercambio, orales y escritas.

La aparición de la televisión en el campamento, si bien representa el símbolo de la avalancha tecnológica que amenaza con desintegrar el tejido socio-cultural en que se funda el arte de la narración oral, es percibida como emblema de la fantasmagoría del progreso, al punto que –relata la joven– “todo el mundo permanecía con la vista clavada en la pantalla esperando ver en cualquier momento algo así como una aparición celestial” (Rivera Letelier 2011: 99). La desaparición del ritual del cuento compartido en pos de un medio de esparcimiento que promete “apariciones celestiales” es un motivo que enlaza las reflexiones de García Canclini –pues recuerda el antropólogo argentino que “el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (2010: 12)– con los estudios de Jesús Martín Barbero. En el ensayo *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, el antropólogo hispano-colombiano examina la hegemonía audiovisual en América Latina y, al analizar los avatares culturales, políticos y narrativos de aquel, identifica una suerte de mestizaje entre lo visual y lo oral; revela Martín Barbero cómo esta hegemonía audiovisual “pone al descubierto las contradicciones de una modernidad *otra*, esa a la que acceden y de la que se apropian las mayorías sin dejar su cultura oral, mestizándola con las imagerías de la visualidad electrónica” (1999: 8).

Frente al ocaso del éxito de las sesiones de “relatos post-fílmicos”, cabría preguntarse si el mensaje del autor apunta a denunciar la defunción de toda comunicación interpersonal desligada de las dinámicas “calculatorias”. Si así fuera, el riesgo subrayado por Letelier advierte que –dentro de las habilidades humanas más expuestas a este peligro de extinción– la comunicación interpersonal es la que más peligros corre. Esta se está viendo sustituida –según adelantaron las predicciones de Deleuze y según demuestran la narración de Letelier y la

evidencia empírica actual— por una nueva forma de comunicación mediada por las nuevas tecnologías de la cultura contemporánea, fundada sobre la rapidez de la información (en la era posmoderna, a la que no hace referencia Letelier, se trataría de la cibernética).

El ámbito en que más parece impactar el efecto de las nuevas prácticas comunicativas es en la etapa de creación del relato (o reelaboración del mismo): nos referimos a la praxis de contar historias como habilidad innata y socialmente reconocida, en el sentido de transmitir experiencias comunicables mediante el uso de un lenguaje creado, no ya con el mero propósito de transmitir rápida y eficazmente una información, sino con el objetivo de cuidar con las palabras la memoria, las tradiciones y las raíces de una identidad.

Sibilia retoma las reflexiones de Benjamin y —al citarlo— subraya como “tras el vértigo que arrasó los paisajes urbanos y rurales en los siglos XIX y XX pocas son las personas que saben narrar debidamente”⁵. Al profetizar la muerte del narrador, Benjamin había identificado no tanto el conflicto entre dos realidades temporalmente distintas, sino la presencia de dos ámbitos opuestos desde el punto de vista de los valores predominantes: el primero de los dos sería el mundo “premoderno”, un escenario en el que la memoria y las tradiciones de una sociedad se basan en un respeto casi sagrado hacia la experiencia, la sociabilidad y la condivisione de los relatos. Una sociabilidad que, en el campamento, se va perdiendo como consecuencia de la conversión del pueblo entero al aura de la televisión: “Por primera vez en el cine se comenzó a ver filas enteras de asientos vacíos. De igual forma, la gente dejó de ir a sentarse a la plaza. Hasta las calles comenzaron a verse más desiertas de lo que siempre se veían” (Rivera Letelier 2011: 107). Letelier articula un mundo cuyos rasgos premodernos se vislumbran en un sentido más socio-cultural que simplemente cronológico: en él, el saber colectivo gana en autoridad a medida que van transcurriendo los años, y la existencia se sigue desarrollando según ritmos pausados. En ese contexto apaciguado, los seres humanos no solo se sirven de palabras duraderas para transmitir sus experiencias —aquellas “comunicables”, que se mencionaron con anterioridad—, sino que cultivaban también el oficio de la fabulación y la capacidad de soñar. No es casual, entonces, que las tramas de las películas, los relatos de María Margarita y los textos filmicos se superpongan en un torbellino de imágenes que exalta la ensoñación: “de tanto ver y contar películas, muchas veces las barajaba con la realidad. Me costaba recordar si tal cosa la había vivido o la había visto proyectada en la pantalla. O si la había soñado. Porque sucedía que hasta mis propios sueños los confundía después con escenas de películas” (Rivera Letelier 2011: 64).

A partir del agotamiento de las experiencias compartidas, Benjamin traza los rasgos de la pérdida de la identidad de la sociedad moderna: los ritmos frenéticos impuestos por la sociedad y los nuevos medios de comunicación masiva que impiden la interacción entre emisor y receptor obstaculizarían en el individuo la posibilidad de reflexión, de introspección y de exposición de lo vivido. La

⁵ El fragmento citado por Sibilia en la página 47 de su ensayo *La intimidad como espectáculo* (2008) se encuentra en Benjamin (1994: 197).

necesidad de tener que elaborar una enorme cantidad de informaciones, siempre inéditas, inestables y cambiantes, engendraría una doble consecuencia: en primer lugar, dada la extrema rapidez del acontecer diario, se manifestaría una atrofia en la actividad humana de transformación de las vivencias en historias, actividad que constituyó siempre el paso sobre el que se fundaba el arte de narrar. En segundo lugar, el ser humano –al confrontarse con la imposibilidad de procesar la enorme cantidad de datos recibidos– acabaría acometiendo un alejamiento emocional de todas sus vivencias, pues su frenesí vital le impediría percibir las en su verdadera esencia y en todos sus matices.⁶

Como consecuencia, el “tiempo lento” (que en el mundo premoderno del campamento salitrero era la condición básica de la narratividad y del éxito de María Margarita) desaparecería, anulado por “un aluvión de datos que, en su rapidez incesante, no se dejan digerir por la memoria ni recrear por el recuerdo” (Sibilia 2009: 48). Es así que, al final de la novela, cuando ya el pueblo se ha convertido en una aldea despoblada y fantasmal, María Margarita –única habitante del lugar– no se resigna al derrumbe de su rol de fabuladora y, al recibir a los escasos visitantes, elabora una suerte de meta-narración en la que la protagonista es la proyección de sí misma en el pasado: “cuando estoy más inspirada los traigo a esta casa –o lo que queda de ella– que es la casa donde viví toda la vida. Aquí les cuento la historia de la niña contadora de películas. Me escuchan asombrados. Sobre todo los jóvenes; en el mundo tecnológico de ahora, una contadora de películas se les hace increíble” (Rivera Letelier 2011: 113-114).

En conclusión, ochenta años después de los vaticinios de Walter Benjamin, en Santiago de Chile Hernán Rivera Letelier opta por escribir una novela que pone en el centro de su temática el rol de diversión y de fascinación de las masas que el cine ha ejercido durante décadas, al mismo tiempo que celebra el viejo y amenazado arte de contar historias y denuncia su progresivo repliegue. El autor no se limita a la recuperación de la fase de “expresión”, es decir, a las habilidades relacionadas con la narración, sino que emprende también la tarea de rescate del placer de escuchar, restituyendo así, por un instante, la centralidad a la actividad de compartir experiencias.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana.
- Albersmeier, Franz J. (1973): *André Malraux und der Film zur Rezeption des films Frankreich*. Frankfurt/Berna, Herbert Lang/Peter Lang.
- Benjamin, Walter (1994): “O narrador”. En: *Obras escolhidas*, vol. 1: *Magia e Técnica, Arte e Política*. San Pablo, Editorial Brasiliense.

⁶ Sibilia reflexiona sobre el doble efecto de las exigencias que la sociedad impone al hombre moderno y afirma que este proceso de “aceleración habría generado una merma de las posibilidades de reflexionar sobre el mundo, un distanciamiento con respecto a las propias vivencias y una imposibilidad de transformarlas en experiencia” (2009: 48).

- Bértolo, Constantino (2012): "La crítica como ausencia y ausencia de la crítica". En: *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, n.º 41, pp. 9-27.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, Katz Editores.
- Gubern, Román (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Jost, François (1978): *L'œil-caméra. Entre films et roman*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Martín-Barbero, Jesús, y Rey, Germán (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.
- Minnis, Natalie, y Hennessy, Huw (2006): *Chile*. Barcelona, Océano.
- Paranagua, Paulo Antonio (2003): *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Peña-Ardid, Carmen (2009): *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra / Signo e Imagen.
- Ricoeur, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- Rivera Letelier, Hernán (2009): *La contadora de películas*. Madrid, Alfaguara.
- Rocco, Alessandro (2009): *La scrittura immaginifica. Il film scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*. Roma, Aracne.
- Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Urrutia, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.

MEMORIAS DE LA INTIMIDAD:
LA VOZ DE LAS POETAS SEFARDÍES
ANTE LAS TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XX¹

ELISA MARTÍN ORTEGA
CSIC, Madrid

Los procesos de construcción de la memoria histórica reflejan las particularidades de los colectivos que los llevan a cabo: su función social y su visión del pasado. La elaboración de una memoria propia de los acontecimientos del siglo xx representa un interesante ejemplo de la irrupción de las mujeres en la vida pública (a través de manifestaciones políticas, artísticas o sociales), y también de su contribución a una privatización de lo público.

La memoria, tal como se ha configurado tras la Segunda Guerra Mundial y la tragedia del Holocausto, constituye un terreno especialmente fecundo para el estudio de los puntos de confluencia entre lo público y lo privado. Partiendo de las teorías de Walter Benjamin, hemos asistido al rescate de su aspecto sentimental e íntimo, dignificándolo y considerándolo un modo específico de conocimiento histórico. La actividad literaria ha ido alcanzando, desde entonces, un papel cada vez más relevante en la elaboración de la memoria, sin restarle por ello contenido político. El filósofo Reyes Mate escribe al respecto:

La memoria es desde luego privada. Si al Proust de *Du côté de chez Swann* le viene encima de sopetón toda su vida vivida, es porque la resucita la modesta magdalena que acaba de mojar en el té. Ahora bien, si lo que se pretende decir

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-31625: "Los sefardíes ante sí mismos y sus relaciones con España. Hacia la recuperación de un patrimonio cultural en peligro", del Ministerio de Economía y Competitividad.

es que esa memoria no puede ser pública o política, hay que responder que la memoria es privada y también pública. (Reyes Mate 2009: 161)

En este artículo trataremos de analizar tal circunstancia desde el punto de vista de las mujeres sefardíes del siglo xx, estudiando algunas composiciones de tres poetas que escriben en judeoespañol: Margalit Matitiah, Clarisse Nicoïdski y Mijal Held. En sus obras se refleja la nostalgia ante el desmoronamiento de las comunidades sefardíes tradicionales (como consecuencia de la emigración, los cambios socio-culturales, y muy especialmente el exterminio nazi).

Las comunidades sefardíes² fueron fundadas por los judíos expulsados de la Península Ibérica a finales de la Edad Media. Los exiliados y sus descendientes se instalaron principalmente en territorios pertenecientes al antiguo Imperio Otomano (Turquía, Grecia, Balcanes, Norte de África), y su lengua de comunicación era el judeoespañol³. A lo largo de sus más de quinientos años de historia, las comunidades desarrollaron una importante actividad religiosa, cultural y económica. En la sociedad sefardí tradicional, las mujeres ocupaban el espacio de lo privado y de lo familiar y lo doméstico, así como el ámbito de la cultura oral⁴, mientras que la vida pública y la cultura escrita pertenecían al campo de lo masculino.

A lo largo de la primera mitad del siglo xx se produjeron importantes cambios que transformaron la vida de los sefardíes y el papel que había sido asignado a la mujer⁵. En primer lugar, el judeoespañol comenzó a dejar de utilizarse y de transmitirse en la familia a causa de múltiples factores: la modernización de las sociedades y la llegada de los nacionalismos, que impulsó el uso de las lenguas mayoritarias de los países donde vivían los sefardíes; la propia disolución de las comunidades y el abandono de la vida tradicional tras los cambios en la educación y la introducción de escuelas occidentales, sobre todo las de la Alliance Israélite Universelle, que tuvieron una gran difusión entre los sefardíes, y desde las que se propugnaba una evolución de las costumbres y una mayor apertura a la cultura y la ciencia europeas⁶; el cambio paulatino en el papel de la mujer, que había sido durante siglos la encargada de conservar y transmitir la lengua judeoespañola y su patrimonio folklórico y de literatura oral.

² Para mayor información sobre la historia y la cultura de los sefardíes ver Díaz Mas (2006) y Rodrigue y Benbassa (2004).

³ Una panorámica útil sobre el judeoespañol se puede encontrar en Lleal (1992). Sobre la formación del judeoespañol tras la expulsión ver Penny (2000: 174-193). Para las distintas variedades de la lengua sefardí: Quintana (2006) y (2010: 33-54). Distintos aspectos de sociolingüística han sido tratados en Bunis (1982: 41-70) y Filipovic y Vucina Simovic (2010: 259-270). Sobre la decadencia del judeoespañol ver Vidal Séphiha (1977), Harris (1994) y Schmid (2007).

⁴ Para el papel de las mujeres como preservadoras y transmisoras de la cultura oral sefardí hasta el mismo siglo xx puede verse Seroussi (2003: 195-214); Cohen (1995: 181-200); Díaz-Mas (2009: 81-101), (2008: 255-266) y (2007: 187-200); Havassy (2010: 247-256).

⁵ Sobre la mujer sefardí y los cambios en su rol tradicional: Díaz-Mas, Ayala y Barquín (2009: 22-39); Ayala (2006: 45-67) y (2008: 144-155); Quintana (2009: 113-139).

⁶ Para ampliar información acerca de los cambios en la educación: Rodrigue (1983: 263-286) y (1990).

Si bien estas transformaciones supusieron una evolución en la vida de las comunidades y debilitaron la presencia del judeoespañol, hay que destacar que se trataba de una lengua todavía ampliamente empleada entre los sefardíes en casi todos los órdenes de la vida. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial y el exterminio de los judíos europeos, la situación cambió drásticamente. Hubo comunidades enteras (como la de Salónica, en Grecia) cuyos miembros fueron deportados masivamente y quedaron arrasadas. El impacto que tuvo el Holocausto en la vida y las conciencias de los sefardíes (incluso de aquellos que, por los países donde residían, no lo sufrieron directamente) fue enorme⁷. Tras el drama, muchas de las comunidades se dispersaron, algunos de sus miembros emigraron a Israel o a otros países (como Francia, Estados Unidos o Argentina), y la cultura tradicional, así como el uso cotidiano de la lengua judeoespañola, desaparecieron casi por completo.

Las mujeres, que habían tenido un papel muy limitado en la vida pública y en la creación literaria en judeoespañol hasta bien entrado el siglo xx⁸, construyen por primera vez, en el momento del ocaso de la vida tradicional y de la propia lengua judeoespañola, una voz propia. Se convierten, así, en testigos de la extinción de sus comunidades, de las consecuencias del Holocausto, de la guerra y la emigración forzosas⁹. Sus composiciones ofrecen una particular visión de tales acontecimientos, en la que lo doméstico, y el patrimonio cultural recibido de sus madres y abuelas ocupa un lugar fundamental. A través de sus poemas es posible realizar un recorrido por la memoria de la intimidad, proponiendo una nueva mirada sobre el pasado sefardí y renovando el interés por su recuerdo; mirada que, al mismo tiempo, refleja las convulsiones políticas, sociales y culturales que afectaron a las comunidades durante la segunda mitad del siglo xx.

¿Por qué circunscribimos nuestro *corpus* a la poesía, un género que podríamos considerar profundamente subjetivo y poco dado a reflejar lo histórico y lo memorístico? En primer lugar, porque tal como señalan Riaño López y Marcos Casquero (2001: 169), "cuando hablamos de literatura sefardí contemporánea, hoy en avanzado proceso de extinción, nos estamos refiriendo solo a un género, el de la *poesía de autor*, pues casi nada nuevo se ha compuesto en español sefardí en época cercana a nuestros días que no sean poemas". Más allá de esta circunstancia, el paso operado de la "historia" a la "memoria" permite a la poesía judeoespañola escrita por mujeres dar un testimonio de lo íntimo y convertirlo, de inmediato, en un hecho público y político. Al mismo tiempo, la escritura de estas mujeres constituye un encomiable esfuerzo por rescatar la propia lengua judeoespañola y convertirla en el único y verdadero vehículo de transmisión de la memoria.

⁷ Sobre la literatura sobre el Holocausto escrita por sefardíes: Refael (2003); Santa Puche (2003); Lévy (1989).

⁸ Una panorámica sobre la literatura sefardí puede verse en Romero (1992).

⁹ Para mayor información sobre las memorias de mujeres sefardíes ver Romeu Ferré (2008: 101-120).

1. LA VOZ DE LA MADRE

La voz de los antepasados, y muy especialmente la de la madre, es el principal punto de arranque de los esfuerzos de las poetas sefardíes de la segunda mitad del siglo xx por rescatar su pasado. Las autoras, que normalmente han nacido en países de la segunda diáspora sefardí¹⁰, y por tanto han crecido en entornos en los que la lengua y la cultura sefardíes habían quedado relegados al ámbito doméstico, reconocen en el legado de sus madres un símbolo de esa tradición en decadencia. De hecho, en más de una ocasión, es precisamente la muerte de la madre lo que motiva el comienzo de la actividad poética en judeoespañol. Clarisse Nicoïdski (Lyon, 1938-1996), novelista en francés y, tardíamente, poeta en judeoespañol, explica del siguiente modo las razones que le llevaron a esta aventura literaria:

La muerte de mi madre fue una grande conmoción. Además comprendí que con ella se iba definitivamente algo de esta lingua de mi infancia, y que para nuestra generación la muerte de nuestros mayores significaba la muerte de un lenguaje.

En esa lingua se hallaba el amor de mi madre, nuestra complicitad y nuestras risas.

Así me atreví a escribir estos poemas para que quede la empresa de su voz. Cada vez que terminé un libro en francés me dediqué a escribir en nuestro spaniol algo como un canto.

No se nada de religión, o cerca nada, ma quisiera que estas palabras en la lingua perdida sean para ella, mi madre, como un kadish, repetido a menudo. (Nicoïdski 1999: 37)¹¹

También Margalit Matitiahú (Tel Aviv, 1935, de padres de Salónica) refiere una experiencia similar. En uno de sus libros más célebres, *Kurtijo kemado* (Tel-Aviv, Eked, 1988), la autora recrea la vivencia de un viaje a las comunidades judías de Grecia que realizó a mediados de los años 80 con un grupo de descendientes de supervivientes del Holocausto. Tal como ella misma explica, decidió participar en este recorrido “con la intención de rendir homenaje al recuerdo de su madre, que había fallecido unos pocos meses antes” (Refael 2009: 168). El primer poema del libro lo muestra con claridad:

ANTES DE ARIVAR A SALONIKI

Antes de la partensia al portal de tu chikes
Vine madre mia
A batir enriva la piedra de tu kaza eternal

¹⁰ Se denomina segunda diáspora a la de los sefardíes que, a lo largo del siglo xx, abandonaron los territorios donde sus antepasados se habían instalado tras la expulsión de España (fundamentalmente el Norte de África, Grecia, Turquía y los Balcanes), y emigraron a países como Israel, Estados Unidos, Argentina o Francia, con la consecuente disolución de las comunidades tradicionales.

¹¹ Entiéndase *kadish*: oración fúnebre judía, que el huérfano debe rezar todos los días durante un año tras la muerte de su padre. Pasado este tiempo, se considera que ha terminado el periodo de duelo.

I dezirte ke me vo
 Ande se crio tu alma
 Ande tu padre planto en ti simiente de poezia.
 Me aserko de tu sufriensa kayada
 I de las piedras ke no tienen luz
 Ma todo no fue en vano
 Vo a murmurar en tu oreja de tierra. (Matitiahú 1998: 9)¹²

La visita a la tumba de la madre revela el propósito del viaje: llegar “al portal de tu chikes”, a ese lugar misterioso donde la madre pasó su infancia. La poesía se concibe como un legado que pasa de generación en generación, al igual que la lengua, tal como se expresa en el verso “Ande tu padre planto en ti simiente de poezia”. Margalit Matitiahú sale en busca de los lugares de la memoria, que no son otros que los escenarios de la niñez de su madre, único puente con el pasado. Por ello, antes de iniciar el viaje a Salónica, se produce este encuentro, soñado e imposible. La declaración de intenciones culmina en el verso final: “Vo a murmurar en tu oreja de tierra”; los poemas que componen *Kurtijo kemado* no serían sino ese murmullo que con el que la autora trata de cavar en la tierra. No aparece en la obra la imagen de la elevación, tan recurrente cuando se trata de establecer relaciones con los muertos; por el contrario, asistimos a un constante intento de ahondamiento, penetración, que da idea de lo arduo de la tarea, de la profundidad del sufrimiento, pero también del enraizamiento necesario para llevarla a cabo.

La memoria del dolor recorre el libro. Ya en este primer poema, dedicado a la madre, Matitiahú escribe: “Me aserko de tu sufriensa kayada”. Ese es el verdadero propósito de su escritura: rescatar del silencio los padecimientos y la muerte de sus antepasados y, de forma más general, de los sefardíes durante el Holocausto. El poema “En el kamino de Athena a Larisa”, en el que se evoca la deportación de los judíos griegos en los trenes hacia los campos de exterminio, termina con los siguientes versos:

Kon la marka de dolor en el kuerpo,
 Komo la mezuzá
 Bezar, bezar i Akodrar (Matitiahú 1998: 13)

La *mezuzá* es un receptáculo que se adhiere a la jamba derecha de las puertas en las casas judías. En su interior se encuentra un pergamino enrollado con unos versículos de la Biblia (Deuteronomio 6:4-9 y 11:13-21) en los que se insiste en la necesidad de inscribir las palabras en el cuerpo y el alma, cual muestra de fidelidad y de memoria, al mismo tiempo que se insta a recordar y transmitir la religión y la cultura judía a las generaciones venideras. Los judíos practicantes suelen “besar” la mezuzá con su mano al pasar junto a ella, tanto a la entrada como a la salida de la casa. Matitiahú retoma esta imagen, símbolo de lealtad a la tradición, de confianza y protección, y la traslada a la desgracia

¹² Entiéndase *chiques*: niñez, infancia.

de los deportados y el compromiso con su memoria. Tanto los muertos como los supervivientes llevan “la marca de dolor en el kuerpo”. Y es precisamente esa marca la que dota de legitimidad y de verdad al poema. La obligación de recordar y grabar en el propio cuerpo las palabras de la mezuzá, de amarlas a través del “beso” o caricia, se ha convertido ahora en un deber de memoria que tiene que ver con lo íntimo y con lo físico, y que basa su autenticidad en la experiencia del sufrimiento. Reyes Mate vincula este descubrimiento a la elaboración de la memoria del Holocausto:

Si Auschwitz es singular, si podemos hablar de que hay un antes y un después, es porque ahí se pone de manifiesto algo que siempre había acompañado a la historia pero que hasta ese momento había conseguido insensibilizarse o camuflarse: el sufrimiento del otro. [...] Se había camuflado tanto que habíamos llegado a pensar que la verdad casa con la objetividad, la impasibilidad, la apatía, la neutralidad, pero no con la experiencia del sufrimiento. (Reyes Mate 2009: 170)

Desde esta perspectiva, la creación poética es fiel compañera de la memoria, pues es precisamente a partir de su compromiso con el universo de lo íntimo y su elaboración del sufrimiento silenciado como es posible aprehender y transmitir la verdad del pasado. Entendemos, entonces, la memoria como una peculiar actividad hermenéutica: “la de hacer visible lo invisible” (Reyes Mate 2009: 167). Y, en el caso de nuestras poetisas, el testigo dejado por el legado de la madre es recogido por el deseo de habitar los lugares del pasado.

2. ESPACIOS DE LA VIDA PRIVADA

Las ciudades en las que vivieron los sefardíes hasta la segunda mitad del siglo xx y de las que emigraron o fueron deportados, son los escenarios predilectos de los poemas de estas mujeres sefardíes. En su tratamiento destaca el predominio de la nostalgia y la atención a los espacios de la vida cotidiana. Las calles y las casas se convierten así en ruinas cuyo principal valor es su capacidad para evocar los recuerdos.

Mijal Held, nacida en Israel en la década de los sesenta, investigadora y profesora de la Universidad Hebrea de Jerusalén, y fundamentalmente escritora en hebreo, compone un poema en el que la voz poética realiza un recorrido a través de varias ciudades que fueron de especial importancia para las comunidades sefardíes. Se propone un viaje en el espacio, pero también en el tiempo:

Irme kero, madre, a Salonik,
A kantar sus viejas romansas
Pedridas.

I a Monastir kero ir,
A riyir kon sus kriaturas
En lingua
Dulse.

Madre, kero ir a Izmir
A meldar el Meam Loez
Kon sus hazanim.

Irme kero, madre, a Kastoria i a Bursa, a Bitola i a Edirne,
Kero ir a Tetuan i a Tanger
I a todas las sivdades muertas
De los sefaradis.

Esto en Yerushalayim i a Yerushalayim kero muncho ir.

Aki, onde nasi antes siete jeneraciones,
En las kayes nuevas las viejas no kantán romansas.
Las kriaturas no riyen en lingua dulce.
Los hazanim estan mudos.

Vengo a las sivdades ke biven
En mi korason, madre,
A buscar ayi
El Sinyor de todo el mundo. (Held 1999: 51)

Los lugares de la memoria viven en el corazón: son paisajes reales, ahora muertos (desde el punto de vista de la cultura sefardí), pero capaces de convocar la vida. Las calles y las casas recuerdan "viejas romansas", "kriaturas", "hazanim" que leen el *Meam Loez*, y sobre todo la "lingua dulce", en clara alusión al judeoespañol que ya no se escucha. Son significativas las referencias constantes a la madre, a los niños, a la lengua, y también a esos romances perdidos: "en las kayes nuevas las viejas no kantán romansas". La poesía tradicional sefardí, de transmisión oral, tuvo en la memoria de las mujeres su último reducto: ellas fueron las últimas guardianas de este patrimonio musical y literario, que acompañaba a los miembros de las comunidades en gran parte de sus celebraciones y en los momentos esenciales del ciclo vital. Jerusalén, la última ciudad nombrada, es un espacio doble, por eso Held escribe: "Esto en Yerushalayim i a Yerushalayim kero muncho ir", en una aparente paradoja. La ciudad actual, en la que vive la autora, se contrapone al hogar soñado que fue habitado por el judeoespañol un día.

En el poema de Mijal Held encontramos ecos de una canción tradicional sefardí, compuesta a partir de dos coplas¹³ en las que se expresa la nostalgia de Sión, el deseo de regresar a Jerusalén y restaurar el Templo destruido. Presentamos a continuación una versión cantada de Jerusalén, recogida en 1960 por Israel J. Katz y editada por Paloma Díaz-Mas:

Irme kero, madre,	y a Yerushalayen,
cumer de sos frutos,	biber di sus aguas.
En él m'arimo yo	
y en él m'afalago yo,	
y en el Patrón del mundo.	

¹³ Las coplas están recogidas en Hemsí (1995: 158a-b, 159).

Y el Bet hamikdash a mí me parese Y en él m'arimo yo y en él m'abrigo yo, in el Patrón del mundo.	lo veigo d'enfrente; la luna'n creciente.
Y lo están fraguando y lo están labrando Y en él m'arimo yo y en él m'abrigo yo, in el Patrón del mundo.	con piedras presiozas con piedras presiozas.
Y en el Kot'Marabí y la shehiná En él m'arimo yo y en él m'abrigo yo, in el Patrón del mundo. (Díaz-Mas 1994: 83-84) ¹⁴	es eziara grande ahí está parada

La canción recoge el deseo del pueblo judío de regresar a su patria perdida, presente entre los sefardíes a lo largo de la historia. Aparece la esperanza en la llegada de los tiempos mesiánicos, simbolizada en la restauración del Templo. Mijal Held toma este poema tradicional y lo recrea de forma desencantada, confrontando el rico pasado sefardí con un presente desierto. El motivo del viaje y la apelación a la madre "Irme kero, madre..." están tomados directamente de la canción tradicional.

Un movimiento similar lo encontramos en el poema de Margalit Matitiahú que lleva por título "Saloniki":

SALONIKI

(En la kaye ke-se engrandisio mi madre)
La kaye paresia intchirse de mis ondos sintimientos,
En kaminando i buscando mi viejo nombre.
Las solombras de la tarde
Empesavan a kayer sobre las kazas.

Las ventanas seradas paresian metersen
En una gera muda kontra el tiempo pasado.
Mezo las memorias plantadas en mi por mi madre
Via la kaza ke supito se enchekisiya
Asta tokar la tierra del kurtijo
Ande las bozes de lo pasado kedaron en el aver.

¹⁴ La grafía ha sido modificada y se ha adoptado la de la revista *Aki Yerushalayim*. Entiéndase *m'arimo*: me acajo; *m'afalago*: me consuelo; *Patrón (del mundo)*: dueño, aquí se refiere a Dios; *Bet hamikdash*: la casa santa, el Templo de Jerusalén; *m'abrigo*: me protejo; *Kot'Marabí*: muro occidental o muro de las lamentaciones, el único resto que queda del Templo de Jerusalén; *eziara*: romería, peregrinación; *shehiná*: presencia divina en el mundo, que según la tradición mora en el Templo destruido.

Y sintia la prononsiasion de un nombre
 Komo una kampana
 Kunandose en el tiempo i disiendo
 Thessaloniki, Odos Theoyenos Harisis 59. (Matitiahú 1998: 17)¹⁵

La emoción ante la cercanía de la casa de la madre, que la poeta no había visitado hasta entonces, canaliza una "gerra muda kontra el tiempo pasado". El poema está atravesado por la idea de mecer, de acunar, en una sugerente metáfora: "Mezo las memorias plantadas en mi por mi madre". La memoria es una semilla que se recibe, y los lugares del pasado la hacen crecer. El movimiento es hacia lo pequeño ("la kaza se enchekeisiya"), pues solo esa vuelta a lo mínimo, a la niñez, a lo aparentemente insignificante puede convocar a las voces y la tierra del "kurtijo", el espacio por excelencia de la intimidad femenina en las vecindades sefardíes. La dirección de la casa parece convertirse, en el último verso del poema, en una palabra mágica, que Matitiahú define como "una kampana kunandose en el tiempo". Acunar y mecer son los gestos que permiten el rescate de la memoria y el pasado, en una última referencia a la relación entre madre e hija, enmarcada ahora en el contexto del hogar perdido.

3. MIRAR EL MUNDO CON LOS OJOS DE LOS OLVIDADOS

Ahora bien, ¿hasta cuándo podemos hablar de memoria? ¿En qué medida estas poetas sefardíes pueden elaborar la memoria de un mundo en el que ya no han vivido? Reyes Mate vuelve a esbozar una respuesta:

La fragilidad de la memoria se debe a que en un momento determinado el pasado vivido deje de ser *traditus* entregado a un colectivo que lo recibe. Al romperse la *traditio* cesa la memoria. Según esta explicación, cuando llega la hora de la historia, se cierra el tiempo de la memoria. Cuando desaparecen los testigos, deberíamos dejar de hablar de memoria. [...] Pero es muy difícil precisar cuándo se rompe el vínculo entre el pasado y el presente porque siempre quedan huellas, muchas veces ocultas, de modo que en un determinado momento el presente declara verse reflejado en ellas. (Reyes Mate 2009: 160)

Margalit Matitiahú, en otro poema de *Kurtijo kemado*, da fe de la expansión de la memoria más allá de su territorio natural: el del recuerdo individual e intransferible. Leamos sus últimos versos:

LA MEMORIA

[...]
 La memoria se expande,
 deviene velas palpando.
 Yo me encolgo en ellas

¹⁵ Entiéndase *engrandesio*: creció; *enchekeisiya*: empequeñecía; *kurtijo*: patio interior que solían tener las casas de vecindad, donde se hacía vida en común; representa el espacio por excelencia de las relaciones entre las mujeres de las comunidades sefardíes tradicionales; *aver*: aire.

entregándome a la dericción
del corriente foturo.

Súpito
las líneas del aver se vacieron de oxígeno.

Mi puerpo viene acudir,
va tejendo una reja
por mantener a la memoria
en el momento de la caída. (Matitiahú 1997: 36)¹⁶

La voz poética se entrega a la travesía de la memoria, que es al mismo tiempo la corriente del futuro. "La memoria se espande" y, en una metáfora marina, se convierte en las velas a las que se agarra la poeta para continuar su camino hacia el porvenir. Así, el pasado es una presencia que acompaña, que empuja hacia delante. En los versos finales es el cuerpo el que realiza el rescate último de la memoria: crea una red que la salva del precipicio.

¿Qué es lo que ofrece esa memoria recreada al futuro? Su lugar, como ya se vio en un poema anterior, se encuentra bajo tierra: ¿en el territorio de los muertos? Sí y no. El rescate del pasado sefardí exige a estas poetas adentrarse en el universo de los antepasados (sobre todo a través de la figura-guía de la madre), recorrer los espacios de la vida perdida, aunque sea entre ruinas, y, finalmente, sumergirse en las profundidades de una tierra que, a pesar de las desdichas, esconde un tesoro. Veamos otro poema de Matitiahú:

EL SÓTAMO DE LA MEMORIA

En el sótamo de la memoria
Celebramos fiestas de amor.
El tiempo aretó sus alas,
el sielo devino un sírkolo de rizas.
Komo dos árboles
kedimos asebrados
dientro las sezonas,
en la eternidad de la magia. (Matitiahú 2001: 24)¹⁷

Al final de un recorrido descendente, que va internándose en lo profundo y recogiendo el dolor del pasado, ¿qué sucede?: "Celebramos fiestas de amor". La voz poética se asombra y vislumbra, ya a su lado, "la eternidad de la magia"; una promesa de comunión con lo perdido que sitúa el centro de la vida y la esperanza en la cercanía con lo aniquilado. Clarisse Nicoïdski comparte tal paradoja en el poema que abre su segunda obra, "Caminus di palavras":

¹⁶ Entiéndase *dericción*: dirección; *aver*: aire.

¹⁷ Entiéndase *aretó*: paró; *sezonas*: razones.

a la mañana dil lugar
 si caminarun lus dispartus
 déxami tu boz
 dami la culor dil tempu
 para
 trucar lus ojus
 para pasar cerca dil ríu
 vieni il sol
 si va un airi di luvia
 cargada
 comu un velu di ricordus
 abáxati
 toma la yerba in tus manus
 estu es lu pasadu (Nicoïdski 1981: 7)

La presencia a la que se refiere la voz poética en segunda persona es, una vez más, la memoria, encarnada aquí en la lengua judeoespañola, el idioma de los antepasados, y en la imagen de la propia muerte (a la que se contrapone la mención a “lus dispartus”). La poeta la insta a que le entregue su voz, la única capaz de cambiar lo que ven los ojos, pues conoce y ofrece “la culor dil tempu”. La humedad y el río representan el pasado vivo, incandescente: esa lluvia que deja tras de sí “un velo di ricordus” sobre la hierba. Finalmente la hierba, cercana a la tierra pero mojada por la lluvia, es la encargada de transmitir la huella de lo desaparecido.

Esta nueva relación con la realidad y con el tiempo presente, que aporta creatividad y salva del silencio a lo pasado, no deja de ser un regalo de la memoria: consiste en mirar el mundo con los ojos de los olvidados. En esa mirada hay dolor, pero también fascinación y belleza. Luigi Pirandello, en un relato titulado “Coloquio con los personajes”, reflexiona acerca de la relación entre los vivos y los muertos a raíz de la desaparición de su madre. En un momento la madre, que habla desde el pensamiento del personaje principal, le dice: “Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle”. (Pirandello 1980: 1153)

Este es, quizá, el máximo valor de la memoria: permitir una mirada desde el lugar de los desaparecidos, rescatando su legado para volver a habitar la realidad con sus ojos: unos ojos silenciosos pero capaces de convocar a su alrededor la vida. El recorrido que las poetas sefardíes evocadas hacen por los paisajes interiores y las palabras de sus antepasados conducen, una vez traspasado el dolor, a esas “fiestas de amor” a las que se refería Margalit Matitiah. Así nos sugieren que la promesa se ha cumplido, que es posible, sin abandonar el presente, mirar el mundo desde el lugar de los olvidados.

OBRAS CITADAS

- Ayala, Amor (2008): "La instruksion es el mas ermozo afeito por la mujer. Una conferencia de David Fresco sobre la nueva mujer sefardí (Estambul, 1929)". En: *Sefárdica*, n.º 17, pp. 144-155.
- Ayala, Amor (2006): "«La mujer moderna» por Y. A. Basat (La Alvorada, Ruse 1899): la mujer sefardí y sus deberes en la nueva sociedad". En: *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección hebreo*, n.º 55, pp. 45-67.
- Bunis, David M. (1982): "Types of nonregional variation in Early Modern Eastern Spoken Judezmo". En: *International Journey of Sociology of Language*, n.º 37, pp. 41-70.
- Cohen, Judith R. (1995): "Women's Role in Judeo-Spanish song traditions". En: Maurice Sacks (ed.): *Active Voices. Women in Jewish Culture*. Chicago, University of Illinois, pp. 181-200.
- Díaz-Mas, Paloma, Ayala, Amor, y Barquín, Amelia (2009): "La incorporación de las mujeres sefardíes a la esfera pública en el paso del siglo XIX al XX". En: *Actas del primer congreso internacional Las mujeres en la esfera pública. Filosofía e historia contemporánea*. Madrid, C.E.R.S.A., pp. 22-39.
- Díaz-Mas, Paloma (2009): "Folk Literature among Sephardic Bourgeois Women at the Beginning of the Twentieth Century". En: *European Journal of Jewish Studies*, vol. 3, n.º 1, pp. 81-102.
- (2008): "Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral". En: *El Presente. Studies in Sephardic Culture*, n.º 2, pp. 255-266.
- (2007): "Cuadernos de mujeres: el cuaderno de Clara Benoudis y otras colecciones manuscritas de cantares tradicionales sefardíes". En: Kelly Benoudis (ed.): *Romances de Alcácer Quibir*. Lisboa, Edições Colibri-Centro de Estudos Comparatistas, pp. 187-200.
- (2006): *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*. Barcelona, Riopiedras (4ª ed.).
- Díaz-Mas, Paloma (ed.) (1994): *Poesía oral sefardí*. Ferrol, Esquíu.
- Filipovic, Jelena, y Simovic, Ivana Vucina (2010): "La lengua como recurso social: el caso de las mujeres sefardíes de los Balcanes". En: Paloma Díaz-Mas y María Sánchez Pérez (eds.): *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*. Madrid, CSIC, pp. 259-270.
- Harris, Tracy K. (1994): *Death of a language: The history of Judeo-Spanish*. Newark. University of Delaware Press.
- Held, Mijal (1995): "Irme Kero, madre". En: *Aki Yerushalayim*, n.º 61, p. 51.
- Hemsi, Alberto (1995): *Cancionero sefardí*. Jerusalén, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 158a-b, 159.
- Lévy, Isaac Jack (ed.) (1989): *Sephardic poetry of the Holocaust*. Chicago, University of Illinois Press.
- Lleal, Coloma (1992): *El judezmo. El dialecto sefardí y su historia*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Matitiah, Margalit (2001): *Bozes en la Shara*. Cuenca, El toro de barro.
- (1998): *Kurtijo kemado*. Tel Aviv, Eked.
- (1997): *Matriz de luz*. Tel Aviv, Tag.

- Nicoïdski, Clarisse (1999): "Palabras introductorias". En: Dina Rot (ed.): *Una manu tumó l'otra*. Madrid, El Europeo.
- (1981): "Caminus di palavras". En: *Poesía X*. Madrid, Editora Nacional, pp. 6-14.
- Penny, Ralph (2000): "Variation in Judeo-Spanish". En: *Variation and change in Spanish*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 174-193.
- Pirandello, Luigi (1980): *Novelle per un anno*. Vol. III, tomo II. Milán, Mondadori.
- Quintana, Aldina (2010): "El judeoespañol, una lengua pluricéntrica al margen del español". En: Paloma Díaz-Mas y María Sánchez Pérez (eds.): *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*. Madrid, CSIC, pp. 33-54.
- (2009): "La mujer sefardí ante sí misma y ante ellos: una lectura por las páginas de la *Alborada* (Sarajevo 1900-1901)". En: *El Presente. Studies in Sephardic Culture. Gender and Identity*, n.º 3, pp. 113-139.
- (2006): *Geografía Lingüística del Judeoespañol. Estudio sincrónico y diacrónico*. Bern, Peter Lang.
- Refael, Shmuel (2009): *Un grito en el silencio. La poesía sobre el Holocausto en lengua sefardí: estudio y antología*. Barcelona, Tirocinio.
- Reyes Mate (2009): *La herencia del olvido*. Madrid, Errata Naturae.
- Riaño López, Ana María, y Marcos Casquero, María del Carmen (2001): "Poesía contemporánea en lengua judeoespañola: Margalit Matitiahú y su obra". En: *Estudios Humanísticos (Universidad de León). Filología*, 23, pp. 141-172.
- Romero, Elena (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, Mapfre.
- Romeu Ferré, Pilar (2008): "Sin memoria no hay avenir. Memorias escritas por mujeres sefardíes en los últimos 20 años". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, n.º 2, pp. 101-120.
- Rodrigue, Aron y Benbassa, Esther (2004): *Historia de los judíos sefardíes: de Toledo a Salónica*, Madrid: Abada.
- Rodrigue, Aron (1990): *French Jews, Turkish Jews. The Alliance Israélite Universelle and the Politics of Jewish Schooling in Turkey, 1860-1925*. Bloomington, Indiana University Press.
- (1983): "Jewish Society and Schooling in a Thracian Town: The Alliance Israélite Universelle in Demotica, 1897-1924". En: *Jewish Social Studies*, vol. 45, n.º 3/4, pp. 263-286.
- Santa Puche, Salvador (2003): *Libro de los testimonios: los sefardíes y el Holocausto*. Barcelona, Sephardi Federation of Palm Beach County.
- Schmid, Beatrice (2007): "De Salónica a Ladinokomunita. El judeoespañol desde los umbrales del siglo xx hasta la actualidad". En: Germán Colón y Lluís Gimeno Betí (eds.): *Ecología lingüística i desaparició de llengües*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 9-33.
- Séphiha, Haïm Vidal (1997): *L'Agonie des Judéo-Espagnols*. París, Entente.
- Seroussi, Edwin (2003): "Archivists of Memory: Written Folksong Collections of Twentieth-Century Sephardi Women". En: Tullia Magrini (ed.): *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, pp. 195-214.

ASPECTOS DE LO INSÓLITO EN LA CUENTÍSTICA DE
JOSÉ MARÍA MERINO. TEORÍA Y PRÁCTICA NARRATIVASJOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ
Universidad de LeónCLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN
UNED

Entre los narradores españoles del momento, José María Merino es quien, sin duda, ha reflexionado con mayor pertinencia y ahínco sobre lo que significa la narración en sus distintas modalidades, sobre el ámbito de la ficción, sobre la lectura de ficciones en el mundo actual y, en fin, sobre la mayoría de los asuntos que atañen a la escritura –incluida la propia– y a la lectura de cuentos y novelas. Es Merino un escritor de ficciones cuya curiosidad intelectual le ha llevado a desarrollar un pensamiento teórico rico y consistente. Práctica y teoría sobre el arte de narrar se conjugan en él de manera natural. Dado que este artículo va a tratar, de modo parcial, sobre los cuentos de José María Merino, habría que añadir que el escritor no solo se ha convertido en uno de los cuentistas españoles de mayor enjundia, sino que en sus reflexiones sobre la ficción y la narración, el cuento se lleva acaso la mejor parte, constituyéndose además en uno de los más arduos defensores del género en momentos en los que no gozaba del aprecio de crítica y lectores, más volcados hacia la novela, y en la actualidad, cuando parece que el cuento vive horas mejores, con el estímulo, además, del auge del microrrelato, objeto ya de abundantes estudios críticos, históricos, teóricos y taxonómicos hasta límites insospechados hace bien pocos años. El interés de Merino por la ficción y la narración, por la novela y el cuento, en lo teórico y en lo creativo, ha motivado la condición metafictional de una parte importante de su narrativa, como ha subrayado la crítica (Chang Lee 2005). Tal interés tuvo su origen en el fervor por la lectura –gozo y aprendizaje a la vez– en la niñez y la

adolescencia. No es extraño que a ese fervor adolescente sucediera en la madurez la inquietud teórica por el significado mismo de la lectura. También en este aspecto lectura y escritura aparecen perfectamente imbricadas en el entendimiento meriniano de la ficción narrativa.

El prólogo a *Cincuenta cuentos y una fábula* (1997), que incluyó en su nueva recopilación de cuentos titulada *Historias de otro lugar* (2010), es referencia inexcusable en cuanto al aprendizaje de los mundos de ficción por parte del niño y adolescente José María Merino. La lectura de tebeos y cuentos, además del cine, fue el modo de comprender y ordenar la realidad ajena, "opaca, huraña, erizada de amenazas" (Merino 2010: 13). El relato oral ocupó también un lugar relevante en la imaginación del niño, además de ser estímulo para la lectura de la narración escrita. En algunas de estas lecturas, que no es preciso citar aquí, aprendió algo fundamental para la escritura posterior: "Mi convicción de que hay bajo el suelo que pisamos mundos esplendorosos, abiertos como este a un espacio infinito [...], y la idea de que sueño y vigilia son el haz y el envés de una misma realidad" (Merino 2010: 14-15). Realidad vivida y realidad soñada empezaban a convivir, a confundirse en la imaginación del joven lector como semilla que fructificaría más tarde en su labor creadora. No menos trascendente fue el descubrimiento de la narración de carácter fantástico en una época de literatura realista y de compromiso, intuyendo ya que "en lo fantástico se refugiaba una peculiaridad profundamente literaria, pues al no apoyar toda su estructura en los datos de la realidad exterior, debía sostenerse muy principalmente en la calidad de la pura invención" (Merino 2010: 16). Es conocido el lugar que lo fantástico ocupa en la narrativa de Merino. Si nos referimos al cuento en particular, los aspectos insólitos de la realidad o puramente fantásticos son el germen de casi todos ellos. La lectura fue y es, por lo tanto, la verdadera semilla de la creación literaria, como escribió en otra ocasión José María Merino: "El aprendizaje más profundo del escritor de ficciones está en la lectura de buenas ficciones: ahí se aprenden también las reglas del estilo. No se puede ser escritor sin ser lector, como no se puede, sin ser lector, transmitir el gusto de la literatura" (Merino 2004a: 159). En otros escritos se refirió Merino tanto a las revelaciones de la lectura como a su significado. Concibe la lectura como un "viaje secreto" o una "aventura interior" (Merino 2004a: 16) cuyo fundamento es la identificación, pues, mediante ella, el lector "puede vivir sin riesgos una vida ajena en la que se encuentran claves y secretos de la propia" (Merino 2004a: 347). Y vuelve a recordar lo que la experiencia lectora le hizo descubrir: que las narraciones escritas "son las que elaboran la verdadera *realidad virtual*" y que "cuando son acertadas, siempre crean un universo simbólico, en que el lector encuentra detalles y claves para reconocerse a sí mismo" (Merino 2004a: 17). Entrar y habitar en ese universo imaginario es el verdadero efecto de la lectura; en palabras del escritor: "Aquellas páginas [...] me introducían en una realidad impalpable tan poderosa y precisa como esta palpable que nos rodea" (Merino 2004a: 18), la realidad que la teoría literaria ha llamado "mundos posibles", los mundos posibles de la ficción literaria.

Como ya se ha señalado, el relato oral en el ámbito familiar o en esa tradición literaria de veladas, filandones, hilas y calechos, sirvió también al niño que

era Merino para entrever la existencia de mundos diferentes a los de la realidad literaria; escuchando aquellos relatos pudo viajar imaginariamente a mundos maravillosos y fantásticos sobre los que más tarde teorizaría y construiría sus ficciones. A la narración oral se ha referido Merino en sus escritos –por ejemplo, en el artículo “Palabra oral, palabra escrita” (2004a: 51-60)–, concibiéndola como el procedimiento primero para interpretar y ordenar la realidad de que dispuso el hombre. Pero quizá lo más sugestivo para nosotros sea el aprovechamiento de aquella experiencia infantil del oír contar para trazar cuentos como “La última tonada” (*El viajero perdido*), “El inocente”, “Maniobras nocturnas” y, sobre todo, “La hija del diablo” (*Cuentos de los días raros*). Son cuentos en los que la oralidad constituye la sustancia del cuento. En tal ámbito “La hija del diablo” es, verdaderamente, un cuento extraordinario, un relato imaginariamente oral (el relato de Blancaflor) dentro del cuerpo escrito del cuento, con dos voces narrativas. El narrador recuerda el cuento de Blancaflor contado por una segunda voz, por “la narradora” como la llama, creando un ajustado paralelismo entre las circunstancias que siguen al descarrilamiento del tren en que viajan hacia Galicia y el desarrollo de los sucesos del cuento de Blancaflor. El relato parece evocar a los viejos contadores de cuentos, abuelas, madres y otros miembros familiares.

En cuanto a la vertiente teorizadora y reflexiva de Merino referente a la ficción, a la narración y el cuento hay que señalar que numerosos artículos suyos en revistas y actas de congresos han ido delimitando su pensamiento sobre el asunto. Nos basta con recordar en este momento los recogidos en *Ficción continua* (2004a), con sus dos partes, teórica la primera y crítica la segunda. Dos ideas deseamos destacar en relación con la ficción-narración: lo que implica de seguridad y conocimiento por un lado y de poblamiento de la imaginación por otro. La seguridad que proporciona la ficción narrativa proviene de su sentido último, que es “ordenar el caos” de la realidad, como Merino ha escrito en diferentes ocasiones. A la realidad hosca e imprevisible la narración le confiere interpretación y coherencia. “Contar historias es ordenar el caos del mundo, dar a las cosas un sentido del que carecen en su mero producirse” (Merino 2004a: 15).

La ficción es posiblemente –escribe Merino– la primera sabiduría de nuestra especie, el procedimiento mental originario para intentar entender, desde los símbolos, el mundo confuso y huraño en que los seres humanos inaugurales se encontraron inmersos, y sigue cumpliendo la misma función de desentrañar el caos de la realidad, aunque con el tiempo otras sabidurías y hermenéuticas –filosofía, metafísica, ciencia– la hayan ido acompañando. (Merino 2004a: 72)

Y en otra ocasión:

Cuando uno intuye que el ser humano es *sapiens* porque es *narrans*, que gracias a la narración fue dando orden y sentido al caos del mundo y dotándolo del componente imaginario preciso para poder interpretarlo y sentirse lo suficientemente seguro frente a él, que el relato forma parte de la propia condición humana, se encuentra bastante reconfortado... (Merino 2004a: 238)

La misma idea circula por esta variante:

Pienso que la actividad del narrador concita al menos esa duplicidad, la acción de dos partes, una que sueña y otra que ordena lo soñado, una que lee mediante la intuición de los aspectos evidentes y los misterios de la realidad, y otra que los escribe, dándoles la coherencia de un relato para que puedan ser integrados y comprendidos. (Merino 2004a: 20)

Con la ficción, oral o escrita, el imaginario de la humanidad se ha ido poblando de seres parecidos a los de carne y hueso de la realidad y con seres pertenecientes a otros mundos posibles, con acciones y pensamientos reconfortantes o perturbadores, con infinitas historias cercanas o “de otro lugar” que enriquecen la vida con otras vidas que fantaseamos durante y después de la lectura, pues uno de los caracteres de la narración reside en su permanencia.

El cuento, por otro lado, ha sido una preocupación y una constante en la reflexión meriniana sobre la narración y los géneros narrativos. Lo puede verificar la lectura de varios de los artículos de *Ficción continua* y, en concreto, el titulado “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, en el que establece el contraste entre narrativa larga y narrativa breve, y en segundo término entre novela corta y cuento, defendiendo allí la narrativa breve por su concisión expresiva, depuración narrativa y afán sintético, así como por los mundos que anuncia sin desvelarlos enteramente, y que “conforman una manera de leer, establecen un aprendizaje y hasta una gimnasia estética, ayudan a construir criterios de refinamiento para apreciar cada vez más la sustancia que ofrece la verdadera literatura” (Merino 2004a: 84).

Estas características del cuento se completan con otras que Merino ha ido dilucidando en diferentes escritos: el *escenario* adecuado, “el buen manejo del *tiempo*”, el acertado planteamiento del *conflicto*” y “la acertada elección del *punto de vista*” (Merino 2004a: 224).

Estas y otras cuestiones referidas al cuento dieron lugar al librito –por su extensión– *Cuento popular y cuento literario* (2012), sin olvidarnos de su discurso de entrada en la Real Academia, *Ficción de verdad* (2009), donde expone los mecanismos de la ficción desde su personal experiencia de escritor de ficciones, entendidas como una forma exclusiva de verdad, como “otro espacio posible, paralelo, alternativo, que es precisamente ese espacio de la ficción” (Merino 2004a: 47). La confluencia en el texto citado de reflexión y narración, tratando de construir un relato al tiempo que se reflexiona sobre sus mecanismos de construcción, es el hecho que explica que los críticos hablaran, desde la publicación de sus primeras obras, de metarrelatos y metaficciones, pues Merino convierte en relato su propio pensamiento literario sin que este ahogue el cuento en cada caso.

En correspondencia con su pensamiento sobre la ficción narrativa, José María Merino es uno de los escritores actuales de cuentos de mayor finura y talento, hasta el punto de poder ser considerado uno de los maestros del género. En 1982 publicó un primer volumen de relatos, *Cuentos del reino secreto*, en los que la mixtura de realidad y fantasía singularizaba al entonces joven escritor en

el panorama de la narrativa del momento. Afianzarían su mundo o sus mundos ficcionales volúmenes posteriores como *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), incluidos en *Cincuenta cuentos y una fábula* (1997), y *Cuentos de los días raros* (2004), todos los cuales los reunió en 2010 en *Historias de otro lugar*, habiendo que anotar aún *La glorieta de los fugitivos* (2007) –libro donde reunió Merino los microrrelatos publicados en *Días imaginarios* (2002) y en *Cuentos del libro de la noche* (2005)–, *Las puertas de lo posible* (2008), diecisiete relatos sobre un futuro previsible, a la luz de la realidad del presente y de la ciencia contemporánea, y *El libro de las horas contadas* (2011), volumen de original construcción, pues algunos de sus veintitrés capítulos los constituyen una serie de microrrelatos (cincuenta y cinco en total) agrupados con un título común en cada serie e imaginariamente escritos por uno de los personajes de la novela, que también puede interpretarse o leerse como un conjunto de cuentos con los mismos protagonistas. La labor de Merino a favor del cuento se incrementa con recopilaciones como *Cien años de cuentos (1898-1998)*. *Antología del cuento español contemporáneo* (1998), *Los mejores cuentos españoles del siglo xx* (1998) y la excelente recreación *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada* (2000), soñada y reactivada, pues es memoria de una tradición de la que debemos considerarnos, como quiere Merino, hederos y transmisores.

Todos y cada uno de los volúmenes citados servirían para hacernos meditar sobre el engranaje que mueve la pluma narrativa de Merino. Pero en una escritura tan extensa ha sido preciso acotar el campo (cuentos) y el asunto (lo insólito). No contemplamos en este trabajo los diecisiete cuentos de *Las puertas de lo posible* (2008), que hay que incluir directamente en el ámbito de la ciencia-ficción. Quedan al margen también los microrrelatos –aunque pueda haber alusiones a los mismos–, a los que sus estudiosos suelen referirse como el cuarto género narrativo, junto a la novela, la novela corta y el cuento. En cualquier caso, sí queremos dejar constancia de que lo insólito –es decir, lo extraño, lo raro, lo desacostumbrado inmiscuido en el ordinario vivir–, atraviesa también esos textos que Merino llamó “nanocuentos”: pesadillas agobiantes, tiempo que corre hacia atrás, seres que nos rodean como sombras o bien confusos y desorientados, espejos que reflejan un rostro distinto al que se mira o que devuelven el rostro propio de otro tiempo, sueños que se asoman a la realidad del futuro, metamorfosis, personajes invisibles, otros atrapados por un sueño del que no pueden salir, presencias espectrales, extravíos mentales, visiones, presentimientos que abocan a su cumplimiento, fantasías que hacen sobrellevar con menor tedio la rutina cotidiana, sospechas que, en cambio, sacan a uno del pacífico discurrir de los días, objetos domésticos al acecho, confusiones entre realidad y fantasía, memorias borrosas, ilusiones inasequibles, augurios funestos, retornos imposibles, figuraciones hiperbólicas, alucinaciones, cuerpos independizados de sus dueños, juegos de identidad, tiempos que regresan, etc., etc.

Los propios títulos de los libros de cuentos de Merino aluden a esos aspectos insólitos. Pensemos en *Cuentos de los días raros*: en la nota que los precede escribe Merino:

Frente al sentimiento avasallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza. Porque en nuestra existencia, ni desde lo ontológico ni desde lo circunstancial hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a las rutinas más cómodas para olvidar esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición. (Merino 2004b: 9)

Y refiriéndose a los *Cuentos de los días raros*: “Estos quince cuentos pretenden hablar de la rareza de los días desde nuestra relación con los sueños, con los libros, con los incidentes cotidianos”, añadiendo que “muestran diversos registros de mi labor de cuentista”, señalando tres de esos registros: “lo fantástico, lo simbólico, el *realismo quebradizo*” (Merino 2004b: 9-10), que subraya para indicar ese realismo traspasado por aspectos insólitos, es decir, lo normal o lo cotidiano entreverado de sueños, de rarezas, de vetas imprevisibles, que hemos convenido en llamar, con Alazraki (1983; 1990), lo “neofantástico”, y que David Roas incluye decididamente en lo fantástico, lo cual “supone siempre [...] la transgresión del orden de lo cotidiano para hacer evidente una nueva perspectiva de lo real” (2005: 197). Pensemos, asimismo, en *Historias de otro lugar*, título que el propio escritor explica señalando que “el ámbito de los cuentos reunidos ahí, “más allá de los temas de conjunto” es el siguiente:

El lugar que corresponde al espacio de la ficción, inevitable sombra esclarecedora del lugar de la realidad para los seres humanos, y en este caso todavía más “otro” por su general impregnación fantástica; un lugar entre cuyos habitantes están los personajes de este libro, tan familiarizados con una experiencia donde se mezclan sueño y vigilia a través de la palabra, lo que, según creo, pertenece naturalmente a las intuiciones de la literatura. (Merino 2010: 11)

Sitúa estos cuentos, pues, en el espacio ficcional y en el ámbito de lo fantástico con un lugar privilegiado, aquel en que sueño y vigilia se cruzan.

Merino ha aludido a su intención de naturalizar lo fantástico, es decir, de no hacer de lo fantástico un ámbito separado del discurrir cotidiano, de enterrarlo en la vida diaria y en los ámbitos familiares. Fue lo que movió su primer libro de relatos, *Cuentos del reino secreto*, en los que lo fantástico es traído a escenarios leoneses conocidos y vividos por el joven Merino en su niñez y su adolescencia.

“Creo que una de las funciones de la literatura es profundizar en lo inusual, en lo misterioso y menos evidente de la realidad, enfocándolo muchas veces desde la perspectiva fantástica” (Merino 2009: 21). Estas palabras de *Ficción de verdad* vienen a confirmar lo que ya anunciaba el título *Cuentos de los días raros* y proponía la nota introductoria a la que nos hemos referido, por cuanto planteaba aquellos cuentos como “crónica” de “la rareza de los días en su relación con los sueños, con los recuerdos, con los incidentes cotidianos”. El narrador se convierte, de este modo, en fabulador de lo inusual, de lo extraño que habita en lo familiar, en el acontecer diario. El lector de Merino está habituado al hecho de que lo extraño y lo fantástico irrumpen en lo conocido. Merino ha sabido

crear una atmósfera peculiar en la que se mueven sus personajes, la atmósfera de los sueños, por ejemplo o la atmósfera del delirio en la que se sumerge el profesor Souto, ese personaje-guadiana, recurrente en la narrativa de Merino, que en el cuento "Celina y Nelima", de *Cuentos de los días raros*, desvía su intimidad de la persona que quiere hacia un programa inteligente de ordenador; otro habita en él que lo lleva hacia lo que no desea y al que tiene que doblegar por la acción de la voluntad, al igual que sucede en "El fumador que acecha", de *Cuentos de los días raros* también, en el cual el acechador es un intruso que vive clandestinamente dentro del profesor, introduciéndose de este modo el tema del doble, uno de los temas familiares de Merino.

Sin salirnos de dicho libro de cuentos, pero extendiendo las apreciaciones a la cuentística del autor en general, podemos decir que en la atmósfera literaria de Merino se produce el contagio de lo familiar por lo extraño y de lo extraño por lo familiar; a la vez, se origina el reconocimiento de lo familiar en lo que resulta ajeno, raro o singular. Los cuentos nos hablan de la presencia de lo inadvertido en la vida corriente, de lo desconocido en lo habitual, de lo imprevisto en el ordinario acontecer, de lo inusitado en la costumbre, de lo imaginado en lo real, de lo desconcertante en la aparente normalidad, de lo inexplicable en lo racional, de lo insólito en el ámbito de las certezas; nos hablan de la fantasía y las alucinaciones que perturban la tranquilidad doméstica, de las visiones momentáneas, de los deslumbramientos pasajeros, de las "clarividencias instantáneas, como un regalo providencial" ("Papilio Siderum"), que nos hacen vislumbrar otros mundos posibles, mundos fantásticos, soñados, intuitos, espacios de felicidad, por ejemplo, como los de "All you need is love", "atisbado paraíso [...] en el que ninguno de los que vivimos en este mundo entrará jamás" (Merino 2004b: 75). Hay una débil frontera entre la realidad y la ilusión, el sueño y la vigilia; la atmósfera de los cuentos merinianos nos da la sorpresa de lo inexplicable, la constatación de lo imposible cobrando todas sus posibilidades en la narración; la certeza de lo inverosímil y la percepción por parte del narrador de que la realidad es en ocasiones más desconcertante que la ficción.

Los *Cuentos del reino secreto*, primer libro de relatos de Merino, tocan ya múltiples aspectos insólitos que introducían lo fantástico en escenarios y paisajes conocidos y vividos por el escritor, como ya hemos indicado, en su infancia y adolescencia. De este modo, lo fantástico quedaba atado a la realidad. Merino ha llamado a esto "naturalizar lo fantástico" (Merino 2010: 20). El propio escritor señala que en tal libro hay muchos temas habituales en el imaginario fantástico: "azarosas relaciones entre la realidad y su simulacro, saltos maravillosos en el espacio y en el tiempo, desdoblamiento de personas y lugares, metamorfosis, fantasmas, rebelión y hasta tiranía de los objetos, interferencias de delirio y vigilia" (Merino 2010: 25). Uno de los *Cuentos del reino secreto* nos interesa en este momento: "La casa de los dos portales", al que Merino mismo se ha referido en alguna ocasión (2012: 97-105); e interesa aquí no por lo que tiene de biográfico, de evocación y recreación, sino por las dos puertas que se abren, una a lo real y otra a lo fantástico. Por esta segunda puerta se sale a una ciudad decrepita y desolada, y solo la salida por la puerta habitual o principal devuelve

la ciudad a su estado originario. Se puede interpretar de distintas maneras, pero desde nuestro punto de vista la puerta trasera es la grieta simbólica que lo insólito o lo fantástico abre en la realidad; mirando por esa hendidura entrevemos lo inusual en lo habitual, lo desconocido inmiscuyéndose en las vivencias cotidianas. Si atravesamos esa grieta, entramos de lleno en otros mundos posibles, paralelos o transfigurados.

No es nuestra intención centrarnos en los *Cuentos del reino secreto*, sino en el conjunto de los cuentos de Merino, y fundamentalmente en el espacio de los sueños y su interferencia con la realidad. Pero no podemos olvidar, aunque sea brevemente, todos esos aspectos de lo insólito o de lo fantástico que Merino ha citado al tratar de su primer libro de relatos (presencias fantasmales, el doble, las metamorfosis, etc.) y que él mismo relaciona con el tema de la identidad, que “sin duda alguna está en la médula de todo lo que escribo” (2004a: 23).

Nos referiremos primero a las presencias espectrales, fantasmales, invisibles, pero presentidas, que, entrometiéndose en el vivir de los personajes, les hacen entrever otra realidad tan misteriosa como temible, y que asoma en “Los de allá arriba”, “El niño lobo del cine Mary”, “El anillo judío”, “La tropa perdida” o “Zarasia la maga”, todos ellos en *Cuentos del reino secreto*. En el último, “Zarasia la maga”, una joven que realiza su tesis doctoral sobre el monacato encuentra una cita, un “hallazgo insólito”, en la leonesa y venerable biblioteca Azcárate: la alusión a “Zarasia la maga, la de las locas visiones”, lo que la lleva a investigar sobre ese personaje que le había salido al paso, para lo cual se instaló en una fonda solitaria de “una aldea que había perdido hasta los últimos recuerdos del esplendor monacal” (Merino 2010: 164). Encontró datos preciosos para su investigación, incluso la descripción de una de las apocalípticas visiones de Zarasia. Pero una noche, de repente, estalló el dispositivo de lo insólito: la visión de sus manos decrepitas, viejas, pequeñas y arrugadas. En otra de las noches, al mirarse al espejo verá el rostro de una anciana de cabellos blancos. Empieza, además, a tener pesadillas de soledad, ruina y desolación que, según la intuición del lector, se acompasan con las visiones de Zarasia, la cual, al fin, “comprendió que le acompañaba otra presencia, como una segunda conciencia dentro de ella misma” (Merino 2010: 169). Naturalmente que las figuras presentidas producen efectos perturbadores por misteriosas y por las huellas de su presencia fantasmal. En “Imposibilidad de la memoria” (*El viajero perdido*), la protagonista, al regresar de un viaje a los trópicos no encuentra al hombre con el que convivía y del que nadie le sabe dar noticia. Un extraño olor, un raro sonido parecido al roer y un frío insólito en un rincón de la casa acabarán haciéndole sospechar la presencia invisible de aquel que, al fin, se conjuga con el hecho de que también ella, al contemplarse en el espejo, supo que “todo rastro de sí misma había desaparecido”. La realidad sencilla se ha transformado en sustancia invisible e impalpable.

Hemos entrevisto ya otros mundos, cuyas huellas apenas perceptibles producen, como mínimo, inquietud y desasosiego, como ocurre en “La costumbre de casa” (*Cuentos del Barrio del Refugio*): la muerte del padre aleja a la familia de la normalidad y, cuando vuelven a recobrarla, la alteran las apariciones del espectro del padre en la cocina, porque, según se dice, no se acostumbra a

la muerte, hasta que poco a poco, con toda la familia ya cansada de su aparición, a lo largo de meses, fue disipándose, desvaneciéndose, desapareciendo del todo, volviendo toda la casa a la costumbre. Quizá uno de los aspectos más interesantes del cuento sea que la forma del espectro contradice la tradición de tal figura fantástica, por lo que –como tantas veces ocurre en la escritura de Merino– la realidad del espectro que se aparece a la familia fue confrontado con los espectros ficcionales: “Su aspecto no tenía demasiada semejanza con lo que cuentan los relatos de miedo o las películas de terror” (Merino 1994: 43); “Existe la convención de que los fantasmas producen un pavor irresistible en quienes se tropiezan con ellos, pero [...] yo no tuve ningún escalofrío de horror” (Merino 1994: 44).

Puesto que el cuento alude a la impavidez ante la aparición del espectro, quizá convenga referirse brevemente a los efectos que lo insólito provoca en los protagonistas de los cuentos, porque hay un cambio palpable en lo que ocurre en los *Cuentos del reino secreto* y lo que sucede en los cuentos posteriores. La irrupción de lo inesperado en la vida corriente produce miedo en aquellos primeros cuentos. Comenta David Roas que el miedo es un efecto ineludible de la irrupción de lo fantástico en “la estabilidad de nuestro mundo”, aunque piensa que, más que miedo, lo que produce es inquietud “ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)” (2001: 30). Cuando algo extraño perturba lo cotidiano y acostumbrado, causa miedo y horror ante lo inexplicable. El miedo es la reacción natural ante aquello que nuestra costumbre no asimila. Cuando en “Los de allá arriba” sorprenden en las bóvedas catedralicias huellas de seis dedos, el obispo y el deán “se miraron con súbito pavor” (Merino 2004b: 57). Solo la vuelta a la costumbre, a los espacios habituales les devolvió momentáneamente la serenidad. Miedo es lo que siente en “Buscador de prodigios” el niño que ve una palloza descender del cielo y posarse en una pradera: “Me detuve y me quedé allí, a quince pasos, llorando de miedo” (Merino 2004b: 74). Miedo es lo que sintió Marcellus cuando en su “sueño misterioso” lo produjo la sensación de “vértigo ante un abismo infinito y desconocido” donde parecía a punto de sumergirse: “Tuvo miedo entonces y despertó” (Merino 2004b: 82). Desconcierto y miedo sienten los chicos exploradores de “La casa de los dos portales” cuando tras la exploración salen a la calle por la puerta trasera y contemplan la metamorfosis de la ciudad: “Sentimos todos cómo nuestro desconcierto se convertía en miedo” (Merino 2004b: 88) y después en angustia y pavor. Sorpresa primero y miedo después sintió la joven que investigaba la figura de “Zarasia la maga” al contemplarse en el espejo y ver el rostro de una anciana. Miedo siente en “Madre del ánima” el narrador (“yo tenía cada vez más miedo”) cuando presentía a sus espaldas “una presencia acechante”, la del ánima... Naturalmente que en cuentos posteriores encontramos reacciones semejantes, así como pasmo, estupefacción, etc., pero parece como si al ir avanzando en la cuentística de Merino, lo fantástico “naturalizara” también sus efectos, es decir, se asumiera como otro lado “natural” de la realidad. Lo insólito se ha instalado con “naturalidad” en los escenarios del cuento meriniano.

Tras este breve excurso sobre los efectos de lo extraño en la realidad cotidiana de los personajes, podemos retornar al mundo de lo insólito, en el que la realidad puede ser un simulacro o estar enmascarada, como ocurre en "El nacimiento del desván" (*Cuentos del reino secreto*) y en "El edén criollo" (*El viajero perdido*). En este último se narra la vuelta de un personaje tras haber desaparecido de la ciudad con otro golfo como él. El que regresa monta un bar, tras muchos años de ausencia, con animales exóticos y una bellísima mujer paralítica que el chico del bar observa subyugado, alucinado, como si soñara con ella. Al bar llegará el otro golfo un día –ya mayores los dos–, en busca de una venganza que acabaría con la muerte de ambos a tiros mutuos. El chico del bar acudió al encuentro de la mujer, pero solo encontró una máscara –la del creído hermosísimo rostro de la mujer– y un rastro de agua hasta el río, oyendo, "con toda claridad, el chapoteo de un gran cuerpo en el agua del río". En la máscara quería encontrar "la clave de una respuesta capaz de quitarle las penas". El misterio rodea el final del cuento revistiéndolo de lo inesperado y de interrogaciones de difícil respuesta: ¿Qué realidad ocultaba la máscara? ¿Qué clave vital podría resumir? ¿A qué mundo se reincorporó la figura enmascarada? Porque la existencia de otros mundos paralelos es otro tópico de la narrativa de Merino, mundos a los que nos asomamos en "Buscador de prodigios" (*Cuentos del reino secreto*), en el que la lógica de lo natural que encarna el profesor protagonista no puede explicar lo inexplicable, ni someter a su fuero lo maravilloso; los mundos fantásticos son ajenos a la tiranía de la lógica, haciendo bueno a Aristóteles cuando en el capítulo xxv de su *Poética* comenta que "es preferible lo imposible convincente que lo posible que no convence" o que "es verosímil que las cosas ocurran en contra de lo que es verosímil". En "Para general conocimiento" (*Cuentos del Barrio del Refugio*) plantea Merino la posibilidad de la existencia de mundos paralelos, aunque, finalmente, la posibilidad de comunicación entre ellos resulta un fracaso. Lo insólito, lo fantástico, admite metamorfosis como en "La prima Rosa" (*Cuentos del reino secreto*) o en "Pájaros" (*Cuentos del Barrio del Refugio*). Es difícil que una metamorfosis literaria no evoque a Kafka. En más de una ocasión traza Merino su particular homenaje al escritor checo.

El tema del doble ha sido muy tratado por los estudiosos de Merino (Cuadrat 2005), por lo que únicamente aludiremos a él; puede estudiarse en cuentos como "El desertor", de *Cuentos del reino secreto*, o como "El derrocado", de *Cuentos del Barrio del Refugio*, en el que el protagonista es doblado y derrocado por otra presencia intrusa, o como "Los días robados" (*Cuentos del libro de la noche*), sobre todo porque el narrador no recuerda nada de cada viaje efectuado, por lo que "me pregunto quién es el que ha vivido, el que vive en mi lugar las jornadas felices de mi vida" (Merino 2005: 73).

No pasará tampoco de una mera alusión la referencia al insólito mundo de los objetos que cobran extrañas propiedades, como "La casa feliz", de *Cuentos de los días raros*, una casa que "irradiaba felicidad" y que aparece y desaparece de modo inesperado, en una sola noche, del lugar que ocupa y que le hace decir al narrador que "aquello era inverosímil", pero que "la realidad no necesita ser verosímil" –sí la ficción, claro está–, que "la realidad se produce, sin más, aunque

parezca increíble" (Merino 2004b: 156), y que "la realidad resultaba a veces más desconcertante que la ficción" y que "la realidad, por absurda que sea, no necesita justificaciones" (Merino 2004b: 160).

Del mismo modo, no dejaremos de aludir, aunque sea brevemente, a la confluencia en un momento dado de tiempos diferentes, como observamos en los cuentos "Expiación" y "La tropa perdida" (*Cuentos del reino secreto*) y en diferentes cuentos de otros libros en los que la memoria es instrumento sumamente eficaz en relación con el sentimiento temporal, creando simultaneidades, situaciones confusas y desorientaciones, como sucede en "Bifurcaciones" (*Cuentos del Barrio del Refugio*), en el que se plantea la posibilidad de haber seguido uno u otro de los dos caminos de la bifurcación de la memoria en distintas ocasiones de la vida, lo que implica que se habría vivido en dos vidas paralelas, en dos tiempos simultáneos tal vez o acaso en una sola de las sendas de la bifurcación, siendo la otra vía meramente intuita o soñada o un delirio imaginario; pero tal vez la vía imaginada fuera la verdadera y la creída verdadera fuera la imaginada o soñada. Muchas y varias son las posibilidades creadas por Merino con sucesivas bifurcaciones, con superposición de imágenes en la mente del personaje. El lector puede preguntarse: ¿Cuál será la vida con más sensación de verdad, la que vivimos o la que soñamos? ¿O acaso la soñada no coincide con la vida verdadera y la otra verdadera no es meramente imaginaria? He aquí dos cuestiones derivadas de lo que Merino llama "los tortuosos caminos de la memoria".

Otro campo fecundo de lo insólito es el misterio que envuelve las cosas o los sucesos, como ocurre en "El huésped" de *Cinco cuentos y una fábula*, incluido en *Historias de otro lugar*, en el que el misterio va unido a los temas de la metamorfosis y el doble: Mario Moreno, co-protagonista del cuento, percibe que sufre extraña enfermedad cuando cree vislumbrar en una playa "las formas bestiales y la sonrisa espantosa de unas chicas hermosas": "Intuyó que una horrorosa forma, un imprevisto huésped dormido en su interior había despertado, e iniciaba un camino que, originado en los más secretos vericuetos de su conciencia, llevaría a todos los espacios de su cuerpo, en un inexorable proceso, las señales de alguna terrible transformación" (Merino 2010: 509). Y si misteriosa fue su postulación, más lo fue su desaparición, su presunta muerte, con detalles o huellas o un aspecto "que añade carácter misterioso a todo el asunto" (Merino 2010: 512).

Acaso ningún escritor actual se haya conscientemente inmiscuido en todos y cada uno de los recovecos insólitos de la literatura como José María Merino. Pero, a la vez, quizá ningún tópico más insistentemente meriniano que el de los sueños. Freud teorizó sobre el cordón umbilical que une la literatura y los sueños. El propio Merino dirá en el prólogo a *Tres semanas de mal dormir* que los sueños "proporcionan una sensación intensa de *literatura vivida*, literatura que nos incorpora de forma misteriosa para convertirse en vida misma" (Merino 2006: 7). En dos sentidos al menos se conexionan los sueños a la literatura: la escritura es la manera de materializar lo evanescente y, a la vez, mecanismo creativo de fantasías parecidas a los sueños. Estos se desvanecen con la vigilia, sus figuraciones se borran, sus mundos acaban difuminándose hasta desaparecer. La narración sirve para preservar lo que de otro modo acabaría evaporándose. La ficción literaria da consistencia y duración a los sueños:

Los sueños y los sucesos, que al producirse son un mero pasar, un movimiento más entre los innumerables que van consumiendo sin pausa el azar y el caos, únicamente existen de verdad al ser contados, porque solo entonces consiguen un perfil discernible. En la escritura está su única memoria y la memoria los unifica, dándoles una consistencia parecida. (Merino 2004b: 86)

Pero la literatura, a su vez, crea y alimenta otros sueños. Hablamos del poder fantaseador de la literatura, de la posibilidad que ofrece de vivir otros mundos que solo existen en la imaginación literaria. Los *Cuentos de los días raros*, por ejemplo, nos llevan a mundos imaginarios alternativos al mundo real. Además, en algunos de esos cuentos se reconocen vivencias y fantasías brotadas de las lecturas infantiles que tan presentes han estado en el imaginario de José María Merino. “El viaje secreto”, por ejemplo, es un verdadero homenaje a Robinson Crusoe y a los héroes aventureros que hirvieron en la fantasía del niño desde la identificación con ellos y la emoción de la aventura. Como aquel niño al que los libros promovieron ensoñaciones perdurables, el lector de Merino colmará su cabeza de “imágenes tan firmes y claras” que le harán olvidar la realidad, siquiera sea ocasionalmente, para residir en otros mundos posibles creados por la pluma del narrador: “Te olvidas de las palabras que vas leyendo y entras en sitios verdaderos, con gente que habla y hace cosas, corres aventuras, es un viaje secreto” (Merino 2004b: 201). La literatura es, de este modo, el viaje al verdadero espacio de los sueños en su más amplio sentido. Con la literatura lo maravilloso y lo fantástico se inscriben en lo cotidiano.

El sueño es el verdadero campo de maniobras de Merino, o mejor dicho, las confluencias y confrontaciones del sueño y la vigilia, en esa lábil línea que separa lo soñado de lo consciente, la realidad impalpable de la experimentada, una frontera tan frágil que los cuentos de nuestro escritor plantean la gran cuestión de qué pertenece a lo soñado y qué a la realidad percibida por los sentidos. En el sueño tiempos y lugares distintos se interfieren, se simultanean, se confunden, originando confluencias y discontinuidades que producen desorientación en los personajes y acaso inicial desconcierto en el lector: ¿sueño o vigilia? ¿ficción o realidad? Porque la intensidad del sueño o de la pesadilla es tan profunda que parece confundirse con la realidad, como si la verdad del sueño concordara con la verdad de la consciencia, como si la verosimilitud de lo ficticio fuera la verosimilitud de lo vivido. Más aún, en algunos cuentos, el sueño persistente acaba sustituyendo a la realidad, como si los sueños fueran la verdadera sustancia de la existencia. La riqueza de los sueños en los cuentos de Merino es tal que pueden ser memoria, premonición o adivinación y crear bifurcaciones, con la posibilidad de vivir dos vidas que se cruzan e interfieren. En todo caso, se crucen o no, el sueño puede transformar la realidad hasta tal punto que, cuando todo regrese a la normalidad, añoremos el trastorno que nos produjo. Es lo que sucede en “La familia soñada” (*Cuentos del libro de la noche*), en que el soñador solitario va viendo su casa habitada por numerosos miembros de la familia y, cuando ya se ha acostumbrado a esa familia, van desapareciendo de su sueño y “ahora sueña que está solo en su casa, igual que en la vigilia” (Merino 2005: 57).

En los cuentos de Merino se percibe a veces una atmósfera irreal: una bruma de extraña densidad, una luz amarillenta y decrepita, etc. Es el espacio de los sueños. En muchas ocasiones, ese aire de sueño es, sin embargo, real; y ese aire real es también el espacio del sueño. Merino conjuga tiempos y conjuga espacios, cruza señales e intuiciones. La intuición que creemos verdadera pensamos después que pertenece al ámbito imaginario. La duda en el lector, la perplejidad, el asombro, la extrañeza son los efectos buscados, los efectos estéticos logrados. Nada es totalmente verdadero ni nada totalmente irreal. O todo, hasta lo más real, dispone de vetas irreales. En lo habitual residen las vetas insólitas que aprovecha el escritor para dar a su cuento el aire de lo extraño entrometiéndose en la acostumbrada realidad. De ahí la percepción de que el verdadero espacio de los sueños de Merino no es tanto la vigilia o el sueño como ese filo sutil que no permite delimitar con nitidez qué realidad pertenece al sueño y cuál a la vigilia.

En algunos de los mejores cuentos de Merino hay otro sueño: el del despierto. Son los sueños que responden a la ilusión insatisfecha, al deseo, a la eterna aspiración del hombre a la felicidad, originando cuentos preñados de simbolismo y poesía. A ellos nos referiremos al final de este trabajo.

El primer cuento de Merino en el que el sueño tiene una gran entidad es "Valle del silencio" (*Cuentos del reino secreto*), en el que un legionario romano entendió que el valle era, según signos misteriosos, desenlace preciso a su desazón vital, y en la oscuridad de una gruta, que semejava un sarcófago, se acostó y tuvo un profundo y misterioso sueño en el que destaca la fusión con el espacio sagrado:

Sentí cómo me iba disolviendo en el sueño, pero el sueño no era la pérdida de la conciencia, sino la incorporación a una conciencia diferente. Primero comenzaron a borrarse los límites de mis sentidos. Las paredes de aquel hoyo, en lugar de encerrarme y rodearme, de separarme de la piedra, me unían más íntimamente a ella. Así, de modo lento, mi tacto iba expandiéndose por entre la propia sustancia de la roca. Mi cuerpo se diluía en la tierra, se convertía en una parte de la tierra, del valle. (Merino 2010: 81)

Si en "Zarasia la maga", cuento al que ya nos hemos referido, la pesadilla tiene verdadera entidad narrativa, otro de los *Cuentos del reino secreto* se titula "El soñador", en el que el protagonista despierta de un pavoroso sueño en el que una figura gigantesca, descomunal, hace temblar la vega. La monstruosa figura duerme como el propio soñador, y, como este, está despertando, implicando así el tópico del doble y la simultaneidad de acciones y tiempos, siendo el sueño el verdadero centro del relato. La lectura de otro cuento posterior, "El adivino confuso" (*Cinco cuentos y una fábula*), nos hace ver que los sueños pueden constituir el clima vital, la atmósfera que respiramos, la sustancia del ser y del existir, que el sueño puede alimentar la memoria o ser premonitorio. El cuento versa sobre los sueños, sobre los que sueñan y sobre aquellos a los que les está vedado soñar; es un relato sobre los sueños cuya premonición se acaba cumpliendo, y sobre el poder y las limitaciones de los sueños, sobre sus intuiciones y figuras, sobre los espacios y los tiempos de los sueños y sobre su predicción de

hechos futuros bajo el eco de José, el famoso patriarca hebreo –penúltimo hijo de Jacob–, “el soñador”, como se lee en el *Génesis*, el intérprete de los sueños del Faraón, personaje que lógicamente debía de interesar a Merino, que pone en el pensamiento del narrador estas palabras: “Todo está escrito en nuestros sueños, y nosotros mismos no somos otra cosa que las figuras evanescentes que rebullen entre los sueños del único durmiente inmortal” (Merino 2010: 523). La figura del soñador soñado está presente en estas líneas, sin que dejemos de evocar *La vida es sueño* o las figuraciones unamunianas sobre la posibilidad de que no seamos más que entes de ficción de la gran novela que Dios está escribiendo.

Como ya adelantamos, la rebelión pacífica o conflictiva de sueño y realidad es la que proporciona buena parte de los asuntos en los cuentos de José María Merino, situados, como venimos repitiendo, en la débil frontera que separa el sueño y la vigilia. En ese ámbito se mueve, por ejemplo, “Cautivos” (*El viajero perdido*), relato en el que el adolescente protagonista, cuya obsesión es conocer “la sustancia de las mujeres”, acaba centrando sus ansias eróticas en una vecina que “resumía sus ensueños” y cuyo luto escondía blancas desnudeces. En sueños reiterados conocerá plenamente la sustancia de esa mujer a la que sueña cautiva en una cueva de la montaña y que se confunde con la figura de la vecina, su rostro, sus ademanes. El sueño fue tan profundo que permaneció en su ánimo “con firme impresión de verdad como si no lo hubiera soñado”; “sus sueños tenían claridad de cosa vivida”; “todos los elementos del sueño tenían una singular apariencia de realidad”. El sueño se cumplirá, finalmente, en la realidad, se hará realidad, por una única vez, “comprendiendo que estos sabores y olores y sensaciones táctiles ya los había conocido en sueños, con la misma certeza” (Merino 1990: 52-54).

Como ejemplo de la confrontación de sueño y realidad nos sirve de ejemplo el cuento “Los paisajes imaginarios”, de *El viajero perdido*, donde plantea el caso de la confluencia entre paisajes imaginarios y reales, entre lo que uno imagina y la realidad. Un escultor trabaja en una escultura que debe representar “el desequilibrio del crecimiento y la desproporción entre las partes”, obsesionándose con el proyecto en el que trabaja a destajo. La imaginación del escultor labora también de forma convulsa: imaginaba distintas sensaciones y “como la imaginación fluye a veces por cauces inesperados”, acabó imaginando que “su escultura se había transformado en una recia adiposidad que palpitaba amenazadoramente, mientras emitía una fosforescencia desagradable” (Merino 1990: 97); pero se tranquilizó pensando que “una cosa eran las fabulaciones de la duermela, surgidas en el umbral del sueño, y otra la sólida presencia de lo real” (Merino 1990: 98). No obstante, al abrir la puerta del taller sufrió el espanto de ver cómo la forma que él había creado “palpitaba entre destellos pardos”. Era una visión, el resultado de una fantasía, una “aberración imaginaria”. Para liberarse de ella imaginó que un rayo de la tormenta caía sobre su taller y lo quemaba en llamas: y así fue como sucumbió el monstruo maligno que había creado. Bien es verdad que en este cuento la confluencia de imaginación y realidad dependen de una deformación cerebral, de un tumor maligno que padece el escultor protagonista.

Uno de los cuentos en los que realidad y sueño producen confluencias, discontinuidades y, por lo tanto, desconcierto en los personajes es "Oaxacoalco", de *El viajero perdido*, en el que observamos al protagonista, o mejor, sus vivencias y percepciones del mundo en desacuerdo con las percepciones de los demás, para quienes hace año y medio que desapareció, mientras para él parece haber transcurrido solo un mes que pasó encerrado en casa de un amigo escribiendo una novela. Todo parece, al final del cuento, una pesadilla. Desde el principio vemos al personaje "impregnado levemente de la desproporción huidiza de los sueños", "desorientado por una intuición incongruente", con "la sospecha de vivir un trance incoherente", moviéndose en las nieblas de los sueños, desorientado, buscando signos de la vigilia, "el signo inequívoco de lo vivido". Tiene "la impresión de que todo aquello le concernía vagamente, y solo a través de una vía tan efímera como los sueños" (Merino 1990: 126). En torno a él el mundo ha cambiado: su novia de siempre, por ejemplo, está ya casada, y él empieza a verse "enredado al parecer últimamente en borrosas alucinaciones". En el sueño-pesadilla revive o recuerda su estancia de año y medio en Oaxacoalco, aunque cabe la sospecha de que, más que una vivencia real sea provocada por "algunos relatos escuchados en su niñez de labios del abuelo". ¿Sueño o realidad? ¿Realidad o ficción? ¿Todo es pasto de los sueños? Porque "tales recuerdos no provenían de una experiencia verdadera, sino de esa ficción que va segregando la imaginación, sin otra consistencia que la de los sueños" (Merino 1990: 136), sueños, por cierto, que admiten vivencias simultáneas en espacios también simultáneos, pues, como dice el novelista, todo lo admitimos "con esa naturalidad con que en los sueños se aceptan las más absurdas aseveraciones" (Merino 1990: 134).

De ahí que la literatura, la narración, aproveche el ámbito onírico en el que la verosimilitud no concuerda con lo verosímil de la vigilia, por más que en Merino la complejidad es tal que verdaderamente no sabemos a veces cuál es la verdadera realidad, si la imaginada, la recordada, la vivida o la soñada, o si es de las confluencias parciales de todo ello de lo que está hecha la sustancia del vivir.

En el relato "Viaje interrumpido (*Cuentos del Barrio del Refugio*), tras la muerte en accidente de su amada Ángela, el protagonista tiene la intuición de una "disgregación inevitable y vertiginosa". El sueño, en cambio, viene a afirmarlo: con él regresa Ángela y su presencia borra la tarde aciaga del accidente. Vemos al protagonista "absorto en el sueño como en la intensidad de un momento vivido en la vigilia": "Solamente en los sueños la dispersión se detenía y él volvía a encontrarse completo; y antes de dormir, aprisionado todavía por el tacto áspero de su desasosiego, esperaba el sueño como una tregua en esa desarticulación que iba sufriendo cada día" (Merino 1994: 208). En este cuento lo habitual tiende a recubrirse de extrañeza (por ejemplo, los objetos de Ángela iban perdiendo "su aspecto doméstico" y adquiriendo "solemnidad de mausoleo"; la misma Ángela va cobrando aspecto fantasmagórico, en el sueño "subsistía inmortal y sonriente"). De ahí que el narrador afirme "esa certidumbre que solo se produce en los sueños". Cuando, tras el retraso de un vuelo, vuelve a casa hasta tomar el avión el día siguiente, el protagonista descubre aspectos insólitos en lo acostumbrado: sorprende en el rostro de un hombre las facciones de un amigo ya fallecido,

oye, más que los sonidos de las melodías, "los silencios que las adelgazaban y oscurecían"... En el sueño en que cae después penetró también ya la desolación de la vigilia y sigue el rastro de una mujer por parajes extraños...: "Fue entonces cuando supo que todo era una pura fantasía de su modorra". Pero la realidad lo llevó a conocer "que estaba al borde del olvido definitivo, que estaba a punto de que también en él acabase de cumplirse la ley inexorable que todo lo dispersa". "*Flumen oblivionis*, murmuró él" (Merino 1994: 222), porque, en efecto, el cuento viene a ser la expresión narrativa de la metáfora del río del olvido.

Realidad y alucinación convergen o se cruzan en "*Los libros vacíos*" (*Cuentos del Barrio del Refugio*). ¿Podemos imaginar un mundo sin ficciones, sin novelas, sin fábulas, sin relatos? Es verdad que, como en otros cuentos de Merino, acabamos no sabiendo qué se debe al sueño o la alucinación y qué al mundo real, qué es y qué no es lo soñado. Pero en este caso quizá interese más lo que tiene de fe en la literatura, de loa de la ficción: si desaparecieran los relatos que han alimentado la fantasía del hombre, habría que recordarlos y rescribirlos. El narrador celebra la literatura como ámbito de comunicación y conocimiento universal, como aprendizaje de sensibilidad, reducto de libertad y refugio contra la adversidad, además de excitante de la fantasía en su poder de creación de otros mundos posibles:

La literatura había llegado a convertirse, por encima de las leyes, las culturas y las fronteras, en una pacífica vía de conocimiento y de comunión con los otros, en un sólido refugio. La literatura nos había acostumbrado a la imaginación, nos había enseñado a conocer nuestros sentimientos, había sido un escudo contra la fatalidad de los dogmas y había hecho más soportable la sangrienta y brutal realidad, haciéndonos presentir la posibilidad de una realidad diferente. (Merino 1994: 235)

Ya nos hemos referido al hecho de que la sugestión, el sueño o la ensoñación hacen vivir dos vidas, tiempos, dos acciones: una es la real, otra la imaginada, soñada o fantaseada. Pero muchas veces la intensidad del sueño es tal, su apariencia de realidad tan material y tan verosímil que el lector se siente desconcertado ante un mundo que no sabe si pertenece al sueño o a la vigilia. Más aún: la vida imaginaria puede ser fruto del deseo o acaso de la frustración; es tal vez la vida que quisiéramos haber vivido, la vida que acaso debiéramos haber vivido.

Cuando leemos "*La voz del agua*" (*Cinco cuentos y una fábula*), el ruido de un helicóptero crea extrañas sugestiones que le hacen evocar a la protagonista el ruido o el eco de un agua rumorosa en su viaje de novios y bifurcar la acción real y la posible. La intensidad vivida y la intensidad soñada crean continuas apariencias de verdad, de realidad vivida, porque lo que sucede en el sueño tiene los mismos visos de verosimilitud que lo vivido realmente. Sucede, en efecto, que los sueños tienen tal calidad verosímil, tal certeza y nitidez que parecen tener continuidad en la vigilia. Hay, por el contrario, despertares y vigiliass en los que se tiene la sensación de estar soñando; y, a la vez, hay sueños que parecen pertenecer a un estado de vigilia. Rico cauce de sueño y realidad, con apariencias

de confundirse, es "Mundo Baldería" (*Cuentos de los días raros*) en el que un amigo de la niñez con el que llegó a compartir el ámbito fantástico de las novelas de "Mundo Baldería" se le aparece en sueños para exigirle algo necesario para que aquel mundo no sea destruido. El sueño y la aparición del personaje le permiten reconstruir aquel mundo fantástico en el que se instalaron en la niñez. "Es sorprendente cómo los sueños pueden ofrecer tanta certeza", comenta el narrador, pues el sueño parece continuar con nitidez tras el despertar. Es relato en el que lo soñado acaba siendo la realidad, perturbando la vida del narrador, "incapaz de saber si la vigilia y el sueño me habían enredado en un laberinto confuso" (Merino 2004b: 36).

El sueño relacionado con el cometa y con relatos de transformación (Kafka, Monterroso, un cuento chino) da lugar al cuento relativamente largo "Papilio Síderum" (*Cuentos de los días raros*), que es un cuento netamente metaliterario, pues trata de la escritura de ese sueño para fijarlo y sustentarlo por medio de la escritura, la cual hace que, como dice el narrador, una vez escrito "resulte irrelevante que todo haya podido ser efecto de una larga alucinación" (Merino 2004b: 87) en relación con la llegada recurrente y la visión del cometa y de su simiente estelar que origina la transformación de los humanos en enormes mariposas.

Finalmente hemos de referirnos a los cuentos de carácter simbólico que cifran la aspiración del hombre a la felicidad. El sueño humano del paraíso alienta en el fondo de ese deseo de la dicha inalcanzable, paraíso de imposible retorno si alguna vez lo hemos habitado. Podemos únicamente encender la ilusión, aunque sea de manera momentánea, tal como entendemos "La casa feliz", a la que ya se ha aludido, "All you need is love" y "Sinara, cúpulas malvas", los tres de *Cuentos de los días raros*.

"La casa feliz", que "irradiaba felicidad", aparecía o desaparecía del solar que ocupaba asombrosa y contrariamente a las leyes de lo verosímil, pero era, en todo caso, una casa que nadie alcanzaba a habitar convenientemente; se convierte así en símbolo de la felicidad imposible, de la ilusión frustrada, por lo que, en una de las desapariciones de la casa, el doctor Zapater, que aspiraba a hacerse con la casa, "volvió a sentir de continuo la brumosa insatisfacción propia de la innumerable rutina humana" (Merino 2004b: 161).

Al ámbito de lo simbólico pertenece también "All you need is love". En él la conjunción de tres instrumentos para tocar la canción del título en una estación de metro madrileña provoca un "asombroso fenómeno", "un fenómeno del todo ajeno a la normalidad de las cosas", un "absurdo fenómeno" al margen de la realidad: inmoviliza a los pasajeros y abre la estación a un paraje maravilloso cuajado de vegetación, "un espacio que se ofrecía como una meta de belleza y placidez, acaso de dicha", "espacio de paz jubilosa" ante el que sienten la frustración de "comprender que nunca podríamos entrar en aquel atisbado paraíso", un espacio "donde todo parece estar en orden y en el que ninguno de los que vivimos en este mundo entrará jamás" (Merino 2004b: 75).

Este espacio es el símbolo de lo que no existe para el hombre, símbolo de lo inalcanzable, del lugar de dicha absoluta vedado al hombre: de ahí la frustración e impotencia con que se atisba o intuye tal espacio y el efecto melancólico que la lectura de este cuento o de "Sinara, cúpulas malvas" provoca.

"Sinara, cúpulas malvas" es uno de los más hermosos cuentos de Merino. El protagonista oyó el nombre de Sinara como un mensaje y como el sueño de "un mundo lejano y misterioso" que iba a simbolizar un anhelo, un deseo que condicionará su vida en sus ansias de salir de la rutina diaria hacia el lugar de la felicidad posible. En aquellas palabras de un forastero, "Sinara, cúpulas malvas", "le pareció descubrir una significación nunca antes advertida por él": "Sinara, sus torres blancas, los ojos pintados de las niñas [...]. Sinara, la brisa azul del desierto..." (Merino 2004b: 53): Sinara será ya la búsqueda anhelante, el símbolo de un espacio de dicha que compensaría la pérdida de lo que pudo ser y no fue; pero acabará comprendiendo, "con una amargura, sin pena ni nostalgia, que Sinara ha sido solamente un espejismo, una alucinación lejana y ajena, porque Sinara no existe" (Merino 2004b: 55). Nos queda, tras la lectura, la sensación de la derrota y persiste, en cambio, el sueño melancólico de lo que nunca llegaremos a alcanzar.

"Sinara, cúpulas malvas" cifra la ilusión que alienta en una vida. Sinara representa la aventura entrevista, la búsqueda inquieta, el deseo de huida hacia "un mundo lejano y misterioso" alejado de lo ritual, lo conocido, lo acostumbrado y rutinario. Al final, la Sinara soñada no será más que la imagen del fracaso. Sinara no existe, en efecto, pero gracias a la literatura es posible soñarla y reinventarla.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.
- (1990): "¿Qué es lo neofantástico?". En: *Mester*, vol. xix, n.º 2, pp. 21-33.
- Chang Lee, Cheng (2005): *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Cuadrat, Esther (2005): "José María Merino: La literatura como doble". En: Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.): *José María Merino*. Madrid, Arco/Libros, pp. 95-117.
- Merino, José María (1982): *Cuentos del reino secreto*. Madrid, Alfaguara.
- (1990): *El viajero perdido*. Madrid, Alfaguara.
- (1994): *Cuentos del Barrio del Refugio*. Madrid, Alfaguara.
- (1997): *Cincuenta cuentos y una fábula. Obra breve 1982-1997*. Madrid, Alfaguara.
- (1998a): *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español contemporáneo*. Madrid, Alfaguara.
- (1998b): *Los mejores cuentos españoles del siglo xx*. Madrid, Alfaguara.
- (2000): *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*. Madrid, Temas de Hoy.
- (2002): *Días imaginarios*. Barcelona, Seix Barral.
- (2004a): *Ficción continua*. Barcelona, Seix Barral.
- (2004b): *Cuentos de los días raros*. Madrid, Alfaguara.
- (2005): *Cuentos del libro de la noche*. Madrid, Alfaguara.
- (2006): *Tres semanas de mal dormir*. Barcelona, Seix Barral.

- (2007): *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2008): *Las puertas de lo posible*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2009): *Ficción de verdad*. Madrid, Real Academia Española.
- (2010): *Historias de otro lugar. Cuetos reunidos (1982-2004)*. Madrid, Alfaguara.
- (2011): *El libro de las horas contadas*. Madrid, Alfaguara.
- (2012): *Cuento popular y cuento literario*. León, Universidad de León / Fundación Antonio Pereira.
- Roas, David (2001): "La amenaza de lo fantástico". En: David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- (2005): "La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino". En: Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.): *José María Merino*. Madrid, Arco/Libros, pp. 151-167.

LA QUINCENA SOVIÉTICA (1988), DE VICENTE MOLINA FOIX:
DEL EXAMEN DE LA IDENTIDAD A
LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR

AGUSTÍN MARTÍNEZ-SAMOS
Texas A&M International University

1. INTRODUCCIÓN

La quincena soviética (1988) supone la ratificación de una tendencia estilística particular dentro de la trayectoria narrativa de Vicente Molina Foix. Con esta obra, el escritor fue galardonado con el VI Premio Herralde de novela en 1988. Aunque posee ciertas particularidades en común con la producción novelística anterior del autor, como la construcción de un mundo autónomo profetizado en sus primeras obras (Silvestri 1995: 185), el zambullirse en las heterodoxias prohibidas (Holloway 1999: 212), o la necesidad de huir del pasado para iniciar una *quête* llena de sorprendentes aventuras impuestas por la realidad o estimuladas por la imaginación, la memoria o el sueño (Masoliver Ródenas 1989: 21), la crítica coincide en destacar que *La quincena soviética* señala un cambio de dirección con respecto a su narrativa previa. Vance R. Holloway afirma que la novela de Molina Foix, a la que sitúa dentro del marco de la novela generacional, es la más conseguida de toda su producción, ya que exalta el ideario humanista del individuo, en donde lo colectivo y lo personal “cobran un significado transcendental con resonancias históricas, generacionales y estéticas sin nunca abandonar el gusto de la lectura derivada del suspenso, del desarrollo psicológico y de la anécdota coherente” (1999: 212). Para Fernando Valls, la novela se caracteriza principalmente por presentar “una visión sarcástica y desmitificadora del anti-franquismo militante” (1998: 30). Ángel Basanta, después de recalcar la impor-

tancia de la obtención del VI Premio Herralde por parte de Molina Foix, acentúa el impacto en que la obra tendrá en el devenir literario del escritor ilicitano, ya que esta "puede marcar el comienzo de una nueva etapa en la novelística de su autor" (1989: 58). De acuerdo con Masoliver Ródenas, la novedad artística de la novela radica en el uso del desdoblamiento del personaje principal: un ente único compuesto de dos posibilidades, "dividido entre la experiencia individual y la responsabilidad colectiva, entre los sentimientos y la razón, entre las raíces atávicas (que aquí no están en la familia, sino en el paisaje) y un presente sin resonancias" (1989: 21). Por su parte, Molina Foix considera que el mayor rédito artístico de su novela es una cierta conquista de la claridad en lo que se dice y en cómo se dice.

Estructuralmente, *La quincena soviética* está compuesta de seis capítulos numerados y carentes de título. Cada capítulo se compone de distintas secciones o divisiones con sentido propio, relacionadas con alguna anécdota que enlaza con la totalidad del aspecto temático principal de dicho capítulo. En general, estas secciones de carácter breve otorgan un ritmo elevado a la narración.

La quincena soviética es la autobiografía ficcional de Ramiro/Simón, narrador-protagonista, que se inicia con su llegada a Madrid junto a siete jóvenes burgaleses, miembros del clandestino Partido Comunista de España. Su estancia en la capital tiene como objetivo preparar una serie de intenciones subversivas, manifestaciones estudiantiles y sabotajes sociales, programadas con la intención de conmemorar, durante dos semanas de la primavera de 1967, el cincuenta aniversario de "la Quincena Soviética" de la URSS y su legado histórico. La dimensión cronológica de la diégesis de la novela se limita a un plazo de dos años. Se inicia en el momento en que los jóvenes burgaleses recorren las calles madrileñas en la primavera de 1966 y finaliza con el aniquilamiento de la célula antifranquista que opera en la región del Levante español en el verano de 1968. Durante todo este tiempo, Ramiro/Simón, apodo este último por el que es conocido en la clandestinidad, desarrolla junto a sus compañeros una labor de propaganda, captación y oposición política. Paralelamente, nuestro protagonista intenta encontrar una respuesta al conflicto interior que comienza a desarrollarse entre su vida personal y las exigencias de ser militante comunista. Después de su obligatoria salida de Madrid, llega a Valencia en donde, por un periodo de un año, continúa su labor propagandística contra el gobierno central. Finalmente, y tras sufrir una nueva persecución y su consecuente escapada, acaba en manos de la policía.

El presente estudio tiene el propósito de indagar sobre la cuestión de la complejidad del narrador-protagonista, que proviene de las tensiones emergentes entre la identidad individual y la filiación colectiva. Es un duelo existencial que emerge y se incrementa por la yuxtaposición de la vida privada con las obligaciones de militante político clandestino, consecuencia de las circunstancias históricas y del contexto social en donde se desenvuelve la trama narrativa. Junto a esta empresa definidora de la identidad individual hay que resaltar y clarificar la relevancia que atesora la imposibilidad del amor y la incapacidad comunicativa, que impiden que fructifiquen las relaciones amorosas. A lo largo de la novela observamos que tanto las conexiones eróticas como las sentimentales que se desarrollan entre Marisa y Ramiro/Simón se encuentran encasilladas dentro de lo

rocambolesco y de lo furtivo. Forman parte ciclos vitales que se bifurcan e inevitablemente se desvanecen, no exclusivamente por la existencia de los conflictos propios de las relaciones de pareja sino principalmente como resultado de la preponderancia del compromiso político sobre el interés personal.

2. DEL PCE AL PSOE: DE LA SUBVERSIÓN CLANDESTINA A LA MEMORIA HISTÓRICA

Antes del examen sobre el dilema de la identidad del narrador-protagonista de *La Quincena Soviética*, fruto del debate interno entre las lealtades emocionales y la protesta política, es imprescindible rescatar la coyuntura del Partido Comunista en la España de los años sesenta. El Partido Comunista experimenta en esta década una transformación de sus parámetros ideológicos que afecta su influencia y preponderancia en el ámbito político y social español. En este sentido, el marco histórico de la novela coincide con la transición del referente ideológico establecido por el Partido Comunista en la clandestinidad.

El modo de actividades contestatarias contra el régimen político del General Franco, realizadas a partir de los años 40 en España, se entiende mediante el mantenimiento de una postura militante más apegada al concepto de interferencias directas llevadas principalmente a cabo por el proletariado dentro del anonimato, "había preconizado la creación de sindicatos clandestinos en vez de trabajar en los Sindicatos Verticales" (Ibárruri 1960: 237). Tras comprobar la dirección del Partido que a finales de los años 40 el éxito no era el esperado, un examen concienzudo de sus errores produce un giro en su política de agitación social que le permite un reajuste de sus actividades subrepticias: "el deber de los comunistas era trabajar en el seno de los sindicatos verticales para ligarse allí a las masas; plantear en ellos las reivindicaciones de los obreros y unirlos en la acción, lo que iría dándoles confianza en sus esfuerzos y elevando su conciencia política" (Ibárruri 1960: 237).

Es relevante resaltar el resultado alentador del trabajo realizado por los infiltrados del Partido Comunista en los Sindicatos Verticales, sindicatos oficiales creados por el gobierno franquista y a los que todos los trabajadores les era exigido pertenecer, a partir de la década de los 50. De esta manera, su presencia organizadora y activista destaca en la huelga de los tranvías de Barcelona en marzo de 1950 y en las distintas huelgas producidas en Álava, Madrid y Navarra en el 51.

Dado que la situación de protesta se produce mayoritariamente por los infiltrados en los sindicatos oficiales y con la exclusiva participación de la clase obrera, la llegada a la dirección del Partido de Santiago Carrillo transforma esta propuesta. El VI Congreso del Partido Comunista de España, celebrado en Praga del 28 al 31 de enero de 1960, elige a Carrillo como Secretario General. A partir de aquí, se inicia un acercamiento a las propuestas teóricas planteadas por el Partido Comunista Italiano, que tiene como consecuencias un acercamiento al Eurocomunismo y una separación ideológica del Partido Comunista de la Unión Soviética, ya que, como indica García de Cortázar, "la organización, dirigida desde el exilio por Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri, había abandonado ya el estalinismo y mantenía una política basada en 'la reconciliación nacional'" (2004: 578).

Si a finales de los años 40, el Partido Comunista ve en los Sindicatos Verticales del Gobierno central el espacio idóneo para plantar la semilla del activismo clandestino en la clase obrera, los años 60 son los años en que se prodiga el matrimonio ideológico con el mundo intelectual y el estudiantil universitario. Compuesto por delegados afiliados clandestinamente al PCE y a menudo víctimas de la política persecutoria de la Brigada Político-Social del régimen, el movimiento estudiantil, este mundo volátil en donde Molina Foix sitúa la actividad de condena antifranquista de los personajes de su novela, focaliza su rechazo contra la situación social y política del país mediante protestas ilegales. Es un fenómeno generalizado que se extiende por las universidades españolas, pero alcanza su mayor exponente público en las de Madrid y Barcelona, que pasan a convertirse en focos de demandas por "la libertad de expresión y asociación, el fin de la represión y la amnistía. Manifestaciones, huelgas y alteraciones del orden público se hicieron cotidianas en los campus universitarios" (García de Cortázar 2004: 580).

Las consecuencias de estas actividades clandestinas de reclamo contra la situación de España conlleva un enfrentamiento directo con el sistema judicial franquista. En este sentido, la participación estudiantil, como parte de un todo protestatario general, padece en su seno interno las penas impuestas por el Tribunal Supremo, que entre 1967 y 1976 condena a un gran número de opositores, el 36% del PCE y el 25% de Comisiones Obreras, confederación sindical ligada en su origen al Partido Comunista.

No obstante, es necesario contextualizar la fecha de publicación de la novela del autor ilicitano con la situación política de España en esta época. Anteriormente se dijo que Molina Foix publica *La Quincena Soviética* en el año 1988, y en ese mismo año recibe el VI Premio Herralde de Novela. Esta fecha nos invita a enmarcarla en el inicio de una tendencia literaria recuperativa de un pasado relativamente cercano, con la aparición en el mercado de libros como *Luna de Lobos* (1985), de Julio Llamazares, *La tierra será un paraíso* (1986), de Juan Eduardo Zúñiga, o *377a, madera de héroe* (1987), de Miguel Delibes, que coincide con la solidificación del Partido Socialista Obrero Español en el poder de la nación.

La realidad es que su publicación concurre con la segunda legislatura de Felipe González como presidente del gobierno del país, que va desde los años 1986 a 1989. Las primeras elecciones que gana González en 1982 le convierten en el primer presidente de un gobierno de izquierdas desde la II República. En consecuencia, cuando *La Quincena Soviética* ve la luz, habían pasado más de once años desde la Transición, "el desencanto" al que se refiere José F. Colmeiro como "origen de esa desmemoria característica de la sociedad española de la Transición" (2005: 147) y del famoso pacto de olvido y silencio, en donde todas las fuerzas políticas del país, representando a ambos bandos de la Guerra Civil, se comprometieron a asegurar una transición pacífica hacia una democracia constitucional después de la muerte de Franco. Con este pacto de "amnesia colectiva con que se firmó la Constitución" (Colmeiro 2005: 137), se intentó dar un carpetazo al pasado y, de paso, enterrar el miedo a un posible golpe de estado por parte de las Fuerzas Armadas que pudiera cerrar cualquier atisbo a un futuro estable, libre y próspero.

No es hasta el asentamiento del PSOE en el gobierno del país cuando se puede hablar de un "Estado del Bienestar" en España. En estos momentos se configuran las condiciones sociales, económicas y políticas necesarias para que, por un lado, se empiece a dismantelar la abulia colectiva y poder destapar los errores históricos más profundos cometidos por el régimen de Franco. Dicho proceso culminará años después con la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica, redactada por el Gobierno del también socialista José Luis Rodríguez Zapatero en 2006 y refrendada por el Congreso de los Diputados en 2007, que establece medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. Por otro lado, para intentar que, como apunta Molina Foix con la hilvanada recuperación de los acontecimientos de base histórica que se producen en su novela, "el espacio vacío dejado por el desencanto y su tabú se ve rellenado por diferentes formas memoriales" (Colmeiro 2005: 19).

3. EL SER O NO SER DE LA IDENTIDAD

Uno de los aspectos más trascendentales del comportamiento y las actividades del ser humano es el desarrollo de la identidad. Relacionada con las expresiones físicas y los atributos psicológicos del individuo, la identidad personal se circunscribe dentro de una óptica subjetiva que lo particulariza conforme se suceden las etapas vitales que experimenta. Es la conciencia de uno mismo la que asegura y da testimonio a la representación más definidora que el ser humano posee. En este sentido, la identidad capacita a cada persona para que se distinga de las demás.

A esta caracterización de la identidad, los estudios antropológicos y sociológicos le atribuyen diferentes peculiaridades. Observan cómo la acumulación de características exclusivas que condicionan la realidad de cada individuo se exteriorizan para que la sociedad lo reconozca a partir de su singularidad. Es así como Berger y Luckmann establecen como campo de creación de la identidad individual las relaciones entre el individuo y la sociedad, conexiones sociales que permiten su existencia: "Identity is, of course, a key element of subjective reality, and like all subjective reality, stands in a dialectical relationship with society. Identity is formed by social process" (1989: 173). En esta misma línea de pensamiento, Aguado y Portal contemplan el concepto de identidad a partir del posicionamiento del individuo en la sociedad, ya que "la identidad es un proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le dan estructura significativa para asumirse como unidad" (1991: 33). Denys Cuche se inclina por definir la identidad como una realidad activa en continua transformación. Elabora su planteamiento en función del sentimiento de pertenencia que liga a un individuo con un colectivo y lo diferencia de otros. Al mismo tiempo, estos otros le asignan peculiaridades idiosincrásicas, "la identidad es siempre una relación con el otro. Dicho de otro modo, identidad y alteridad tienen una parte en común y están en relación dialéctica. La identificación se produce junto con la diferenciación" (2002: 110). Finalmente, Emmanuel Lévinas considera la construcción de la identidad o el sujeto como un constante

movimiento pendular de separación y acercamiento; oscilación que tiende a una incorporación mutua de características entre el individuo y la colectividad. Para Levinas, el hombre se aproxima al hombre y en dicha relación, aquel se desarrolla en función de responsabilidades porque yo como hombre “soy responsable de ellos, sin respaldarme a mí que les permitiría sustituirme, porque aún de sus responsabilidades soy, al fin de cuentas, y primeramente, responsable” (2001: 133).

En la narrativa de Molina Foix, la identidad del narrador-protagonista Ramiro/Simón se presenta como la amalgama de atributos del grupo de origen al que pertenece el individuo, de pensamiento y actuación colectiva, junto con los rasgos personales que conforman la realidad que le corresponde y que le separa de esa colectividad. En la novela, este proceso de identidad se establece a través de un método cíclico. La narración comienza con la primera persona del plural, “Entramos por la puerta trasera” (Molina Foix 1988: 15) y continúa de esta manera durante todo el primer capítulo. En los capítulos que van del segundo al quinto se observa como la narración se individualiza, dando paso a una simplificación de la identidad; el grupo existe, pero Ramiro focaliza el protagonismo. En el sexto y último capítulo, la narración vuelve a recuperar el nosotros, obviando lo individual.

Desde su entrada en Madrid, la identidad colectiva sienta las bases para la integración del individuo en la sociedad. Tras los momentos iniciales de una adaptación diversa al nuevo entorno en donde los integrantes del grupo burgalés despliegan su ingenio para el camuflaje –“el disfraz de trovero, de viajante, de sereno gallego, de chico de los recados...” (24)- y experimentan vivencias propias de los jóvenes madrileños –las salidas a la discoteca Gladiator 2000-, llega el momento de asistir a la universidad. La vida universitaria va a tener un doble efecto en el narrador-protagonista. Por un lado, el contacto con aquellos estudiantes universitarios con tendencias rebeldes y apegados a la causa de las izquierdas. Por otro lado, el desarrollo de una vida más íntima y personal.

A partir de la rutina diaria en la universidad, la identidad segura y colectiva, la que impone la fidelidad a la pertenencia, se empieza a tambalear. Desde el comienzo del capítulo 2, esta estabilidad del conjunto sufre los primeros embates del corazón. Con una breve referencia al narrador plural, Ramiro/Simón se individualiza para mostrarse mucho más humano y menos militante. No es una decisión totalmente completa ni absoluta; es más, es una muestra del conflicto que empiezan a surgir entre las realidades como estudiante camuflado y las directrices que las circunstancias presentes instauran en su misión. Inquieto por la nuca de una estudiante que tiene delante de él –“Piel morena, pelito castaño, rebecca con cremallera posterior” (39)-, el narrador-protagonista admite la transformación que se está operando en su interior, al afirmar que solo osa contactarla con la mirada porque “aún seguía estrictamente los preceptos el Partido más que las pretensiones del corazón curioso, y solo me atreví a mirar la parte delantera de la nuca” (39). Es esta nuca el principio del proyecto de la identidad individual de Ramiro/Simón. Comienza a concebirse en simples términos sociales y, aunque jamás se llegó a dar ninguna relación con la dueña de la nuca, sus palabras informan al lector de que la alteración ocurre: “No volvió a clase. Su

desaparición y mis desvelos fueron el desencadenante de mi vida sentimental" (40). Este cambio por medio de los sentimientos que despierta el sexo opuesto en el narrador-protagonista, le permite desenvolverse de forma independiente dentro de un sistema allende de la identidad colectiva. Tras una mañana agitada junto a los miembros de la célula burgalesa en donde se discuten los pasos a seguir para la creación de un sindicato libre de estudiantes, decide ir al cine con Marisa, con la que establecerá relaciones más serias, para ver la película *El graduado*. Ramiro/Simón es consciente del despertar de su idiosincrasia y, por ello, quiere asegurar una pacífica transición a la nueva y prioritaria condición formativa de su subjetividad: "A la salida, mientras tomábamos una cerveza en la Glorieta de Bilbao, sentía por segunda vez en la misma semana la angustia de lo privado, dueño el deseo de amar, sin ninguna disputa, de la razón política" (42).

Con la introducción de don Luis María, el padre de Marisa, el narrador-protagonista extiende su campo de amistades. Antiguo combatiente del Ejército del Bando Nacional y sastre militar de profesión, se convierte en un componente más del conflicto entre la identidad individual y la colectiva, entre la vida personal y la militancia activa. Desde un principio, don Luis María aparece por boca de Marisa como un aliado emocional de Ramiro/Simón: "Marisa sostenía que no, que me estaba empezando a tomar cariño" (43). Silvestri observa como en la obra de Molina Foix la identidad del personaje, "la verdad del cuerpo", es un estado de contraste continuo. En este sentido, advierte que Ramiro/Simón "va poco a poco alejándose de sus creencias dogmáticas, recuperando su verdadera identidad y entablando una nueva alianza con los demás" (1995: 186-7). No se trata de una ruptura ni de una negación absoluta de sus creencias, sino que ahora aprecia que la identidad colectiva es, como indica Silvestri, "un grupo de personas diferentes cuya cohesión está justamente en la continuidad de sus discontinuidades" (1995: 187). Don Luis María forma parte de este cuerpo social, aunque situado en las antípodas de la ideología política que practican los camaradas burgaleses del narrador-protagonista. Desde que las relaciones entre ambos personajes empiezan a solidificarse y hacerse más íntimas los dos conceptos de identidad incrementan su debate particular. Ramiro/Simón comienza a ejercer de modelo y maniquí para don Luis María y este, en agradecimiento, le regala un traje a la medida, un Príncipe de Gales. Para el narrador-protagonista, esta situación le crea un sentir contradictorio ya que admira con sinceridad el traje que le confecciona -"demostró su arte en confección civil" (Molina Foix 1988: 52)-, pero, a la vez, intenta desprenderse de cualquier indicio que delate su procedencia y comprometa su posición frente a sus camaradas: "en el bolsillo interior de la chaqueta cosió la marca de su comercio, *El capote africano*, y esa etiqueta orlada de distintivos militares, la tuve, claro, que arrancar" (53). Aunque Ramiro/Simón quiere evitar dar la imagen errónea de sí mismo, reconoce que el traje simboliza el desequilibrio aparente que está viviendo: "produjo una conflagración de vida personal y militancia" (53). Este conflicto interno se exterioriza y alcanza un estado extremo al tener un encuentro casual con dos miembros de la célula burgalesa, Rosa Láinez y Blas. Juan Carlos Revilla entiende a propósito que el primer factor formativo o "anclaje" de la identidad del ser humano es el

cuerpo, ya que sirve para entenderse a sí mismo pero también es la visión que va a tener el resto de la sociedad de su persona:

Nuestra más radical autoimagen de nosotros mismos es la imagen que nos devuelve el espejo, y es así como imaginamos la impresión que causamos a los demás en nuestra interacción. [...] seremos juzgados por cómo aparecemos y por eso utilizamos nuestro cuerpo para convencer a los demás de lo que somos. (Revilla 2003: 60)

A su salida apresurada del bar El Vizcaíno para ir a casa de Marisa y vestido con el traje Príncipe de Gales, se le unen los tuertos Arrasate y Tablate, dos mutilados de guerra del bando nacionalista, también asiduos a El Vizcaíno y oficiales de la sastrería de don Luis María. Es en medio de las calles madrileñas cuando los dos camaradas burgaleses se topan con Ramiro/Simón, su traje y los tullidos acompañantes:

—¡Toma! ¿Y tú? —*Blas*, campechano, sin pensar, con el asombro dirigido a mi andar flanqueado por aquel par de tuertos de complemento.

—¿Qué, de boda? —más seca, más aguda, *Rosa Láinez* se fijaba en el príncipe de gales.

Respondí con un saludo mudo para los dos y apreté el paso... (Molina Foix 1988: 54)

El elemento afectivo que contiene el origen del traje contribuye a la realización de su compleja consciencia personal, que entra en conflicto con la impresión proyectada por Rosa Láinez y Blas, sujeta esta al ideario del dogmatismo político.

Las identidades colectivas se expanden por las condiciones de solvencia de las relaciones sociales. El compartir un ideal, la presencia de expectativas de solidificación y crecimiento, la búsqueda de soluciones de interrogantes revalorizan los valores esenciales de la colectividad. Simultáneamente, estas convicciones tienen que ser recíprocas entre el individuo como singularidad y aquellos cuya totalidad forma la unidad orgánica de la colectividad. Díaz Cruz observa que la firmeza y la solidez de la identidad del grupo social no radica exclusivamente en los elementos que comparten, símbolos, reglas, ideas, etc., sino en la posibilidad de su heterogeneidad: "Hay en los órdenes social y cultural algo más que esquemas, patrones y reglas, también hay espacios de maniobra, de elección, de interpretación, de alteración, de inversión y de transformación de dichos órdenes" (1993: 69). En el caso del narrador-protagonista, la estabilidad de la identidad colectiva queda en entredicho al acentuarse la tensión entre lo universal y lo particular. Decide por cuenta propia realizar un acto que transgrede la integridad del grupo clandestino burgalés. En una noche agitada en casa de Marisa, don Luis María, gracias al alcohol, comparte sus desasossegadas intimidades con el narrador-protagonista, desde los detalles de su amante *La Parisiën* durante la Guerra Civil y su enfermedad venérea hasta el horror de la guerra. Momentos después, con don Luis María reposando en su dormitorio,

Ramiro/Simón y Marisa mantienen sus primeras y únicas relaciones sexuales. En este estado de intimidad, en el que ya ha cedido emocionalmente -“Me volví y me enamoré ese instante de Marisa, a la que entonces solo había querido” (Molina Foix 1988: 60)-, el narrador-protagonista decide igualar la balanza pasional. Rebusca en lo más profundo de su ser para entregarle el único objeto que posee de valor, su verdadera identidad:

Y quise responder a las confianzas de Marisa con algo mío que solo ella pudiese tener. Le di la única posesión que me quedaba del tiempo anterior a mi entrega a la causa. La memoria secreta que –al igual que la ropa, las maletas, el aire de los campos, las personas del campo– pasó a ser un despojo de la vida de la capital. (Molina Foix 1988: 61)

Al experimentar una nueva condición subjetiva, el sentimiento de pertenencia a la categoría de militante clandestino del Partido Comunista comienza a dismantelarse. Si Díaz Cruz presenta la fortaleza del grupo como algo inexpugnable, “que sacrifica las diferencias internas del grupo en beneficio de una unidad que incrementa su poder de negociación, de imposición, de lucha y/o de resistencia” (1993: 63), la actuación del narrador-protagonista rebaja el vigor de lo colectivo y lo aleja del dogmatismo militante. Es el “yo”, la autonomía del sujeto producto de la intimidad alcanzada en este instante amoroso, el que aparece más que nunca en su auténtica dimensión. Aunque no profundiza en su pasado, Ramiro/Simón es simplemente Ramiro:

–No me llames Simón. No me llamo Simón.
–¿Qué dices ahora? ¿Y eso?
–Es muy largo. De contar, digo. Simón es como... un mote... que se me ha quedado. Así me llaman. Yo ya lo he hecho mío. Pero de niño yo era Ramiro. Ese es mi nombre de verdad [...]. Tú, cuando estemos solos, dime Ramiro. (Molina Foix 1988: 61)

Así, Ramiro se convierte en el enclave unificador de una construcción social que rebasa las fronteras entre los grupos con los que entra en contacto. Con la declaración abierta de su nombre real, Ramiro une inconscientemente la célula clandestina, conocedora de su verdadera identidad, con el mundo que representa Marisa y, por extensión, llega a formar parte del colectivo de don Luis María: “Hola, Ramiro. ¿Te sorprende? Ella no me oculta nada. Ya me lo explicarás, pero te digo una cosa: me gusta más Ramiro. Es más recio, más castellano. Y tiene algo de señorial” (82).

El contexto de las relaciones sociales reclama una reacción de compromiso por parte del individuo para que sus acciones contribuyan al bienestar general de la comunidad. Busca comportamientos multilaterales que produzcan un entendimiento colectivo capaz de fructificar la comunicación social. En el caso del narrador-protagonista, las persistentes demandas de su identidad prolongan las modulaciones existentes entre las dos facetas en las que se desenvuelve, la privada y la del activismo político. Tras la última visita a *El capote africano* para

servir de maniquí a don Luis María y, de paso, sustraer el juego doble de llaves de la sastrería, Ramiro/Simón en compañía de Cáceres, otro miembro más de la célula burgalesa, se apropian de uniformes de policía que usarán en los actos de boicot programados para la celebración de la Quincena Soviética. Bien por la excitación de los acontecimientos que se avecinan en esta celebración, bien por el recuerdo de lo acontecido con Cáceres en la sastrería –“Yo había pasado la noche en claro, después de los desvelos de la tienda” (89)–, nuestro narrador es incapaz de conciliar el sueño. Visiones interminables de recuerdos recientes, el encuentro sexual con Marisa, junto a evocaciones de un pasado lejano y doloroso, la infancia en Burgos con su padre, simpatizante del Régimen, presenciando el desfile militar de la Victoria, o vestido con “uniforme de niño de la OJE (Organización Juvenil Española)” (90), desfilan por su mente intranquila.

De este modo, la inquietud de una vivencia que se desenvuelve entre la vigilia y los estímulos de lo onírico fomenta la discrepancia entre los dos aspectos de su identidad en constante colisión. Es una contradicción que produce momentos pasajeros de júbilo y que se sustenta gracias a los juegos de la memoria que le devuelven vivamente el cuerpo de la joven y a las acciones de los representantes de la identidad colectiva, especialmente las del camarada burgalés López-López, que vive centrado en lo intelectual y no deja espacio para el desarrollo de lo personal ni de lo sentimental:

No había amanecido, y entré en la cocina; cuando empezaba a llenar de agua el tambor de la cafetera me quedé paralizado. La memoria, en sus desmanes, ofrecía un envío de última hora. Un resto de amargura –del amargo de los labios bajos de Marisa, no del amargo de mis culpas– se refrescó en mi garganta. Dejé la cafetera y vacié la jarrita de leche que tenía preparada, me senté en la banqueta de pelar las legumbres y allí, oyendo más lejos las bocanadas de Cáceres y más cerca el siseo del lápiz impasible de López-López, que pasaba las noches subrayando y aprendiéndose las obras de Lukács, disfruté de las repeticiones del sabor femenino. (Molina Foix 1988: 90)

La confrontación entre el sentimiento de pertenencia a la célula clandestina como nodriza de una identidad colectiva y el mecanismo formador de su individualidad continúa tras los acontecimientos programados para la celebración de la Quincena Soviética. Acontecimientos de este tipo marcan la realidad de los activistas clandestinos en la década de los años 70. La presencia en las universidades españolas de operativos de Comisiones Obreras y, por ende, del Partido Comunista manifiesta una tendencia a contrarrestar las limitaciones experimentadas dentro del organigrama del sistema político y educativo de la época. Al hablar de la imagen de España propuesta por el gobierno franquista, Carolyn P. Boyd señala que la base del imaginario español de la Dictadura se basaba en “Spain’s modernity, unity, and stability and to legitimize itself to both Spaniards and foreigners” (1999: 100). Frente a esta aparente estabilidad, Boyd subraya la presencia de un estado interno de agitación, especialmente entre la clase estudiantil y la clase intelectual de tendencias republicanas. Personajes como Tierno Galván, José Luis López Aranguren y Santiago Montero Díaz, estaban involu-

crados en el apoyo a las protestas estudiantiles contra el gobierno, "continuing abridgment of academic and cultural freedom provoked student unrest and nourished an alternative culture of protest and contestation" (1999:100). Pese a estar en armonía con el papel desempeñado de falso policía durante los hechos ocurridos en el teatro donde se leyó una declaración firmada por "abogados, profesores universitarios, estudiantes, profesionales de la ciencia, la técnica, la literatura y las artes, líderes obreros..." (Molina Foix 1988: 103) contra el régimen franquista, Ramiro/Simón continúa teniendo dificultades para equilibrar el yo activista y el yo personal. Tanto es así que, en un momento de incertidumbre, intenta ponerse en contacto con Marisa. Su intención es desembarazarse del bagaje sentimental y de cualquier ápice de automatismo individual. Trata de dejar atrás un pasado cercano marcado por un mundo al que no pertenece. En estos instantes, Ramiro, el verdadero yo, el que estaba apagado hasta conocer a Marisa, empieza a sucumbir bajo la presión de Simón, el activista político: "Ya me tocaba a mí. Tuve una duda, pero pudo más la decisión. Iba a ser mi desahogo último de vida personal. La salida de escena de Ramiro antes de asumir completamente a Simón" (122).

Integrarse totalmente al colectivo no es tarea fácil para el narrador-protagonista. Los esfuerzos concurrentes para recuperar la pérdida de referentes inmediatos del grupo exige la extinción permanente de un proyecto de emancipación del sujeto. En el deambular por las calles de Madrid, el narrador-protagonista acaba entrando por casualidad, medio empujado por el destino, en la iglesia de San Antonio de los Alemanes. Esta experiencia en la iglesia madrileña vigoriza la conflagración establecida entre la identidad individual y la identidad colectiva. El resultado sigue siendo indefinido debido a la capacidad multidimensional de la identidad. En esta iglesia en la que, como nos recuerda Holloway, "experimenta una especie de comunión socialista metafórica" (1999: 211), el narrador-protagonista se contempla como una marioneta en el juego de la vida, intentado encontrar un rumbo definitorio a su condición presente. Frente a los frescos que inundan los muros de la iglesia, la dualidad Ramiro/Simón establece un debate dialéctico que tiene de telón de fondo el gran teatro del mundo y el papel que cada uno debe representar. Es una lucha por el sometimiento, un deseo de sumisión y liberación para, frente al caos del mundo exterior, asegurarse un propósito:

Me vi con la ventaja de poder contemplar los episodios descritos entre esos decorados haciendo yo también de personaje del drama, aunque sabía que iban a ser las últimas escenas de la comedia sentimental interpretada por Ramiro; Simón, actor de más escuela y carácter, pedía hacerse cargo del papel trágico del conspirador. (Molina Foix 1988: 134)

Lejos de ser una victoria absoluta de Simón, es una premonición que se encuentra en condiciones de satisfacerse. Aún así, no habrá una desaparición total de Ramiro, ya que la ausencia de este le impediría insertarse en el colectivo. Para que Simón se asiente es necesaria la presencia anterior de Ramiro y su función simbólica. Al hablar de la formación de la identidad, Díaz Cruz matiza

la metodología creadora del sujeto y la importancia que tiene la pluralidad de componentes básicos de la misma: "los procesos conformadores de identidad están hechos de las negociaciones, de las expectativas, del planteamiento de ciertos interrogantes, de la evaluación crítica de los recursos culturales propios y ajenos, de la concepción de un futuro posible compartido" (1993: 65). En este sentido, y teniendo en cuenta lo planteado por Díaz Cruz, Ramiro proporciona una base subjetiva por la que el colectivo adquiere su condición heterogénea. Así, las disposiciones que entrelazan las múltiples posibilidades de la identidad del grupo se hacen indispensables para conformar y realzar, a través de una co-gitación metafísica, su individualismo: "Las olas de la música en el templo. Esas ondulaciones que la hacían inapresable, de poco cuerpo, me arrastraban más, señalándome una final de compromiso: la despedida de mí mismo a mí mismo" (Molina Foix 1988: 137).

Es cierto que la estancia en la iglesia provoca puestas en escena muy exigentes. Sin embargo, el enfrentamiento establecido entre la vida privada y el activismo político sigue sin tener un claro ganador. A pesar de la imagen de un Simón indestructible que emerge como gran vencedor, "arrepentido, llevado no al abismo del desengaño sino a las alturas de mí mismo desde donde todo se veía con indulgencia y con optimismo" (141), la salida de San Antonio de los Alemanes le devuelve a una realidad en donde reina un estado de inquietud. La confesiones del narrador-protagonista confirman la imposibilidad de una transformación absoluta, ya que es una utopía encontrar una referencia única de su yo: "Pero si la calle no estaba a la altura de mis ricas experiencias, tampoco yo era, enteramente, el mismo" (145). Esta realidad a la que se enfrenta impide por completo dejar atrás a Ramiro para centrarse en Simón: el concepto de identidad se trasmuta en un problema que paraliza la diferenciación absoluta entre lo individual y lo colectivo. Sus palabras exhiben con total plenitud el conflicto existencial al manifestarse la complejidad de su personalidad:

... yo corría el riesgo de nos saber quitarme a tiempo o del todo la ropa interior sucia. Tenía la intención de volcarme de nuevo en el ser real de Simón, pero Ramiro, enviciado por lo que acaba de vivir en San Antonio me susurraba al oído que la realidad acude con infinita lentitud solo hacia los que tienen paciencia. (Molina Foix 1988: 145)

La jornada por las calles de un Madrid que despierta las emociones intensifica la problemática sobre la identidad. Aquí es donde la subjetividad del narrador-protagonista fluctúa desde una personalidad que considera ya asignada y reconocida, la identidad de Simón a la salida de la iglesia, a una que lucha por regresar, la de Ramiro. Si acoplamos el concepto de identidad de Berger y Luckmann, "identity is a phenomenon that emerges from the dialectic between individual and society" (1989: 174), a la fragmentación que experimenta el personaje Ramiro/Simón queda comprobado que Madrid, metáfora de la coercitiva sociedad española de la época, contribuye ampliamente a la disputa interna que padece. Para el narrador-protagonista se trata de establecer los parámetros para la revelación y apropiación de una interioridad que sea única y estable. Des-

manteniendo los deseos del joven agitador, la confrontación entre la vida política y la vida personal se mantiene firme:

El conflicto tuvo una manera plástica de no solucionarse. Porque si antes de entrar en San Antonio ya había sido capaz (salpicado, no cabe duda, por las aguas que Marcuse agitaba en California) de expurgar las fachadas de los escaparates del Capital Monopolista, a la salida aún parecía mejor dispuesto a recibir señales voluptuosas del simulacro de las cosas externas. La seducción de la Plaza Callao la vi, así, multiplicada en San Bernardo. (Molina Foix 1988: 146)

Este Madrid que altera el orden establecido por Simón reivindica el lado sensitivo, la vitalidad y la opulencia de sus calles, de sus plazas, de sus esquinas. Observa el narrador-protagonista un mundo que confronta sus opiniones anti-materialistas, correligionarias con el pensamiento militante, y la presencia de lo estético del entorno con sus "palacetes", sus "rejas castellanas de caída curva" e incluso "muchachas explotadas que lucen con orgullo sus delantales de peto almidonado"; en definitiva, una realidad que apela a los sentidos. La ciudad se hace inalcanzable al mantener con ardor el problema de una identidad insatisfecha: "Todo era tentación" (148).

La llegada a Valencia supone la purga oficial a sus tentaciones, a sus debilidades sentimentales y a sus relaciones con los representantes de la España franquista. Antes de su partida intenta el personaje-narrador relegar el equipaje emocional que la personalidad de Ramiro quería imponer. Para recobrar protagonismo, la inquietud que rige al emergente Simón decide acabar con uno de los símbolos más claramente asociado con el pasado reciente de Ramiro, el traje Príncipe de Gales que le obsequió don Luis María. Es el primer paso de esta purga que el personaje se adjudica para un nuevo empezar:

... por liberarme a mí mismo de una prueba tangible del colaboracionismo de Ramiro con el campo de la aguja enemiga [...]. Aquí reaparecía. Llévame [el chaleco], pese a su buena tela, suponía cargar con un peso manchado por el remordimiento del equipaje limpio de culpas de Simón. Fue al cesto de los papeles. (Molina Foix 1988: 153)

Valencia va a ser una plaza exigente con sus intenciones de hallar un equilibrio entre lo que representa la vida personal y lo que quiere imponer el activismo del clandestino comunismo. Fernando Valls apunta la severidad existente en la novela de Molina Foix para encontrar un momento definitorio de la personalidad del personaje principal. Esta búsqueda constante que defina una identidad concreta la observa Valls con la presencia del mar como razón explicativa de su subjetividad: "En el viaje a Valencia, hasta la orilla del mar, en busca de su propia personalidad, de su yo..." (1998: 31). Siguiendo los consejos de Juan Anido, dirigente político y compañero de Ramiro/Simón en los acontecimientos programados para la celebración de la Quincena Soviética, decide enfrentarse a sus fantasmas particulares. En su tercera visita a la playa de La Malvarrosa se exorciza gritando al mar y expresando un deseo absoluto de cambio y de estabilidad:

"Me entrego al fondo negro del código. Y a ti te lo digo, grandísimo espíritu de la contradicción. No me persigas más que no hace falta. No te respondo con un plante. No voy a competir [...]. Voy a meterme en la piel del hombre bueno" (Molina Foix 1988: 238). La subjetividad, producto de los sinsabores de la vida, adquiere para el narrador-protagonista la índole de la identidad de grupo, la que necesita de la interacción ideológica dentro la práctica social: el sentimiento de pertenencia que lo liga a la clandestinidad militante finalmente triunfa.

4. EL IMPOSIBLE AMAR

Junto a los conflictos que emergen entre la identidad individual, la vida íntima de Ramiro, y la identidad del grupo o colectivo, la participación militante de Simón, surge con relevancia la imposibilidad del amor. A lo largo de la novela observamos que las conexiones amorosas que establece con Marisa implican el asentamiento de una identidad individual que bonifica el enfrentamiento entre el colectivismo militante y las avenencias personales.

Desde su encuentro en las aulas universitarias y sus primeras citas, el narrador-protagonista fragua una relación basada en el cumplimiento de ciertas funciones u obligaciones sociales de la pareja. El contacto y la comunicación continuos y el entrar en el hogar familiar de su novia son acciones necesarias para la estabilidad de la misma. Es así que Marisa se convierte en un elemento más de la realidad de Ramiro/Simón: "Marisa me correspondía, y ya estaba acostumbrada, dijo, a verme todos los días en esas larga horas de estudio de la *res nullius* que terminaba con unos besos ante el cuaderno de apuntes y caricias de media parte, la de arriba, sobre la alfombra" (Molina Foix 1988: 44). La intimidad emocional que le permite vivir una realidad social alejada del postulado dogmático es imperativa para el devenir de la estabilidad de la pareja y, por ende, para la estabilidad individual del narrador-protagonista. En este sentido coincidimos aquí con Holloway, quien plantea la cuestión del debate interno como una asignatura pendiente entre las relaciones amorosas y las obligaciones de militante clandestino: "Ramiro tiene que esforzarse mucho a continuación para resolver el conflicto que presenta su enamoramiento de una estudiante universitaria y sus obligaciones políticas" (1999: 211). La singularidad de las relaciones amorosas entre estos jóvenes se produce en múltiples dimensiones simultáneas, independientemente del carácter de las mismas. Una de ellas coincide con el comienzo de los preparativos de la Quincena Soviética por los miembros de las células universitarias. Durante este tiempo, Ramiro deja de ver a Marisa por las tardes. Su único contacto es el caminar con ella a su casa después de las clases. La incredulidad y las tensiones empieza a surgir en la pareja "porque esas conversaciones y esas caminatas eran de continua discusión" (Molina Foix 1988: 47). La situación se torna insostenible y los conflictos alcanzan su punto más alto al enterarse Marisa de que iban a dejar de verse los domingos. Las consecuencias de este desequilibrio dañan el devenir del amor. Emerge entonces un sujeto agónico que se siente atrapado en una situación límite; las interferencias de la vida personal con la vida de activista político empiezan a cobrar un peaje emocional:

El domingo era sagrado para Marisa: don Luis María la liberaba ese día de obligaciones, porque, como cofrade mayor, salía muy temprano para vestir al Santo Cristo y no regresaba hasta la noche, una vez terminado el culto y sus partidas de dominó con el coadjutor. El domingo era el día para nosotros.

El ocho de marzo, domingo, rompimos por teléfono.

Volví con los ojos enrojecidos a la mesa de la taberna futbolística El Vizcaíno, donde nos reuníamos todas esas tardes... (Molina Foix 1988: 47)

Pese a la amarga sensación de desolación que se desprende de las palabras de Ramiro/Simón, la angustia interior contribuye a esta construcción rebelde de lo personal sobre el entramado dogmático.

Colocadas en una permanente situación límite, las relaciones amorosas combaten la referencia ideológica capaz de generar una identidad delimitada. Aunque se procuran recortar ciertas convenciones realizadoras de la subjetividad, la identidad colectiva queda en peligro; se vuelve inestable por los derroteros que toma el amor. Mientras Ramiro/Simón continúa preparando, junto a la célula política universitaria, los acontecimientos programados para la celebración de la Quincena soviética, la incertidumbre de su relación con Marisa reclama despejar la incógnita de su situación. Sentirse ignorado, casi despreciado, en los momentos que compartían en la Universidad, produce un estado de desasosiego: "Por la mañana, en el aula 12, Marisa pasaba a mi lado como si no me viera" (50). En el narrador-protagonista se opera una evolución que modifica el momento amoroso en el que se encuentra. Actúa de forma inesperada y, mediante un acto de libre voluntad, se presenta en casa de Marisa. Aunque esta no se encuentra allí, mantiene una larga y tendida conversación con el padre, a la vez que ejerce de maniquí. Al final de la misma aparece la joven que, al observarle con uniforme de capitán del ejército del aire, experimenta una dinámica de acoplamiento a la relación y al narrador-protagonista. En este instante, Ramiro/Simón asume que, debido a las muestras amorosas externas de Marisa, su vida interior le distancia del colectivo. Mantener esta relación permite la presencia de un entramado cognitivo formador de una realidad que desea: "me vio vestido de oficial, erguido y claveteado de alfileres, y lloró [...]. Sus turbios ojos verdes se aclararon; esa noche vi la orilla de su amor" (51).

Frente a instantes de exaltación interior, la complejidad del compromiso político obstruye el desenlace lógico de las relaciones amorosas. La existencia de las pautas que impone el colectivo están diseñadas para suprimir la espontaneidad del sujeto; es decir, para construirlo con la única consigna del beneficio del grupo. Ramiro/Simón padece correcciones en su propio yo que dificultan el normal desarrollo de las relaciones con Marisa. En la iglesia de los Mártires Concepcionistas, lugar en donde se conspira contra el régimen franquista, el narrador-protagonista explica las recientes actividades experimentadas fuera del grupo; acciones que van en detrimento del espíritu colectivo, especialmente su "infatuación amorosa". El precio de la transgresión a la causa, el contraponer la vida personal a las actividades políticas, no tarda en aparecer: "Sólo fui acusado de 'aventurismo', 'inmadurez' y 'tendencias pseudo-revolucionarias'. Y allí mismo, en la parroquia, se me destinó, aprovechando el azar de mis conexiones

antidisciplinarias, a desempeñar el papel más comprometido del desenlace de la Quincena" (57).

La difícil catalogación de las identidades que luchan por imponerse en la novela de Molina Foix influye en la evolución de las relaciones amorosas. Aunque la misión clandestina del narrador-protagonista le obliga a acercarse a la sastrería y al domicilio de don Luis María y Marisa, la continua estancia en este espacio hogareño contribuye al aumento del interés emocional y físico por la joven. Aun así, y después de que Ramiro/Simón y Marisa mantuvieran su primera y única relación sexual, en donde la entrega de su virgo va acompañada de la entrega de la medalla de Santa Margarita, símbolo de unión eterna, las relaciones amorosas entran en un estado de indecisión. Frente a la propuesta de Silvestri, quien ve en relación a la noche del encuentro amoroso entre los dos jóvenes el potencial para "una sexualidad (en un principio del placer) capaz de generar reciprocidades y correspondencias" (1995: 186), la coyuntura política acelera la conclusión del devenir de la joven pareja. La presión ejercida desde las instancias superiores de la célula comunista formaliza las limitaciones entre la vida personal y la política, inclinándose la balanza hacia la imposibilidad del amor: "Esa noche pasada en la habitación de Marisa bajo mi nombre original resultó ser el principio y la despedida de nuestro amor" (Molina Foix 1988: 63).

Sin embargo, el amor sorprende con su forma de resurgir en los momentos más inesperados. Aunque el ímpetu de militante y activista político le obliga a un hermetismo emocional, la condición particular de los sentimientos nunca dejan de existir para el narrador-protagonista que le acompañan durmientes, sea o no consciente de su presencia. La distancia emocional interna del sujeto respecto de sí mismo no resulta insalvable al poner en entredicho las acciones de la propia persona. De vuelta al piso de estudiantes en el que vive, tras los acontecimientos de la Quincena Soviética, Ramiro/Simón y López-López encuentran a Cáceres herido y se les informa que Marcela quedó detenida. Con la llegada de Mari Cruz, la novia de Cáceres, la situación se vuelve más emotiva. La separación entre aquellos que han amado y el que solamente vive preocupado por las directrices del partido es evidente. En estos instantes, el narrador-protagonista reflexiona sobre la intimidad y las condiciones presentes del ser humano: "yo dejé de mirar en todas las direcciones y volví los ojos hacia mis adentros, por ver si encontraba un rincón imposible de ser curioseado por los demás donde recuperar los restos de mi gran noche, de mi mejor momento de vida personal" (113).

No obstante, este paréntesis de emociones recuperadas va a chocar de lleno con su misión de evangelización política promulgada por los altos dirigentes de la célula comunista. Su salida de Madrid fomenta la ruptura total con el pasado que Marisa representa y confirma la nulidad de las relaciones amorosas. El proceso de ruptura consta de tres acciones que marcan el final del compromiso afectivo que le unía a la joven. La acción inicial aparece antes de llegar a la ciudad de Valencia, destino final de Ramiro/Simón. En este instante, comienza el primer paso de la desintegración definitiva del amor. Dirigiéndose una vez más a sí mismo en tercera persona, se desprende de la medalla de Santa Margarita, icono virginal de la entrega de Marisa: "bajé el cristal de mi ventanilla y dejé en

libertad por los bancales mojados la medalla barata de Santa Margarita que unía a Ramiro por el cuello a los amores terminados" (180). La siguiente acción confirma el desarraigo de todo lo que no encaja con el activismo político. Es la reducción absoluta a la nada de las emociones y los sentidos. Catarsis hacia todo lo que representa un ayer no muy lejano, el narrador-protagonista reconoce su situación personal: "Si era un desterrado tenía que quitarme de encima las señales del dominio anterior" (182). Llevado por las circunstancias históricas y la incertidumbre derivada del conflicto individual, entierra un testimonio más de su amor por Marisa:

... y lo que hice fue escarbar en la tierra blanda y esconder allí una segunda evidencia: los escritos completos de Marisa, compuestos de la tarjeta postal del Sardinero, una carta de amor con un anuncio de ruptura, y dos hojas de apuntes de Romano, en las que había puesto ella un dibujo de nosotros como niños, entonces y de viejos, muy encorvados y con una sola toga envolviendo los dos cuerpecitos. (Molina Foix 1988: 182-183)

La última de las acciones impone una despedida de Marisa de demoledora relevancia. No se trata una despedida física de su antigua novia, sino que lo hace mediante la destrucción del único objeto que le quedaba como recordatorio de los momentos íntimos que pasó con ella: "una instantánea de fotomatón". Deshacerse de la fotografía, instantánea metafórica de la felicidad, es romper finalmente con la vida personal, con Ramiro, con las emociones, con el individualismo sentimental. En este sentido, el narrador-protagonista ha encontrado modificaciones cruciales en su propio yo que deconstruyen, no sin dificultad, el tortuoso camino de la experiencia amorosa:

Sólo tuve que ir desguazándola suavemente con los dedos y tirar la bola de pasta a los molinos de la orilla. Marisa. Adiós. Qué poco queda de ti. Y qué poco queda de mí. No me conocerías. Soy fuerte. Y potente. Voy a resultar muy útil. Adiós, tú y tus dos nombres, tu mirada de doble filo, tus sabores de larga duración, tus ojos. Él te recordará. Yo no. (Molina Foix 1988: 239)

Con "Él te recordará. Yo no" asistimos al final del ciclo virtuoso de la pasión. Ramiro vivirá la memoria del amor, Simón solamente el presente en el que camina. Al final, el amor resulta en un alejarse de lo que pudo haber sido, pero que nunca tuvo la oportunidad de cuajar en su totalidad.

5. CONCLUSIÓN

En *La quincena soviética*, Molina Foix ofrece un relato en donde el conflicto por la definición de la identidad marca las pautas de la narración. A través de la historia personal y de lo singular de los dramas y las decepciones de las experiencias diarias de Ramiro/Simón, el narrador-protagonista, se observa la presencia de un viaje interior condicionado por los acontecimientos desarrollados por un grupo de jóvenes idealistas en una España intransigente. Dicho periplo es un intento por resolver las dudas que surgen el transcurso de la explo-

ración de la esencia del yo e identificar una resolución al enigma de las relaciones humanas. Por un lado, la complejidad del narrador-protagonista surge a partir de un duelo existencial en donde la identidad individual, marcada por el florecimiento y posterior caída de la vida personal, se debate con la identidad colectiva, simbolizada por el dogmatismo de los activistas políticos, por encontrar un espacio dominador. Por otro lado, las relaciones humanas aparecen dañadas por la imposibilidad del amor. Quedan interrumpidas al impedir el compromiso político que fructifiquen las relaciones amorosas: tanto el deseo como el sentimiento caen víctimas de la coyuntura histórica. En este sentido, la obra constituye una llamada al cuestionamiento universal de la realidad histórica del ser humano.

OBRAS CITADAS

- Aguado, José Carlos, y Portal, María Ana (1991): "Tiempo, espacio e identidad social". En: *Revista Alteridades*, n.º 2, pp. 31-41.
- Basanta, Ángel (1989): "La quincena soviética". En: *ABC Literario*, 18 de marzo, p. 58.
- Berger, Peter L., y Luckmann, Thomas (1989): *The social construction of reality*. Nueva York, Anchor Books.
- Boyd, Carolyn (1999): "History, politics, and culture, 1936-1975". En: *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 86-103.
- Colmeiro, José F (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- Cuche, Denys (2002): *La noción de la cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1993): "Experiencias de la identidad". En: *Revista Internacional de Filosofía Política*, n.º 2, pp. 63-74.
- García de Cortázar, Fernando (dir.) (2004): *Memoria de España*. Madrid, Aguilar.
- Holloway, Vance (1999): *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid, Fundamentos.
- Ibárruri, Dolores (dir.) (1960): *Historia del Partido Comunista de España*. París, Éditions Sociales.
- Levinas, Emmanuel (2001): *Humanismo del otro hombre*. México, D. F., Siglo XXI.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1989): "La quincena soviética de Vicente Molina Foix: entre el juego y la farsa". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 509, pp. 21-22.
- Molina Foix, Vicente (1988): *La quincena soviética*. Madrid, Anagrama.
- Revilla, Juan Carlos (2003): "Los anclajes de la identidad personal". En: *Athenea Digital*, n.º 4, pp. 54-67.
- Silvestri, Laura (1995): "Vicente Molina Foix o el autorretrato de un novelista". En: Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (eds.): *La novela española actual: autores y tendencias*. Kassel, Reichenberger, pp. 167-92.
- Valls, Fernando (1998): "El boulevard de los sueños rotos". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 579, pp. 27-36.

ENTREVISTA



LA ENORME LIBERTAD DE LOS CUENTOS BREVÍSIMOS.
ENTREVISTA A ANA MARÍA SHUA

SANDRA BIANCHI

Universidad de Morón (Buenos Aires)

Si hay una voz autorizada para hablar de los textos breves, se llamen con cualquiera de sus etiquetas de género, o mejor aún, cuentos brevísimos como ella prefiere llamarlos, es Ana María Shua, una escritora consagrada en la narrativa en general y en la breve en particular. Con ella conversamos sobre las prácticas de lectura y escritura y su preocupación por el cuidado de una forma que tiene para sí un lugar privilegiado en su producción literaria.

Sandra Bianchi: *Tu obra Cazadores de letras (2009) es una suerte de obra completa hasta el momento de su edición, que luego prosiguió con Fenómenos de circo (2011). Con esa salvedad, ¿qué significa ver una obra micro así reunida, en una dimensión tan macro?*

Ana María Shua: A mí me impresionó muchísimo ver el tamaño del libro *Cazadores de letras*, donde yo misma no tomo conciencia de lo que hice. Una cosa interesante es que al principio me oponía a la idea de Juan Casamayor, el editor de Páginas de espuma. Él estaba convencido de que quería hacer ese libro y yo le decía: "No, de ninguna manera, ¿a quién le puede interesar un libro de microficción tan gordo? Pero por supuesto, él tenía razón, y sí, hay muchísima gente a la que le interesa. Yo estaba un poco acobardada por las dificultades de difusión que tiene el género, así que fue una agradabilísima sorpresa ver que el libro sí interesaba a los lectores.

SB: *Entre La sueñera (1984), tu primer libro de microficciones y el último, ¿qué cambios percibís en tu escritura de textos breves? ¿Están relacionados de algún modo con los cambios que experimenta el género?*

AMS: Yo noto los cambios que se produjeron en mi escritura, no sé si eso tiene que ver con los cambios del género, creo que en mi caso no. El autor cuando escribe su primer libro lo escribe con mucha espontaneidad, pone todo lo que tiene, pone todo lo que sabe y hace todo lo que puede. Cuando va avanzando y escribiendo otros libros, uno de los elementos que pesan son los libros que ya tiene escritos, entonces la originalidad se hace cada vez más difícil. Un verdadero escritor no quiere repetirse, sueña con la maravillosa y casi imposible chance de no repetirse, de ser cada vez original y distinto en cada uno de sus libros. Yo dejo pasar muchos años entre un libro de minificción y otro, precisamente para evitar el autoplagio. Cuando escribí *Fenómenos de circo*, tenía cuatro libros de microficción que quería dejar atrás para hacer algo diferente y tengo la sensación que con el último lo conseguí. Primero porque el libro tiene un tema general –es la primera vez que encontré un tema general para todo un libro–; lo intenté otras veces pero no lo conseguí. *La sueñera* finalmente no es todo un libro de sueños, *Botánica del caos* (2000) no es un libro de plantas, como lo pensé en algún momento, que era escribir una especie de jardín botánico en clave de microficción, pero no lo logré y quedó solamente en un sector del libro. Lo mismo me pasó con *Casa de geishas* (1992), esa especie de burdel de la imaginación, que al principio iba a ser todo un libro y finalmente se convirtió en un sector. Y con el circo sí encontré un tema para todo el libro. Y también hice otra cosa nueva, diferente de los demás libros: me apoyé en datos históricos, en un trabajo de investigación donde los mismos datos me fueron dando la pauta y el desencadenante para que surjan las microficciones.

SB: *¿El trabajo de investigación colaboró para que lograras ese propósito de escribir un libro vertebrado por un tema general?*

AMS: Yo sentí que lo primero que salió de la galera fue un mago. Es decir, primero se me ocurrió un mago, el mago tenía una galera, entonces al tirar de la galera aparecieron pañuelos, carpas, enanos, equilibristas...

SB: *¿Fue el mago entonces?*

AMS: ¡Sí, fue el mago!

SB: *En todos estos años creaste una obra narrativa tan vasta y diversa. Trabajás todos los géneros y todos los registros, porque también tenés libros de literatura infantil. ¿Cómo ubicás la microficción en una producción tan amplia?*

AMS: Mi producción no es tan grande como parece, mis libros para adultos no son muchos. Tengo cinco novelas, tres libros de cuentos, tampoco es tan vasta,

tengo sesenta y dos años y empecé muy muy jovencita. Dentro de esa producción para mí el microrrelato tiene un lugar muy privilegiado. Yo siento que ahí pude decir algo nuevo, encontré una nueva forma de narrar en la microficción. Es el género que más placer me da cuando lo estoy escribiendo, absolutamente. Una vez que uno encuentra la piedra de donde quizás salgan las joyas, uno empieza a trabajarla, a pulirla y si no sirve la tira, pero si sirve va a brillar ese mismo día. Eso es algo maravilloso. En cambio, con otros géneros "más largos" no sucede lo mismo. En el caso de un cuento, son semanas o meses, y en el caso de una novela, años enteros en que uno está lidiando con borradores grises y feos sin saber si ese proyecto se va a concretar o no. El microrrelato en ese sentido es algo muy placentero.

SB: *Porque la relación con la escritura no siempre es de felicidad...*

AMS: La primera versión es muy dolorosa, es fea, no es de felicidad. En general cuando estoy trabajando en la primera versión es más lo que sufro que lo que disfruto. En cambio, cuando tengo todo el material ya es puro placer: corregir, cambiar, pulir, reescribir, eso es la literatura y eso es fantástico.

SB: *Y la microficción te lo da de entrada.*

AMS: Sí, porque se genera una idea sobre la que trabajo y quizás en unas horas ya tengo el resultado. El resultado a veces puede ser negativo, pero eso no importa porque lo tiro y empiezo otro, pero ya tengo el resultado.

SB: *Decías que encontraste una manera distinta de narrar, ¿por dónde pasa esa diferencia? ¿Por el lenguaje? ¿Por el uso de recursos? Porque la narrativa "más larga" también juega con el lenguaje y con los mismos recursos.*

AMS: Yo no sé decirlo exactamente porque no soy teórica, hago práctica de la literatura. Pero tengo la sensación de que trabajando con microrrelatos encontré muchísimas y muy variadas formas de aproximación y que juego con muchos elementos diferentes y que cuento las cosas de una manera que cada uno de los textos sea inesperado y rompa con las convenciones.

SB: *Al momento de escribir microrrelatos, ¿te disponés en "modo microrrelato" para escribirlos?*

AMS: Sí, totalmente, solo decido que voy a escribir textos de esa extensión. Cuando no lo decido no se me ocurre ninguno. A veces paso tres o cuatro años entre un libro y otro, y en esos años no se me ocurre ni un solo microrrelato, simplemente porque no me lo propongo. Aparece de distintas maneras: una imagen, a veces por una frase, por una situación, por algo que leí, no hay una sola fuente. A veces sale una idea completa y a veces simplemente una frase juguetona que después tengo que justificar. A veces empiezan por el final. En cambio, la no-

vela necesita una idea de novela que sirva para escribir antes de empezar. No necesariamente un plan pero si una idea general de qué va a tratar la novela, sobre qué voy a escribir, algo que se pueda decir en una frase. Y cuando escribo un cuento también necesito una idea de cuento, que es diferente de la idea de novela, tengo que pensar en una situación, en una circunstancia, en un hecho en particular. Con la microficción siento una enorme libertad, más libertad porque justamente se puede partir de cualquier cosa, de una palabra, de una frase, de un juego literario, de una situación de la realidad, en fin, de muchísimos elementos disparadores.

SB: *Cuando comenzaste a escribir microficciones, ¿escribías con conciencia de género? Porque muchos escritores se entregaron a la escritura de esta forma breve y después vinieron los congresos y la etiquetas de género.*

AMS: Claro, la etiqueta se la pusieron los críticos. Para mí esto era "cuento brevísimo", no tenía nada de nuevo y yo sentía que me estaba inscribiendo en una tradición muy argentina. Grandes maestros del cuento trabajaron este género que en ese momento era simplemente cuento brevísimo: Borges, Cortázar, Bioy, Denevi, todos ellos lo escribieron. Hay libros famosos: *Cuentos breves y extraordinarios*, de Borges y Bioy, *Falsificaciones*, de Denevi... Además, ellos tienen en sus otros libros, microrrelatos combinados con cuentos más largos. Y hay algo más, yo empecé a escribir mis primeros microrrelatos para presentarlos a un concurso, un concurso de cuentos brevísimos que hacía la revista *El Cuento*, la revista mexicana dirigida por Edmundo Valadés. Ellos publicaban muchos cuentos brevísimos y tenían una especie de concurso permanente: allí mandé mis primeros textos, los escribí especialmente para ese concurso. Los escribí sin tener ninguna conciencia de género, eran cuentos brevísimos. Hoy está volviendo ese nombre. Porque cuando uno habla con el lector común no especializado, lo de minificción directamente no se entiende; microrrelato parece que fuera algo muy raro... ¡son casi como nombres en latín! Prefiero decirle cuentos brevísimos y todo el mundo me entiende, es una forma de acercarlo al lector.

SB: *¿Tenés tu lector ideal de microficción?*

AMS: Mi lector ideal es un lector muy avezado. Tengo dos lectores ideales completamente opuestos. Por un lado el muy lector, el súper lector, el que entiende todas las referencias literarias y que verdaderamente comprende hasta el fondo cada uno de los textos y para eso hay que ser muy buen lector, un lector muy preparado. Y por otro lado, la gente muy joven que empieza a leer, y que se divierte mucho con la paradoja, con los juegos y con el lenguaje. Por lo menos creo que esos son mis lectores ideales.

SB: *Siempre te piden consejos para los noveles escritores y vos tenés tu decálogo. ¿Podrías ofrecerme un par de ítems para un decálogo de lectores de microficción?*

AMS: Punto 1: el lector de minificción tiene que estar preparado para una aventura intensa y breve, tiene que saber que cuando empiece a disfrutar de su nuevo amor inmediatamente se ha terminado. Punto 2: es muy importante que sepa que no puede leer muchos textos seguidos. Los libros de microrrelatos no son para leer de una sentada. Cuando uno se sienta a leer, no hay que leer más de diez textos porque son textos exigentes, requieren mucha atención y producen un cierto efecto de fatiga. Es bueno parar y seguir en otro momento, en ese sentido se parece muchísimo a los libros de poesía. Nadie se sentaría a leer un libro de poesías de una vez.

SB: *¿Por qué creés que sorprende, en más de un sentido, la brevedad de los textos breves y no sorprende la brevedad de la poesía?*

AMS: Todo el tiempo recuerdo la existencia de la poesía porque alguno de los problemas que se le encuentran al microrrelato están directamente relacionados con la poesía: les pasa exactamente lo mismo. Entonces muchos de los que acusan al microrrelato de ser un género pasatista o un género de esta época de velocidad donde ya no hay tiempo para nada, yo les digo "¿y la poesía?". La poesía existió siempre y siempre fue breve, salvo los poemas épicos, y sin embargo no se le hacen acusaciones. Porque la poesía tiene muchos siglos de bien establecido prestigio y el microrrelato recién se está abriendo camino en ese campo y todavía no está del todo legitimado, a pesar de Kafka por ejemplo. Muchos lo desprecian por ser breve y otros creen que por ser breve es fácil y se lanzan a escribir microrrelatos. Yo les suelo pedir a los microrrelatistas que no sean microrrelatistas, no existen los microrrelatistas. Hay escritores, no hay microrrelatistas. Generalmente la gente que solo escribe microrrelatos está un poco limitada por el género. Habría que poner una oficina donde se otorguen autorizaciones para escribir microrrelatos donde el autor se presente con un cuento y una novela antes de escribir microrrelatos. Uno no puede ponerse a escribirlos porque no le sale un cuento de cinco páginas, porque si no le sale... el microrrelato no le va a salir tampoco. O va a salir algo muy pobre.

SB: *Hay quienes escriben solo poesía, en ese caso ¿como funcionaría esta oficina?*

AMS: Es diferente porque la poesía es un género muy amplio y no lo puedo comparar con el microrrelato, lo comparo con la narrativa, no con el microrrelato. El que escribe poesía seguro que no siempre escribió el mismo tipo de poesía, y el que escribe narrativa tiene que probar los otros géneros aunque se sienta más cómodo en uno.

SB: *El debate sobre la proliferación de la escritura, la buena y no tanto, se ha elevado con la incursión de estos textos en Internet, que es una plataforma ideal para este género y su difusión.*

AMS: Dos cuestiones trabajaron casi simultáneamente en la difusión del género. Una fue este trabajo de los críticos al decidir que esto era un género diferente del cuento sobre el que no se había escrito nada y valía la pena lanzarse a producir trabajos académicos acerca del tema. Estos críticos a su vez son profesores universitarios y empezaron a trabajar en el género simultáneamente en varios lugares del mundo hispánico, lo que provocó una suerte de "derrame" sobre sus alumnos, y el género empezó a tener más prestigio y más difusión. Por otro lado, simultáneamente apareció la posibilidad de difusión por Internet, al ser un género ideal para leer en pantalla. Y además, hay tanta escritura. Se dice que hay mala escritura, lo mismo pasa con la poesía, hay mala escritura porque simplemente son textos cortos, rápidos. En una noche uno puede escribir fácilmente un pésimo libro de poesía. En cambio escribir una pésima novela lleva muchísimo tiempo de esfuerzo.

SB: *¿Y las formas hiperbrevísimas, los tweets, y los derivados de la tecnología móvil?*

AMS: Todo el tiempo me preguntan sobre la relación entre el microrrelato y el *Twitter*, cosa que me molesta porque es como si me preguntaran por la relación entre la poesía y una hoja de papel. Una hoja de papel puede servir para escribir poesía o cualquier otra cosa, y con un *tweet* para exactamente lo mismo, como con un mensaje de texto. Es nada más que un formato que se puede usar para cualquier cosa, también por supuesto para literatura. Pero además hay otra idea errónea, que le hace daño al microrrelato, que es que cuanto más corto, más valioso. Hay microrrelatos maravillosos de una página, admirables, extraordinarios, de Kafka, de Borges... El famoso dinosaurio en ese sentido nos ha hecho mucho daño. "El dinosaurio" marca esas siete palabras como el ideal del microrrelato. Un *tweet* puede servir para escribir frases breves e ingeniosas, para difundir ideas políticas o discutir, o arreglar una cita o lo que sea. Es el equivalente a una hoja de papel.

SB: *¿Notás la mucha tarea de gestión que hay alrededor de este género? Vos misma, por ejemplo, ahora estás trabajando para un concurso. Además de numerosos certámenes, hay blogs, ciclos, revistas, congresos, movidas, eventos.*

AMS: En la microficción hay muchos más escritores que lectores. En eso es exactamente igual que en la poesía. Si toda la gente que escribe poesía leyera poesía, la poesía sería *best seller*. Con la microficción pasa lo mismo, muchísima gente que escribe microficción pero que no la lee. Es maravilloso que exista todo esto, me parece fantástico, lo apruebo y me parece bárbaro. Pero no dejo de preguntarme por qué todos esos cultores no compran libros de microficción. Hay intercambio de libros, pero no circulación de dinero. A la hora de leer es más fácil que se compren una novela. Yo temo que una parte importante de toda esa gente que está trabajando alrededor de la microficción lean poco. Producen más de lo que leen.

SB: Los libros de microficción no están accesibles, no podés comprarlos en una librería, con algunas excepciones. Es difícil conseguirlos si no vas a esos lugares de intercambio. Hay que buscar y encontrar la joya, también en el caso de los lectores.

AMS: También es cierto, tenés mucha razón. A pesar de estas respuestas medio cínicas y descreídas yo estoy muy contenta con que haya todo este movimiento. Igualmente no deja de ser llamativo que haya tanta gente alrededor del género... Quizá hay mucho trabajo y poca lectura.

SB: Se suele apelar a diversas imágenes para ofrecer una definición de la microficción más cercana a los lectores, ¿cuáles son tus imágenes, además de la de la joya?

AMS: Bueno, a veces es una pirueta del lenguaje, no siempre. Creo que la idea de la piedra me parece muy gráfica porque entonces uno puede explicar que el trabajo del autor de microficción es parecido al trabajo del minero. Uno tiene que encontrar la veta de cómo extraer una piedra, sin saber si es o no es una piedra preciosa. Y después viene el trabajo del joyero, y con el trabajo del joyero, con el corte y el pulido llegás a ver si era o no era lo que uno pensaba. A veces también hablo de las microficciones como pirañas, porque son muchas, veloces, muerden, sobre todo muerden si son buenas, si no muerden no son pirañas y una vez más, no son microficciones.

RESEÑAS



Wolfgang Matzat y Max Grosse (eds.): *Narrar la pluralidad cultural: crisis de modernidad y funciones de lo popular en la novela en lengua española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012, 320 pp.

Bajtin sigue entre nosotros como brújula para la reflexión sobre lo popular. Sus innovaciones en el campo de la ficción narrativa son eficaces herramientas heurísticas que reverdecen la sociología de la novela contemporánea, a pesar de estos tiempos de crisis disciplinar en los que la sociología literaria pierde vitalidad frente a intervenciones académicas más dinámicas, como en el caso de la teoría literaria y la literatura comparada.

Narrar la pluralidad cultural es un libro editado por Wolfgang Matzat y Max Grosse que despliega todo el potencial bajtiniano. Apenas se puede condensar el contenido de este titánico esfuerzo colectivo porque, tal y como hubiera dicho el propio Bajtin, en el seno de las novelas estudiadas aún arde el fuego socioideológico cuya chispa prende en palabras aparentemente neutras. Esta poética (o este manual, por decirlo de una forma algo más carnavalesca) contiene más de lo que aquí contamos. Esa es la esencia de la pluralidad: podemos rescatar más y más voces a medida que nos acercamos a la obra literaria. Sintetizar este compendio es una tarea imposible y las omisiones intencionadas son solo una muestra más de la dificultad de expresar la convivencia entre la individualidad y la totalidad. Lo plural a veces cede ante lo simple, ante una unidad problemática pero preeminente. En otras ocasiones, los autores confirman el triunfo de lo plural a través de lo popular y lo carnavalesco. Ante el poder autoritario siempre se levanta una microfísica de la resistencia.

Este estudio trata todos los conceptos típicamente bajtinianos a través de un corpus que combina modernidad y clasicismo: el *Guzmán de Alfarache*, *El pastor de Fílida*, *El Buscón*, *La Gaviota* o *Ladrón de Lunas*, del malogrado Isaac Montero. Hasta Pérez-Reverte tiene cabida en este exhaustivo (anti)monográfico, como parte de la lograda retrospectiva sobre las representaciones narrativas del Dos de Mayo. La edición de Matzat y Grosse es una oportunidad magnífica para entrever los usos sociales y las fuerzas (centrípetas y centrífugas) de la dialéctica cultural, la cual se debate entre una unidad monocorde y una pluralidad insuficiente. La figura de Bajtin se aborda en toda su complejidad; no hablamos ya de la banalización de su *Gargantúa y Pantagruel* como explicación ramplona del origen de la novela. Tampoco hablamos de las técnicas narrativas que sostienen el aparato teórico del autor como si fueran una nueva propuesta

omnicomprensiva. El texto da cuenta de las críticas razonadas y nada viscerales a la polifonía bajtiniana; hay varias perspectivas que relativizan el potencial subversivo que depositaba Bajtin en el género novelesco. Autores como Benedict Anderson plantean en *Comunidades imaginadas* la capacidad que tenía la novela (y la prensa) como pegamento social y como modelo explicativo de los estados-nación. El polémico Franco Moretti también ofrece críticas al origen social de la novela; el hermano del director de cine Nani Moretti tiene en cuenta los elementos de cohesión social sin olvidarse de aquellas aportaciones que sirvieron para la dispersión y la desobediencia. Moretti ha seguido un camino un tanto heterodoxo para rastrear su sofisticada y particular historia de la novela moderna como proliferación creciente de los textos en prosa (en contra de la visión de Ian Watt y de otros autores, como el mismo Bajtin).

Por lo tanto, *Narrar la pluralidad cultural* contiene dos expresiones incompatibles: la del pluricentrismo y la de la monología, la de la superación integradora y la de la ruptura silenciosa y soterrada. Tres son los enfoques histórico-sociales de esta obra: el dinamismo social renacentista y barroco en la novela del Siglo de Oro, la famosa lucha de las dos Españas en la novela realista y las formas de la crisis de la modernidad que marcan la literatura del siglo xx.

En la parte referida a la crisis de la modernidad, destaca el análisis dedicado a *Ladrón de Lunas*. En este capítulo de la obra, escrito por Eberhard Geisler, asistimos al relato de un héroe, Antonio Sanahuja, que lleva una doble vida, como republicano y como falangista. Estas dos Españas se desarrollan de manera simultánea y van aflorando con naturalidad los conceptos que Bajtin elaboró en dos de sus obras más importantes: aquella dedicada a Rabelais y la cultura popular y la que se centró en Dostoievski y la novela dialógica. Podemos ver cómo la dimensión carnavalesca aparece en una historia de carácter picaresco en el que se mezcla el drama de la Guerra Civil y la ambivalencia del personaje. La tensión entre unidad y pluralidad, que es lo que trata de dirimir esta publicación, no queda resuelta porque en los textos conviven la jerarquía y el poder con las distintas voces y jergas de los personajes. El intento de unidad cultural nunca termina de imponerse, pero la pluralidad cultural fracasa y la polifonía se antoja más como una idealización del discurso en los textos antiguos que como una realidad tangible en algunas obras aplastadas por la hegemonía de un régimen o un discurso dominante. En cualquier caso, resplandece una vivacidad en el personaje de Sanahuja que lo acerca a esa tragicomedia bajtiniana según la cual la risa triunfaba sobre las convenciones y el miedo a la muerte. Es importante tener en cuenta el momento de la escritura del novelista. La obra no se escribió desde la dictadura y la opresión, sino desde la democracia y el júbilo de la libertad. Se narra la pluralidad de una tierra sometida desde la unidad de una democracia consagrada.

En resumen, este es un libro imprescindible en el que se observan discontinuidades de toda índole, como las que aparecen en *El doctor Centeno* de Galdós en relación con la ciencia de la época, lo que remite a la estructura dual del país y a sus luchas intestinas por una ciencia pura o un arte sin lastres de ningún tipo. Los personajes fracasan cuando los dominios se mezclan: la poesía no alcanza su cumbre estilística y tampoco las matemáticas consiguen la excelencia

en presencia del arte. Hay aquí un campo bien abonado para estudiar la literatura desde la perspectiva de los *science studies*, pues los estudios de la ciencia tratan de desentrañar los híbridos entre arte y ciencia.

Mención aparte para un capítulo revelador sobre la narración y rememoración del Dos de Mayo. *Un día de cólera* de Arturo Pérez-Reverte se bate en duelo con el ciclo galdosiano y ambos autores ofrecen una relación más o menos truculenta de aquel desgarro histórico sin precedentes, una pérdida irreparable que el folletín aprovechó parcelando la información y manteniendo un interés intenso por el desastre que Goya y otros inmortalizaron.

Detrás de todos estos discursos, ruidos, retazos, voces y luchas ideológicas sigue resonando la figura de Bajtin, un autor reconocido, aunque menos recordado de lo que Wladimir Krysinski (autor de *A favor y en contra de Bajtin*) querría. *Narrar la pluralidad cultural* explota la rica terminología de Bajtin para adentrarse en los resortes más escabrosos de la novela. Bajtin redivivo, Bajtin desencadenado o simplemente una vuelta de tuerca más a unos modelos explicativos (cronotopo, polifonía, heteroglosia) que siguen siendo tremendamente útiles para el entendimiento de la novela, aunque algunos se empeñen con impudicia en anunciar su muerte en el siglo XXI.

ANDRÉS LOMEÑA

elogiodelalocura@hotmail.com

Universidad Complutense de Madrid

José Ramón González (ed.): *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)*. Somonte-Cenero (Gijón), Ediciones Trea (col. Trea poesía), 2013, 341 pp.

Entre los movimientos en el sistema de géneros de las últimas décadas cabe destacar una cierta recuperación de las formas breves, como el cuento, el microrrelato, el teatro breve o mínimo así como otras modalidades situadas en la periferia del canon, como sería el caso del aforismo. Así aparece constatado en la interesante antología que ha publicado recientemente José Ramón González, en la cual se recoge una nutrida selección de la producción aforística española más reciente. Podemos decir, por tanto, que el libro nace (y participa) de "esta expansión sostenida y silenciosa", al dar visibilidad a un género más presente en el ámbito editorial de lo que pudiera creerse.

La selección viene precedida de un muy pertinente prólogo en el que el autor revisa las cuestiones fundamentales relativas a la práctica del aforismo. De este modo, al tiempo que recoge el estado de la cuestión, José Ramón González examina el problemático estatuto genérico y su evolución, lo que desemboca en un ensayo de definición, así como en el establecimiento de una tipología y de los rasgos predominantes. Por último, se atiende también a la fortuna del género dentro la literatura española y, por ende, al auge que mencionábamos más arriba.

A propósito del estatuto genérico y la definición del aforismo –y como viene a ser un tópico siempre que se trabajan las formas breves– se constata la naturaleza fronteriza del concepto, situado entre "literatura y filosofía", entre "prosa de pensamiento y poesía", deudora de las "fórmulas sentenciosas de la tradición oral y escrita". Así, con este recorrido se pretende deslindar el aforismo de otras formas breves y sentenciosas. Se muestra como este término, usado por primera vez por el griego Hipócrates para designar un compendio de conocimientos médicos, se confundirá, a lo largo del tiempo, con los de máxima o sentencia, como enunciados de una verdad universal (Quintiliano) que, además, también incorporarán una sanción moral de las costumbres de una época (los llamados moralistas dieciochescos, Chamfort, La Rochefoucauld, Lichtenberg). Se concluye entonces que la distinción entre el aforismo clásico (lo que equivale a decir la máxima y la sentencia) y el moderno estribaría en las pretensiones de universalidad e intemporalidad, así como en la búsqueda de la formulación impersonal del primero.

El aforismo moderno, por su parte, se presenta como el resultado del tiempo de su enunciación, y por tanto, provisional, parcial o incluso intuitivo (y de ahí su parentesco con la epifanía). A su vez, el tono sentencioso puede ser reemplazado por la parodia o el juego, propiciando una mayor experimentación lírica. Al mismo tiempo, el texto se hace más flexible combinando "la enunciación formulística" con la "escritura fragmentaria", lo que apuntaría hacia una organización del libro como simulación de un proceso. Todos estos rasgos evidencian el abandono de la impersonalidad, relacionado con el descubrimiento moderno de la subjetividad que trae consigo el advenimiento del romanticismo, lo que a su vez se relaciona con la visión del yo "como una entidad relacional, inestable y en última instancia inasible" que se desprende de las manifestaciones aforísticas. El recorrido histórico hacia la constitución del género es convincente, al señalarse la incidencia del cambio de episteme. Quizá se hubiera podido prestar una mayor atención a la posible afinidad entre el aforismo y la llamada literatura del yo, como la escritura diarística o autobiográfica (a los que cabe añadir el ensayo).

En cuanto a las características textuales, José Ramón González se apoya fundamentalmente en los trabajos de Helmich, Bundgaard, Spang y Berranger, quienes señalan su condición de unidad textual breve y cerrada ("pensamiento completo", "enunciado autosuficiente") situada entre "el discurso filosófico y el discurso poético". La inclinación hacia uno u otro de estos discursos (las dominantes "poética" o "filosófica") sirve para ensayar una tipología del aforismo. Por otra parte, estos estudiosos coinciden en señalar como elemento propio del género el efecto epifánico o revelador (y por tanto su componente pragmático), "la sorpresa estética o gnoseológica" que detecta Helmich. Otro aspecto destacable es la indagación en torno a "el estatuto editorial y protocolos de lectura", y es que "la resonancia", "la narrativización" o "la serialización" que puede establecerse entre todas sus unidades invitarían a una interesante hibridación genérica con la novela, el diario o la autobiografía, es decir, con la escenificación del yo, elemento que, como se apunta en este acertado trabajo, es crucial, precisamente, para el nacimiento del aforismo.

Por último, se aborda la fortuna del aforismo en España, la cual seguiría muy de cerca las grandes fases de la historia literaria reciente: con una etapa de esplendor en el primer tercio de siglo (sin duda propiciada por un momento de hibridación genérica y difusión editorial); su desaparición durante la posguerra; y un resurgimiento hacia los ochenta, que desembocaría en la "normalización" de los años noventa y en la explosión en el mundo editorial de los últimos años. Para explicar este reciente repunte se aducen razones de índole sociocultural (el mercado, la fragmentación del fin de siglo, las redes sociales, o incluso la reacción a lo políticamente correcto) con otras de orden estrictamente literario (la vuelta al "quintaesencismo"). De particular interés nos parece la relación que este estudioso establece entre el cultivo del aforismo con "la retracción hacia el ámbito subjetivo" que tuvo lugar en la literatura de las últimas décadas. Así a través del aforismo, un autor manifestaría su "compromiso con el mundo" o reaccionaría frente a la disolución moral e ideológica de la posmodernidad. En todo caso, a través del libro de aforismos el autor escenifica "su construcción personal", lo que nos llevaría de nuevo a preguntarnos por la organicidad de un

libro de aforismos y, en consecuencia, por sus "protocolos de lectura", esto es, su dimensión pragmática.

La selección de autores para esta antología atestigua el coincidente interés de distintas generaciones por el aforismo y las formas breves, con la salvedad de que entre los nuevos autores la práctica del género puede constituir una dedicación literaria exclusiva. La amplia nómina que se presenta muestra una gran labor de rastreo por un espacio algo escondido del mundo de la edición, entreverándose así algunas plumas nombradas del panorama literario más reciente, como Carlos Edmundo de Ory, Carlos Castilla del Pino o Rafael Sánchez Ferlosio, con otras no tan conocidas.

La lectura de la antología revela ciertas recurrencias temáticas, con los esperados motivos universales, como el tiempo o la muerte ("Al despertar aplaudo, porque no era la muerte", de Dionisia García; "La muerte semeja la esencia de la simplicidad: carece de argumentos", de Rafael Martínez-Conde; "La muerte es la telaraña de la vida", de Fernando Menéndez) y algunas alusiones al mundo de la política. También se podría destacar la insistente proyección del yo como entidad inconsistente ("El espejo es la presentación diaria del desconocido íntimo", de Rafael Pérez Estrada; "Nadie es quien es si sus otros no están", de Ángel Guinda; "Cada ventana de mi casa da a un yo distinto", de Ramón Andrés).

Se saborea, en definitiva, un arte de agudeza renovado, que no siempre se libera del tono amonestador de las antiguas sentencias, pero que, en su conjunto, logra mostrar el espíritu de una época. Por esta razón, resultan de especial interés aquellos aforismos que logran afirmar el carácter pasajero o relativo de su propio mensaje, los que hacen del género la materia de examen ("Si a un aforismo le proporcionas una palabra de más, se rebela", de Dionisia García; "Decir lo máximo con recursos mínimos. O que lo parezca", de Carlos Pujol; "El aforismo no es un lenguaje limitado sino lenguaje-límite: limita con el silencio del sentido", de Andrés Ortiz-Osés; "Todo aforismo exige su refutación", de Erika Martínez), o aquellos que, deteniéndose en el propio medio expresivo, escenifican el puro encuentro con el lenguaje ("Inventar palabras, sí: para que ellas nos inventen", de Ángel Crespo; "Yo no soy mi palabra, sino mi relación defectuosa con ella", "El lenguaje no es el vehículo del pensamiento, sino el pensamiento mismo", de Vicente Núñez; "Escribir, verbo reflexivo", de Carlos Pujol; "El estilo de la verdad es una incertidumbre", de Miguel Ángel Arcas).

En suma, la antología de José Ramón González (y su meritoria introducción) saca a la luz un incipiente fenómeno literario, al tiempo que logra presentar la variedad y amplitud del panorama aforístico español. A su vez, es de alabar que a los textos les acompañe la presentación del género en su marco teórico e histórico, lo que evidencia las complejidades inherentes a su definición y conecta la práctica del aforismo con otras tendencias y preocupaciones de la literatura contemporánea.

ANTONIO RIVAS
antonio.rivas@unine.ch
Université de Neuchâtel

Norberto Mínguez (ed.): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013, 306 pp.

Si algo queda claro al examinar el volumen editado por el profesor Norberto Mínguez es la importancia que los discursos audiovisuales han adquirido en los últimos años. Y no únicamente porque dicho volumen se centre especialmente en dichos discursos, sino porque en los procesos de recuperación de la memoria histórica que se han vivido en España en la última década los productos audiovisuales se han mostrado particularmente productivos y, por qué no decirlo, también polémicos. Recordaba Norman Davies en su imprescindible *Reinos desaparecidos* lo contradictorio, vacío e impreciso que puede resultar el término "memoria histórica" y lo absurdo que puede ser el que tengamos que regularlo "por ley". Así ha sucedido en España, país poco pacífico y demasiado sectario a la hora de acometer la recuperación del pasado y enzarzado en discusiones estériles que desembocaron en su día en una ley que pretendía regular y reglamentar la susodicha memoria histórica. Pues bien, el volumen que nos ocupa aboga por un estudio de los procesos de formación de la memoria personal e histórica desde una perspectiva integrada y comparatista siempre atenta a los últimos hallazgos en el campo de la teoría, lo que obliga a iniciar la edición con sendos textos de Gonzalo Navajas y Antonio Garrido dedicados a la memoria posnacional y al llamado giro cognitivo en el campo de los estudios de teoría literaria. En el capítulo "La memoria de la posnación. Escritura e imagen en la era global", Gonzalo Navajas sitúa el debate dentro de las coordenadas de nuestro tiempo posmoderno, descreído y esquivo con la historia, en donde "las rígidas compartimentaciones del pasado han perdido gran parte de su poder de persuasión" (28). Es así como solo en un tiempo como el actual puede finalmente Javier Cercas jugar con la figura de Sánchez Mazas y, a juicio de Navajas, repartir culpas superando el lugar común, tanto tiempo aceptado por discursos públicos tibios, de las responsabilidades paritarias entre vencedores y vencidos (dentro de la ya canónica *Soldados de Salamina*), al tiempo que añade las necesarias referencias a la complejidad de un mundo posnacional, multicultural, en donde será necesario revisar el concepto de identidad a la luz de las nuevas distribuciones de poder que han surgido en tiempos democráticos. Quedan muchos aspectos apuntados que otras partes del libro explorarán en mayor o menor medida, con más intensidad o de manera más lateral, pero el capítulo contextualiza y acota perfectamente el terreno de juego en el que nos vamos a mover.

Por su parte, Antonio Garrido traza un panorama de referencias inexcusables para entender lo que conocemos como el “giro cognitivo” en la teoría literaria, y que tiene que ver con aproximaciones novedosas construidas a partir de hallazgos de campos como la psicología, la neurobiología y la filosofía. Nuestra comprensión de la realidad, el papel que el observador juega en los procesos de aprendizaje, descripción del mundo, comprensión y construcción textual, resultan el centro de la pertinente reflexión de Garrido. El examen de la bibliografía del capítulo revela la importancia creciente que la neurobiología está adquiriendo en el mundo de la teoría literaria, y es que hoy en día ya nadie puede huir de los textos de Brian Boyd, Antonio Damasio o Lisa Zunshine si quiere aportar algo relevante al estudio de la decodificación textual. Si en su día fueron investigadores como Iser y Jauss quienes sirvieron de base para la renovación de los estudios de teoría literaria, ahora son autores como los citados quienes, desde una posición etiquetada en sentido amplio como Humanidades Digitales (los estudios de Digital Humanities), nos permiten seguir avanzando en este apasionante mundo de la creación y la decodificación de textos (de ficción y no ficción, recordemos).

A partir de ahí una parte importante del volumen se centra en el estudio de temas estrictamente audiovisuales, con una presencia central de cuestiones relacionadas con la televisión. Siguiendo con el tema de la memoria histórica, el imprescindible capítulo de Manuel Palacio pone el dedo en la llaga, al recordarnos desde las esquinas de la metodología que el estudio de la televisión requiere de un conocimiento muy preciso de las normas comerciales del medio, para que el investigador no se sorprenda ni se despiste por cuestiones perfectamente “normales” dentro de un medio que, a diferencia de otros, está sometido a la lógica de los grandes números. Ello nos recuerda que para comprender la España de la democracia constitucional del 1978 –esa que algunos pretenden tambaleante y caduca- es de lectura obligada el volumen que el mismo Manuel Palacio dedicó a los discursos televisivos en tiempos de la Transición española (*La televisión durante la Transición española*, Cátedra, 2012). Reconstruir el horizonte de expectativas de un espectador contemporáneo al producto que se analiza siempre ha sido una necesidad y una gran dificultad cuando hablamos de televisión, el medio de lo efímero por excelencia. Palacio nos advierte sobre los problemas que plantea el “presentismo”, esa forma desviada de leer los productos del pasado a la luz de nuestra sensibilidad –y problemática- contemporánea. Esta cuestión incluso se puede filtrar a la propia factura creativa de un producto televisivo, por lo que hay que proceder con gran cautela, sabiendo que, como recuerda Enzo Traverso –citado por el propio Palacio-, “la memoria son las representaciones colectivas del pasado tal y como se forjan en el presente” (188). Los capítulos de Paul Julian Smith, Helena Medina y Gema Bellido forman, junto con el de Palacio, un conjunto coherente que relaciona los procesos de memoria con la actividad de la televisión. El de Medina, más genérico, reflexiona ampliamente sobre el trabajo de adaptación de hechos históricos que implican, como sabemos, grandes responsabilidades, entre las que no se encuentra ser necesariamente fiel a los hechos. Aquí cabría preguntarse, discusión más amplia

y nunca del todo solucionada, si se puede traicionar la letra pero no el espíritu de un hecho histórico. Y para poder apuntar una respuesta este conjunto de capítulos sirven para intentar fundamentar una posición al respecto.

El volumen se completa con un bloque también amplio dedicado al cine y los discursos de ficción y no ficción, sus inevitables relaciones y difusos límites. No son pocos los ejemplos que en estos casos caen próximos al tema de la memoria histórica, o que presentan algún tipo de relación con la historia de los últimos treinta y cinco años en nuestro país. Relacionando unos textos con otros es como finalmente podemos formular algunas de las grandes preguntas que surgen a partir del análisis de productos tan diversos como las miniseries recientes dedicadas al golpe del 23 de febrero de 1981, las películas de Almodóvar, las novelas de Cercas o Marías, o los documentales de Guerín o Patino (dos autores, estos últimos, que Josep Maria Catalá analiza con detalle en el capítulo “El horizonte interior”). Sin duda estamos inmersos desde hace algunos años en una serie de procesos de revisión histórica que, entre otras cuestiones, se han centrado en un nuevo examen del proceso de la Transición. No han faltado detractores del proceso y curiosamente las críticas han llegado de derechas e izquierdas. Algunos autores alineados con la izquierda han hablado de la Transición como de un gran pacto de olvido y silencio que nunca logró reconstituir la memoria de las víctimas de la represión franquista. La Transición queda así articulada como un proceso que no mira atrás y que queda circunscrito a una suerte de corta memoria, o desmemoria directamente, de la que participan también autores como Pedro Almodóvar (sus primeras películas suelen justificar dicha posición). Los ataques al proceso también han llegado de la derecha, en este caso con abundantes críticas a la supuesta tibieza con la que se trató a las nacionalidades históricas, responsables, según ellos, del supuesto desorden territorial actual y al sobredimensionado papel que la historia ha otorgado a los partidos de izquierda. Unos y otros parecen aquejados del mal contra el que nos advertía Manuel Palacio, un presentismo nada disimulado que todo lo analiza con la clave que no toca. Pero este debate no está cerrado; es más, está abierto y de rigurosa actualidad, como demuestran productos importantes como *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, la producción televisiva y cinematográfica actual dedicada a la reconstrucción histórica, no precisamente escasa, y los enconados debates que podemos encontrar en la prensa diaria.

Debemos destacar que el volumen editado por Norberto Mínguez no se limita al debate histórico o identitario. Su voluntad es mucho más amplia, al complementarse acertadamente con textos sobre las fronteras del yo en el documental español (Efrén Cuevas), el falso documental (Norberto Mínguez), el metacine (José Luis Sánchez Noriega), la narrativa de Javier Marías (Marcos Roca), la telerrealidad (Alfonso Puyal) y los discursos publicitarios (Caridad Hernández y María Luisa Pinar). Elementos todos ellos esenciales para entender el devenir de los discursos de ficción y no ficción, y sus fructíferas fronteras, en los últimos años en España. Por citar algún hueco, o quién sabe si más bien por hablar de posibilidades de ampliación de una investigación que se nos antoja todavía preliminar y en constante movimiento, cabría echar en falta que se hubiese incluido algún

estudio comparado sobre el papel que en estos procesos de construcción de la historia y la memoria colectiva han jugado las televisiones y administraciones autonómicas. Sobre esta cuestión, que se va a mostrar con el tiempo espinosa y poco pacífica, hay mucho que decir, pero hay que decirlo. Algunas de las voces más críticas y contrarias al proceso de la Transición se han articulado como mecanismo de refuerzo de la posición identitaria de quien, nacionalidad histórica mediante, pretende poner tierra de por medio con una Constitución a la que se le achacan todo tipo de males, reales e imaginarios. Sobre esa cuestión sabe mucho Javier Cercas, pero también otros autores como Arturo Pérez Reverte o el mismo Javier Marías. En definitiva, y si seguimos la lógica del volumen y el valor de sus aportaciones, parece razonable pensar que alguien tendrá que rastrear el papel que los medios de comunicación (estamos pensando especialmente en la catalana TV3) han desempeñado en estos procesos de revisión histórica, acometidos indistintamente por productos de ficción y no ficción, y el efecto que han provocado en generaciones distintas, algunas de las cuales ya no han vivido la Transición ni sus inmediatos efectos durante los primeros años ochenta.

IVÁN GÓMEZ
ivangg@blanquerna.url.edu
Universitat Ramon Llull

NOTA SOBRE LOS AUTORES

GENEVIÈVE CHAMPEAU (1949) es catedrática emérita en la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia). Sus libros y artículos versan sobre novela contemporánea y libros de viaje. Es autora de *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme* (1995), editora científica de varios libros, entre los cuales destaca *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal* (2004), y coeditora de *Relaciones transestéticas en la España contemporánea* (2011) y *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (2011).

SANDRA BIANCHI (Buenos Aires) es profesora en Letras en la Universidad de Morón, escritora, crítica literaria, editora y gestora cultural. Se dedica al estudio y difusión de la microficción. Además de sus textos críticos, prólogos y artículos, ha publicado como antóloga *Arden Andes. Microficciones argentino-chilenas*, *Cartón lleno. Breve muestra de la microficción en Argentina* y *¡Basta! 100 mujeres contra la violencia de género*. Sus microficciones han aparecido en diversas antologías, así como en *Huellas*, su primer microlibro de escritura creativa. Es editora de textos literarios, infantiles y educativos. Actualmente es jefa editorial en Ediciones Santillana de Argentina.

ISABEL CUÑADO es profesora Titular del Departamento de Español de Bucknell University (EEUU) desde 2003. Es especialista en literatura y cultura españolas contemporáneas con un enfoque especial en el estudio de la memoria histórica, lo fantástico y la literatura escrita por mujeres. Es autora del libro *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías* (Rodopi, 2004). En 2007 coeditó el monográfico *Violencias en la España post-franquista: antecedentes, representaciones e influencias (Dissidences)*. Sus artículos han sido publicados en *Hispanófila*, *Letras Femeninas*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Foro Hispánico*, *Ínsula* y *Quimera*.

SEBASTIAAN FABER (Amsterdam, 1969) es catedrático de Estudios Hispánicos en Oberlin College, Ohio (Estados Unidos), donde dirige el Centro de Lenguas y Culturas. Doctor por la Universidad de California en Davis (1999), es autor de *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975* (2002) y *Anglo-American Hispanists and the Spanish Civil War: Hispanophilia, Commitment, and Discipline* (2008), además de coeditor de *Contra el olvido: El exilio español en Estados Unidos* (2009). Ha publicado unos sesenta artículos sobre literatura e historia española y latinoamericana. Desde 2010 es Presidente de los Archivos de la Brigada Abraham Lincoln (ALBA).

AMÉLIE FLORENCHIE (Villeneuve-sur-Lot, 1976) es profesora de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia). Se doctoró en 2003 con un trabajo sobre la narrativa de Javier Marías. Ha dedicado artículos a Javier Marías, Miguel Espinosa, Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa y, más recientemente, Juan Francisco Ferré. Es coeditora de *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea* (Iberoamericana/Vervuert, 2011). Últimamente su trabajo se centra en la cuestión del impacto de las TIC en la narrativa española de principios del siglo XXI.

GIUSEPPE GATTI es doctor en Filología Hispánica e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, con la tesis *La apropiación subjetiva del espacio urbano. Montevideo y su proyección en la literatura de Hugo Burel*. Actualmente trabaja en la Universidad La Sapienza en Roma como profesor contratado en el Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales. Ha publicado más de treinta trabajos académicos sobre literatura uruguaya, chilena y argentina del siglo XX. Es autor de los volúmenes monográficos *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural "oriental"* (2011) y *Aprehesión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores* (2013).

IVÁN GÓMEZ (Mataró, 1978) es profesor de Cine y Televisión en la Universidad Ramon Llull. Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Coautor de los ensayos *Adaptación* (Trípodos, 2008), *Ficciones Colaterales: Las huellas del 11-S en las series "made in USA"* (UOCPress, 2011) y *Cronoendoscopias* (Laertes, en prensa), ha dedicado artículos a la ficción serial norteamericana, al papel del género fantástico en el cine y la televisión de la época de la Transición Española, además de proseguir sus investigaciones sobre la relación entre ciencia ficción y discursos de la Tercera Cultura.

TERESA GONZÁLEZ ARCE (1971) es profesora de Letras Españolas Contemporáneas en la Universidad de Guadalajara (México). Se doctoró en 2001 en la Universidad Paul-Valéry de Montpellier. Ha publicado artículos sobre autores como Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan José Millás y Manuel Rivas. Es autora de *El aprendizaje de la mirada: la experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina* (2005) y *Libro de los miradores: ensayos sobre narrativa española contempo-*

ránea (2010), y coordinadora de *Tras la noche: estudios sobre literatura española contemporánea* (2006) y *Triunfar de la vejez y del olvido: el retrato literario en la España contemporánea* (2013).

ANDRÉS LOMEÑA (Málaga, 1982) es licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado *Empacho Intelectual* (2008), *Alienación Animal* (2010) y *Crónicas del Ciberespacio* (2013). Obtuvo su Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al equipo editorial de la revista *Teknokultura* y trabaja en una tesis de Sociología de la Literatura sobre la teoría de los mundos ficcionales en la novela moderna.

ELISA MARTÍN ORTEGA (Valladolid, 1980) es investigadora en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del CSIC (Madrid), en el ámbito de la lengua y la literatura sefardíes. Se doctoró en 2009 en la Universidad Pompeu Fabra con un trabajo sobre la influencia de la mística judía en la poesía hispánica del siglo xx (Juan Gelman, José Ángel Valente, Jorge Luis Borges y Clarisse Nicoïdski). Ha publicado numerosos artículos sobre este tema y es autora del libro *El lugar de la palabra. Ensayo sobre Cábala y poesía contemporánea* (2013). Últimamente su trabajo se centra en la poesía escrita por mujeres en judeoespañol después del Holocausto.

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ (León, 1947) es catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de León. Defendió su Tesis Doctoral en 1988 con un estudio sobre la obra de Victoriano Crémer. Entre sus libros pueden citarse *La intertextualidad literaria* (2001) y *La voz entrecortada de los versos* (2010). Estudioso de la poesía contemporánea, ha publicado artículos o libros sobre Panero, Grupo "Cántico" de Córdoba, Colinas, Carvajal y otros. Ha publicado también artículos sobre el Padre Isla, Guerra Garrido, Merino y otros autores. Actualmente su interés se centra en la relación de la literatura con las otras artes.

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN (León, 1983) es profesora de Teoría de la Literatura en la UNED. Su principal línea de investigación es la métrica española y, más concretamente, la métrica de poetas contemporáneos y la aplicación de la misma a la canción española actual. Colabora en la realización de un repertorio métrico de la lírica medieval castellana (ReMetCa). Sus principales aportaciones son los libros *Métrica y poética de Antonio Colinas* (2011) y *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas* (2013). Participa en varios proyectos de investigación (Métrica española del siglo xx, Remetca) y ha obtenido el Premio Mariano Rodríguez para Jóvenes Investigadores.

AGUSTÍN MARTÍNEZ-SAMOS (Barcelona, 1965) es profesor asociado de Lengua y Literatura Españolas en Texas A&M International University (EE.UU.). Se doctoró en 2004 en la Universidad de Texas en Austin con una tesis sobre la nueva novela histórica española producida en el último cuarto del siglo xx. Ha publicado artículos sobre la narrativa de Antonio Gala, Manuel Rico, Ángeles de Irisarri y Arturo

Pérez-Reverte. Sus intereses de investigación se centran en la memoria, el exilio y el espacio urbano en la narrativa española finisecular (siglos xx-xxi).

ANNE-LAURE REBREYEND (Grenoble, 1986) es doctoranda en la Escuela de Altos Estudios Hispánicos e Ibéricos (EHEI) de la Casa de Velázquez (Madrid) y en la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia). Investiga los "nuevos realismos" en el marco de la novela española contemporánea. Ha coeditado el número monográfico *Narración y vínculo social*, de la revista *Essais* (Prensas Universitarias de Burdeos, junio de 2013) y es autora de varios trabajos sobre Javier Cercas, así como de diversas traducciones.

ANTONIO RIVAS (Barcelona, 1978) es profesor de Literatura Española en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Se doctoró en esa misma universidad con una tesis dedicada a la narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna. Ha coeditado las actas del IV Congreso Internacional de Minificción (*La era de la brevedad*, Menoscuarto, 2008), así como los volúmenes de la colección "Cuadernos de Narrativa" (Arco/Libros) dedicados, entre otros, a Bernardo Atxaga y Javier Tomeo.

ANA MARÍA SHUA (Buenos Aires, 1951) ha cultivado la novela, el cuento y el microrrelato, así como la poesía y el ensayo. Su obra ha recibido multitud de premios; parte de ella está traducida al portugués, inglés, francés, italiano, alemán, coreano y chino. Sus cuentos completos aparecieron en 2009 (*Que tengas una vida interesante*, Buenos Aires, Emecé). Entre sus libros de microrrelatos cabe destacar *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004), recogidos en *Cazadores de letras. Minificción reunida* (Madrid, Páginas de Espuma, 2009); con posterioridad ha publicado *Fenómenos de circo* (2011).

MARTA SIMÓ (Barcelona, 1966) es profesora de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Birmingham (Reino Unido). Se doctoró en 2002 con una tesis sobre la obra de José Luis Sampedro, publicada en 2004, a la que siguió una segunda monografía sobre el autor en 2007. Es autora de estudios sobre novelistas como José María Merino, Ricardo Menéndez Salmón o Juan Francisco Ferré. Su área de investigación se centra fundamentalmente en la narrativa española contemporánea.

ISABELLE TOUTON (Toulouse, 1973) es profesora de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia). Se doctoró en 2004 con un trabajo sobre la imagen del Siglo de Oro en la novela histórica contemporánea. Es coeditora de *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea* (2011), *L'héritage de l'Espagne des trois cultures (Horizons Maghrébins* 2009 y 2012) y *TIC y creación (Letral*, 2013). Últimamente su trabajo se centra en las representaciones políticas del pasado o de la actualidad en la narrativa, el cómic y los chistes gráficos, y en cuestiones de género en el campo literario.

WWW.PASAVENTO.COM