

José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi*

⇒ Gramáticas de la memoria. Variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000): *Luna de lobos, Beatus ille, Corazón tan blanco* y *La caída de Madrid*

*¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?*

(Jorge Luis Borges: "A un poeta menor".
El otro, el mismo, 1964)

Prefacio

Nos proponemos abordar aspectos relacionados con la memoria histórica en novelas recientes de cuatro autores españoles significativos para considerarlas y analizarlas desde criterios consustanciales a la transición española. Las obras elegidas son *Luna de lobos* (de Julio Llamazares), *Beatus ille* (de Antonio Muñoz Molina), *Corazón tan blanco* (de Javier Marías) y *La caída de Madrid* (de Rafael Chirbes). No se nos escapa la ausencia de novelas de autores de la envergadura y el significado de Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Iturralde, José Luis Cebrián¹ o Juan Eduardo Zúñiga. La limitación se debe a razones de espacio, y la elección responde al hecho de que en este mismo número de la revista se estudian obras de autores más jóvenes también representativos. La nove-

* José Manuel López de Abiada es catedrático de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Berna desde 1988. Correo electrónico: jose-manuel.lopez@rom.unibe.ch. Augusta López Bernasocchi es colaboradora científica de la Cátedra de Lingüística de la Universidad de Berna. Es autora de varios ensayos y ha coeditado las *Concordancias de las Operette morali*, de Giacomo Leopardi (1988). Ha traducido al italiano obras de teatro, poesía y novelas de autores latinoamericanos (Alfonsina Storni, Juan José Morosoli) y coeditado varias misceláneas en el ámbito de la Hispánica. Correo electrónico: augusta.lopez@rom.unibe.ch.

¹ Nos referimos a *Francomoribundia* (2003), que arranca de la estancia terminal del generalísimo en el hospital madrileño de La Paz y se extiende sustancialmente hasta el dramático y en más de un aspecto tragicómico intento de golpe del 23 de febrero de 1981. Sobre esta novela hemos publicado un análisis detallado en *Ínsula* (López de Abiada 2004).

la de Chirbes centra su temporalización en pocas horas de la víspera del fallecimiento oficial del dictador; *Luna de lobos* focaliza períodos temporales que se mueven entre 1937 y 1946; *Corazón tan blanco* se concentra en espacios temporales cuya amplitud está simbolizada por el redondeado guarismo de cuarenta años, de aciago y obligado recuerdo; el alcance temporal que separa las anacronías capitales del punto cronológico marcado por el relato primario en la amplitud temporal de *Beatus ille* es el más extenso (1879-1969), pero los acontecimientos principales del tiempo de la historia focalizan preponderantemente los años 1936-1969.

En lo que a la ficción se refiere, sabido es que posee una nutrida gama de características semánticas concretas, que pueden ser reunidas, calibradas y analizadas de forma sistemática, debido a que sus elementos esenciales y de mayor alcance están constituidos precisamente por un guarismo casi incalculable de contenidos cognoscitivos. Dicho de otro modo: todo texto ficcional está ordenado en respetuosa concordancia con unas coordenadas temporales y espaciales sobre las que a su vez se apoyan otros muchos elementos variables (los personajes y los argumentos o temas suelen ser los más poderosos, pero no son los únicos) a través de los cuales se define la narración desde la función referencial del lenguaje.

El espacio dedicado al análisis de cada novela responde menos a criterios de calidad literaria que a la expandida presencia de la memoria histórica y a los múltiples motivos inherentes a la transición.

Las musas, sabido es, establecían en la Antigüedad la comunicación con lo divino: inspiraban a los poetas, que condensaban en sus cantos lo que lograban arrancar al olvido (recordemos el famoso carmen horaciano *Exegi monumentum aere perennius*). Hijas de Mnemósine (la memoria) y Zeus, las nueve musas hacían de transmisoras de los saberes maternos, manteniendo vivos los hechos memorables. Eran tiempos de cultura oral, cuya principal tradición se alimentaba de la memoria colectiva, encarnada en los bardos y por ellos transmitida, portavoces privilegiados que debían su prestigio a los favores de las musas, a las que invocaban como fuente de inspiración. La escritura ha diezmado su autoridad, pero siguen presentes, y no son pocos quienes aún las veneran cuales diosas paganas. Entre tanto la memoria sesteá en los archivos y las hemerotecas, duerme el sueño melancólico de los museos y de las colecciones; se oculta en los entresijos de las tradiciones, de la cultura y de las creencias; se trasluce en las emociones y los sentimientos; se atisba en las ruinas, se saborea en los monumentos, se intuye en los iconos o se almacena en los ordenadores... En suma, la memoria hoy es, según el término acuñado por Pierre Nora, “archivística”. Y en aras del pasado se le rinde tan sostenido y variado culto que se ha convertido en “culturas” de la memoria. Dice bien Elisabeth Jelin cuando afirma que la cultura de la memoria “es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces”, y que la “memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades” (Jelin 2002: 9-10). Por lo demás, la estudiosa es muy consciente de la inconveniencia de responder a la pregunta ¿qué es la memoria?, debido a la necesidad de eludir la trampa de incurrir en una definición única o unívoca, dada la existencia de al menos dos vertientes o veneros caudalosos: el teórico-metodológico, fruto de “conceptualizaciones desde distintas disciplinas y áreas de trabajo”, y el de “categoría social a la que se refieren (u omiten) los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, y las conceptualizaciones y creencias del sentido común” (Jelin 2002: 17).

Conscientes de que no es éste el lugar para ahondar siquiera en los aspectos elementales de la memoria², nos limitamos a recordar, a modo de homenaje a la autora y debido a la relevancia y el significado del libro en la época de su publicación, *The Art of Memory* (1966), la monografía pionera de Frances A. Yates. Su capital aportación radicaba tanto en el impulso otorgado a la dimensión cultural y científica como en el hecho de haber abierto el tema de la memoria a la investigación histórico-cultural y haber (contra)propuesto a la tradicional explicación histórica del Renacimiento –basada preponderantemente en las ideas– una interpretación histórico-cultural y de la simbología que incluía, además de las teorías, la aplicación técnica e intelectual de la memoria, abriendo así sus investigaciones a planteamientos generales de la antropología cultural.

1. Una transición desde “dentro”

La transición española ha sido calificada de “ejemplar” dentro y fuera de España, quizá con excesiva frecuencia y casi por unanimidad. Huelga decir que la gran mayoría de los españoles es muy consciente de la magnitud de las libertades adquiridas, de las conquistas y los logros inherentes al cambio político, del progreso y la calidad de vida alcanzados en los últimos lustros. Pero parece legítimo recordar que la llamada “política de consenso” tuvo sus limitaciones y lados oscuros, que generó perjuicios claramente perfectibles y que fueron muchos los que contribuyeron con no pocas renuncias al proceso de “reconciliación nacional”. Y parece de rigor recordar que aún no se ha respondido satisfactoriamente a preguntas de enorme trascendencia: ¿por qué se han silenciado cuidadosamente –durante la transición y después– los delitos y crímenes cometidos durante la dictadura y no han sido rehabilitadas y compensadas económicamente las víctimas del régimen? ¿Por qué no se juzgó a los responsables de muertes o torturas perpetradas durante el franquismo o se crearon, como en Argentina y Chile tras las respectivas dictaduras, comisiones de la verdad para investigar las violaciones de los derechos humanos, moneda frecuente durante el franquismo? ¿Por qué no fueron purgadas las instituciones civiles y militares heredadas de la dictadura?

Se responderá que eran pocos quienes entonces se atrevieron a plantear tales interrogantes y que la mayoría de los españoles consideraba que la “reconciliación nacional” y la “política de consenso” tenían prioridad absoluta durante la transición. Y aunque fuese verdad que la memoria de la Guerra Civil tenía inmunizada a una buena parte de la sociedad española contra un hipotético riesgo de volver a las andadas, no es menos cierto que se cometieron delitos durante la entera etapa de la dictadura que aún siguen impunes, pese a que la democracia esté firmemente consolidada desde mediados de la década de los ochenta. Si, parafraseando a César Vallejo, la transición tuvo que “cesar de crecer” por razones hoy bien conocidas y sus dientes tuvieron que “quedarse en diez”, no por ello debería el “corderillo [...] continuar atado por la pata al gran tintero”: se impone “bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena” (Vallejo 1987: 264).

² El lector interesado puede consultar al respecto el abarcador, diferenciado y preciso diccionario coordinado por Nicolas Pethes y Jens Ruchatz (2001).

2. Se canta lo que se pierde: *Luna de lobos* (1985)

2.1. “*El paisaje es memoria*”

La publicación del primer libro de viajes de Julio Llamazares, *El río del olvido* (1990), es posterior a la de sus dos primeras novelas, *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla* (1988), pero relata un viaje que el autor emprendió en verano de 1981. Su planteamiento es muy distinto del de los libros de viajes tradicionales, puesto que no trata de un viaje por tierras desconocidas, sino de una vuelta a los orígenes, un viaje a la semilla que respondía a la imperiosa exigencia de recuperar una memoria personal y colectiva, íntimamente vinculada al paisaje. En la primera frase del prólogo –“El paisaje es memoria”– se revela que se trata de un paisaje que ha terminado “convirtiéndose en una enfermedad del corazón y del espíritu” del viajero, que además sabía que la memoria y el tiempo “se habían mutuamente destruido” y convertido “en fantasmas” sus propios recuerdos. Espoleado por esas convicciones y por la “intuición lejana de que el paisaje y la memoria, en ocasiones, son lo mismo”, se echó un día del verano de 1981 al camino, para “recorrer a pie, desde su muerte hasta su origen, el río en torno al cual” pasó “todos los veranos de” su “infancia” (Llamazares 1990: 7).³ Un viaje que inicia en la desembocadura del Curueño y que asciende, a contracorriente, hasta su manantial. “Lo hice así”, ha declarado en una entrevista, “porque la búsqueda del nacimiento del río va convirtiendo al paisaje y al río en algo más primitivo y más puro [...]. Es un viaje más largo regresar a tu propio pasado que a cualquier país lejano” (Obiol 1990: 4). Y, también, porque lo devuelve al edén de la infancia⁴ y le confirma en la certeza “de que los caminos más desconocidos son los que más cerca tenemos del corazón” (Llamazares 1990: 8).

No sorprende, por tanto, que en este libro topemos con elementos que iban a ser integrados en sus novelas. En *Luna de lobos*, la concordancia es evidente, pues incluso los nombres en clave de los pueblos de la novela pueden ser identificados con facilidad. Sin embargo, más significativa que la coincidencia y la semejanza fónica de algunos puntos de su geografía novelesca es el ambiente, que coincide en ambos libros. Y no menos significativas son otras coincidencias, como, por ejemplo, la historia del *topo* de La Mata del Curueño, el anciano artrítico que pasó largos años de la posguerra enterrado vivo, escondido en una fosa subterránea excavada en el suelo de la cuadra, integrada, con

³ El prólogo, titulado precisamente “Paisaje y memoria”, lleva fecha de 1989 y está firmado en La Mata de la Bérbula, la aldea de los “veranos de [la] infancia” del escritor y pueblo en el que nació su padre.

⁴ La narrativa de Julio Llamazares se distingue sustancialmente de la de sus compañeros de promoción por la temática rural, por el arraigo en el espacio geográfico de la infancia del autor, por la añoranza de las tradiciones y la cultura del entorno que poetiza y, a la vez, por la certeza de que ese breve universo cultural está en proceso de desaparición o, incluso, se ha desintegrado para siempre. Ése es también el caso del pueblo en que nació el autor en 1955, Vegamián, sepultado desde hace años bajo las aguas de un pantano. El escritor ha revelado de manera concisa y conmovedora el origen de su escritura: “Je suis né dans un village qui se trouve aujourd’hui enfoui sous un lac artificiel. J’avais quatre ou cinq ans lorsqu’on a construit le barrage. J’en suis alors parti, pour toujours. Mais il y a quelques années, je ne sais pas pourquoi, on a vidé l’eau du lac. Le village entier est alors résurgi du fond de l’eau. J’ai visité ma maison et la chambre où je jouais lorsque j’étais enfant. Partout, il y avait de la boue, des algues et des truites mortes. Le paysage mythique de ma mémoire avait acquis des aspects délirants. Mon écriture, c’est la mémoire d’une destruction qui est aussi la destruction de ma mémoire” (Machover 1990: 64).

leves variantes, en el capítulo XVI de *Luna de lobos*. Las analogías entre el libro de viaje y *La lluvia amarilla* rebasan el espacio geográfico del valle, puesto que Ainielle, la aldea que se pudre “en silencio, en medio del olvido y de la nieve”, se halla en el Pirineo de Huesca. Las semejanzas son de carácter psicológico-cultural y sociológico y parecidas son también en buena medida las circunstancias; y análogo es el funcionamiento de la memoria. Analogías psicológicas porque Andrés de Casa Sosas, el habitante “último de Ainielle” y protagonista de *La lluvia amarilla*, es también un *alter ego* del propio Llamazares; sociológicas, porque es la crónica de la despoblación paulatina y muerte anunciada de una aldea, porque sus habitantes “se bajan” a las ciudades en busca de trabajo. Y analogías de ambiente o de circunstancias, porque la soledad, el olvido, el abandono y la disgregación convierten a los pueblos en entes fantasmales (102 s.).

2.2. *Luna de lobos o la caza de acoso*

El tema principal de *Luna de lobos* es el acoso constante y progresivo del hombre por el hombre, el inhumano acorralamiento, la despiadada persecución y el exterminio del hombre por el hombre, sustanciado en la novela en el grupo de cuatro hombres del maquis: Ángel, ex maestro de escuela y miembro del sindicato ilegal de la C.N.T., Ramiro y Gildo, ex mineros, y Juan, hermano de Ramiro. La novela está distribuida en cuatro partes; en las tres primeras mueren, respectivamente, Juan, Gildo y Ramiro; en la cuarta, Ángel vuelve a casa de su padre, donde sobrevive encerrado vivo en una fosa excavada en el suelo de la corte de las cabras hasta que puede huir en tren, sin meta fija, emprendiendo un incierto y “largo viaje hacia el olvido o hacia la muerte” (152). Cada parte presenta una focalización temporal determinada: noviembre-diciembre de 1937; julio de 1939; verano de 1943; y agosto-diciembre de 1946. Ni que decir tiene que esas fechas tienen una significación histórica muy concreta, pero cabe subrayar que el discurso político de la narración desborda las coordenadas históricas hasta adentrarse incluso en los ámbitos nebulosos e indeterminados de la leyenda.

Los temas de mayor alcance son: primero, el del acoso del hombre por el hombre (el tradicional motivo recogido en el adagio latino *Homo hominis lupus*); y segundo, el de la metafórica transformación del hombre en alimaña. El primero se perfila desde el arranque mismo de la novela, tras el regreso de los cuatro hombres a sus respectivos pueblos desde el frente de Asturias. Entre los momentos culminantes figuran: a) el primer enfrentamiento armado con la Guardia Civil (48 s.); b) la muerte de Gildo en el tiroteo tras el secuestro del dueño de la mina (85 s.); c) la desesperada salida –parapetados tras un hato de vacas– de Ángel y Ramiro del establo del caserío, circundado por guardias civiles (105 s.); d) la noche en que Ángel emerge de su escondite en las entrañas de los montes y se presenta en casa para dar el último adiós a su padre agonizante; y e) cuando, al día siguiente, reflexiona sobre su situación de perseguido, mientras el féretro es llevado al cementerio.⁵

⁵ “Brotó la lluvia con fuerza repentina mientras el carro con el féretro se pone en movimiento delante de mi casa arrastrando tras de sí un reguero de paraguas y la leyenda de ese hombre indómito e invisible que anoche, una vez más, volvió a burlar la vigilancia de los guardias y que, sin duda, ahora les estará observando desde alguna parte. Ese hombre imaginado tantas noches, al calor de las cuadras y cocinas,

El tema de la progresiva transformación de los hábitos de los hombres huidos y el gradual y creciente parecido de su conducta con la de las alimañas va surgiendo de forma dosificada. La primera referencia explícita la hallamos en un breve diálogo entre Ángel y María, su amante.⁶ La más lograda es la de la escena en que Ángel y Ramiro desaparecen, tras su exasperada fuga de la cuadra del caserío, cada uno por un lado en la negrura de la noche y se vuelven a reencontrar casi por azar, desorientados por la perfección con que imitan el canto del búho.⁷ En la última parte de la novela, Ángel se ha “convertido ya en una auténtica alimaña”, una “alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales” (125).

2.3. Contexto histórico

En la provincia de León, el Frente Popular no salió victorioso de las elecciones de febrero de 1936 (alcanzó mayoría, sin embargo, en la capital y en las cuencas mineras). Tras la rebelión de julio, desde el comienzo de la guerra, la zona de León estuvo en manos de los nacionales; sin embargo, muchos leoneses combatieron en el frente asturleonés hasta su caída el 20 de octubre de 1937. A partir de entonces comenzó la represión contra los ex combatientes republicanos o de ideología izquierdista que intentaban regresar a sus casas; muchos de ellos terminaron en los campos de concentración de la zona y sus familiares sufrieron frecuentes represalias. De ahí que algunos de los ex combatientes que veían amenazadas sus vidas decidieran ocultarse en los montes sin planificación previa; la mayoría de ellos eran mineros y campesinos, pero también había maestros y de otras profesiones. Sobrevivían gracias a la solidaridad de familiares y amigos, pero también asaltaban casas y coches de línea. La Guardia Civil respondía a los ataques con saña y registraba las casas de sus familiares y amigos. Los huidos respondían con amenazas y secuestros de personas cercanas a Falange. Al terminar la Guerra Civil, ante la imposibilidad de integrarse en la sociedad, no les quedaba otra salida que la emigración. La ruta más cercana era la de Portugal, para desde allí intentar el embarque rumbo a América, pero era sumamente peligrosa, puesto que el gobierno de Salazar apoyaba sin ambages la política “pacificadora” de su correligionario español. Francia era, por tanto, una salida más viable, pero Francia tampoco era país seguro tras el comienzo de la II Guerra Mundial. En 1942, los huidos en los montes leoneses y gallegos formaron la Federación de Guerrillas de León y Galicia (que fue la primera en España), con el fin de canalizar sus esfuerzos y poder sobrevivir en los montes. Secundino Serrano ha recogido en uno de

inmortal como su sombra, lejano como el viento, valiente, astuto, inteligente, invencible. Ese hombre al que el espejo de la lluvia, en la montaña, devuelve sin embargo la memoria de lo que siempre ha sido: un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío. Un hombre al que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo de los suyos” (136).

⁶ “–Hueles a monte –me dice. –Hueles como los lobos. /–¿Y qué soy? / María se vuelve y se queda mirándome . [...] / –No podéis seguir así, Ángel. No podéis estar siempre viviendo como animales. Peor: a los animales no les persiguen como a vosotros” (57 s.).

⁷ “–¿Sabes? Estuve a punto de confundirte. / –¿Con quién? / –Con el búho. Cantas ya tan bien como él. / –Sí, claro –le digo, recostándome, agotado, contra la tapia. / –Y corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes” (108 s.).

sus libros algunas de sus entrevistas a los maquis de la zona que hablan por sí solas.⁸ La Federación era pluralista y no estaba sometida a directrices de partidos políticos en el exilio. Hasta 1943, año en que la situación bélica comenzó a ser favorable a los aliados, la asociación funcionó con autonomía y sin desavenencias, mas a partir de esa fecha, con la afluencia de hombres fieles a las directivas del PCE procedentes de Francia, comenzaron las disputas y la desunión. Lo demás es conocido: la intervención de los aliados en España no se produjo y España fue abandonada a su suerte. La mayoría de los guerrilleros de la antigua Federación consiguió huir a Francia entre 1946 y 1948. Algunos pocos irreductibles continuaron la lucha hasta 1951.

3. *Beatus ille* (1986) o la memoria proscrita⁹

3.1. *Contar es salvar e inventar la memoria*

Una lectura atenta de la novela revela en seguida la frecuencia con que surge el término “memoria” y la refinada mecánica de su funcionamiento. Por si fuera poco, el propio autor ha insistido en la importancia de la memoria como detonante y punto de partida de su creación y ha manifestado en varias ocasiones su convicción sobre el cometido principal del narrador: “salvar e inventar la memoria”. Es decir: crear, a partir de determinadas vivencias, una memoria ficticia o inventada; el párrafo que inaugura la novela ilustra bien el propósito:

Ya no es preciso escribir para adivinar o inventar las cosas. Él, Minaya, lo ignora, y supongo que alguna vez se rendirá inevitablemente a la superstición de la escritura [...]. Mira la casa y siente tras él otras miradas que van a confluír en ella para dilatar su imagen [...], y ya no sabe si es él mismo quien la está recordando o si ante sus ojos se alza la sedimentada memoria de todos los hombres que la miraron y vivieron en ella desde mucho antes de que naciera él (Muñoz Molina 1994: 8 s.).

⁸ “La guerrilla se crea en primer lugar para la autodefensa, ya que los huidos, aislados entre sí, eran fáciles de eliminar uno tras otro por las fuerzas represivas o por falangistas con la mayor impunidad. El segundo objetivo era ser un factor de perturbación obligando al enemigo a concentrar fuerzas en las zonas de nuestra actividad, y tercero, demostrar al mundo exterior que España no era un remanso de paz sino que la guerra civil continuaba aunque en pequeña escala. Con ello manteníamos la llama sagrada del anti-franquismo, ya que en el exilio se mantenía el gobierno republicano reconocido por varios países [...] Jamás se nos ocurrió pensar que la guerrilla, por sí misma, podría derrumbar al franquismo, éramos más modestos que todo eso. El papel desempeñado por las guerrillas de León-Galicia consistía en la organización político-militar del monte y del llano con una estructura adecuada a las circunstancias. Se trataba de impedir acciones individuales e irresponsables que nos causaran desprestigio y pusieran en peligro a los enlaces y a nosotros mismos. Sí queríamos estar preparados –política y militarmente, como demócratas y antifascistas– para el caso en que los países aliados intentaran o logaran un desembarco en España, y entonces SI entraríamos en acción” (Serrano 1986: 189 s.; de Secundino Serrano hay otro libro posterior: *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses 1947-1951*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1989).

⁹ El título alude a *Beatus ille* y a una conferencia de Muñoz Molina del año 1990. El pasaje de la novela dice así: “Tal vez ahora no estoy escribiendo para mí ni para *salvar una memoria proscrita*: oscuramente me conduce el deseo de tramar y hacer un libro igual que un alfarero modela una jarra de arcilla [...]” (Muñoz Molina 1994: 144; las cursivas son nuestras). El pasaje aludido de la conferencia es el siguiente: “Ya les he dicho que *al escribir se inventan los recuerdos*: eso no quiere decir que uno elija la mentira, sino que en la hora de la verdad sólo acepta sensaciones indelebles” (Muñoz Molina 1990: 13; las cursivas son nuestras).

3.2. *Memoria colectiva*

En esta obra, la “invención de la memoria” es, como hemos podido observar, en sustancia y en su esencia, una metáfora de compleja mecánica, cuya consecuencia última corresponde al acto de la escritura de una novela titulada precisamente *Beatus ille*. La memoria del protagonista es la médula, el venero casi inagotable del que va naciendo la novela, como si de un “palimpsesto indestructible” baudelairiano se tratara.¹⁰ Una memoria que, en nuestra novela, surge transida de elementos autobiográficos, por lo que es, como tal, memoria individual; pero es también –y no en menor medida– memoria colectiva¹¹, porque remite a un tiempo y un espacio “colectivos”, a “un pasado producido y mantenido socialmente”. *Beatus ille* es también un buen ejemplo de memoria social, puesto que el autor aborda en la novela aspectos cruciales de la historia de España y ofrece una versión diferenciada de la Guerra Civil, distinta y distante del maniqueísmo manido, de las versiones en blanco y negro que sobrevivieron en no pocos casos a la dictadura de Franco. Una versión diferenciada y compleja, porque la trama no está exclusivamente en función de una determinada ideología y porque, parafraseando al propio Muñoz Molina, traza la “biografía de un personaje que no se parece en nada al personaje canonizado por las fatigosas mitologías del 27” (Muñoz Molina 1992: 1).¹²

3.3. *Memoria circular y temporalización*

El universo narrativo de *Beatus ille* cobra trabazón y sentido mediante los acostamientos de la memoria y la temporalización. Se trata de una temporalización anacrónica, mediante la cual el tiempo de la historia se transforma en el tiempo del discurso a través de las anacronías ineludibles en el proceso de recreación de momentos determinados o de dar voz a los personajes. Nos hallamos, en suma, ante un procedimiento reiterativo producido por la capacidad mnémica del narrador, pero sin que por ello sea, como se dice en *El jinete polaco*, una “memoria circular” (315): en *Beatus ille* predomina la imagen del labe-

¹⁰ Aludimos a la conocida frase de Baudelaire: “Le palimpseste de la mémoire est indestructible”. Para más detalles, remitimos al innovador libro de John E. Jackson (1992), y especialmente al capítulo “Une mémoire heureuse. L'exemple de Baudelaire”, pp. 127-115.

¹¹ El concepto remite a Emile Durkheim y, sobre todo, a su discípulo Maurice Halbwachs (1877-1945). Véase al respecto el trabajo de Ramón Ramos (1989). No se nos escapa que en los últimos años el concepto ha sido objeto de discusión; el debate está aún abierto, y no es aquí de recibo echar más leña al fuego.

¹² “Frasco y su mujer [...] hablaban del bombardeo de Guernica, porque una escuadrilla de aviones altísimos estaba cruzando sobre el cielo de Mágina, y de alguien, un espía –‘Un quintacolumnista’, precisaba Medina, como si dijera el nombre exacto de una enfermedad– que tres días atrás había sido detenido en Mágina. ‘Hay leyes’, dijo Utrera: ‘Hay un código penal. Si un hombre comete un delito, se merece un juicio, y si hace falta se le condena a muerte, pero no hay derecho a que lo linchen. Es una barbaridad, como cuando quemaron las iglesias’. ‘Esas cosas le hacen más daño a la República que una ofensiva de los rebeldes. Teníais que haber visto cómo llegó al hospital el cadáver de ese hombre. Lo digo porque yo estaba de guardia, y me tocó hacerle la autopsia’. [...] Sonó entonces la voz de Orlando como una severa invocación. ‘El pueblo español tiene derecho a quemar las iglesias y a linchar a los fascistas, porque será mucho peor lo que ellos hagan si tenemos la desgracia de perder esta guerra. Pensad en Guernica, o en la plaza de toros de Badajoz. El pueblo no espera la revolución, sino el Apocalipsis’” (Muñoz Molina 1994: 176 s.).

rinto para referirse a la memoria. La novela entera podría ser considerada una metonimia del laberinto. Nos limitamos a una sola cita: “Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen” (Muñoz Molina 1994: 276).

3.4. Memoria y tradición de la “España clara”

En la entrevista publicada con ocasión del discurso de su ingreso en la Real Academia Española, Muñoz Molina reivindica la tradición de la “España clara”, la España de la racionalidad y de la democracia, que se remonta cuando menos a las Cortes de Cádiz y tiene su cenit en la II República. Una España que encarna lo que el autor más aprecia y recoge con profusión en *Beatus ille*, novela que se debe también, como él mismo ha confesado, a Max Aub, a la existencia de su novela *Jusep Torres Campalans* y al portentoso pintor vanguardista ideado por el autor valenciano.¹³ He aquí un único pasaje que muestra y reivindica de forma paradigmática una memoria durante largos años silenciada, en el que Manuel habla a Minaya de Jacinto Solana:

—Sería inexacto decir que fue mi mejor amigo, como te contaba tu padre. No fue el mejor, sino el único amigo que yo he tenido en mi vida, y también mi maestro y mi hermano mayor, el que me guiaba por Madrid y me descubría los libros que era preciso leer y me llevaba a ver las películas mejores, porque era muy aficionado al cine, y había estado en París con Buñuel cuando se estrenó *La Edad de Oro*. Antes de la guerra, uno de sus trabajos fue escribir guiones en esa empresa de películas que tenía Buñuel, Filmófono, se llamaba, hacía guiones y también frases publicitarias, pero seguía escribiendo en los periódicos, cosas cortas, críticas de cine en *El Sol*, versos en *Octubre*, algún cuento que le publicaba don José Ortega en la *Revista de Occidente*. Puedes leerlo todo si quieres, porque yo guardo esas cosas en la biblioteca, aunque él me decía siempre que no le importaban nada y que se merecían el olvido. De muchachos, en el Instituto, imaginábamos que llegaríamos a ser corresponsales de guerra y escritores ricos y célebres, como Blasco Ibáñez, y que nuestro éxito haría que nos quisieran las muchachas de las que solíamos enamorarnos inútilmente. Pensábamos irnos juntos a Madrid, no a estudiar una carrera, sino a vivir en la bohemia y alcanzar la gloria. [...] Al final de la Dictadura publicaba muchos artículos y algunos poemas, sobre todo en la *Gaceta Literaria*, porque se había hecho surrealista, pero yo creo que no tenía más amigos en Madrid que Buñuel y Orlando, el pintor, que le ilustraba sus cuentos, y luego, muy poco antes de la guerra, Miguel Hernández, que era más joven que nosotros y veía en él como un espejo de su propia vida. [...] No dejó de escribir cuando empezó la guerra, pero yo sospecho que no le hubiera gustado saber que iban a sobrevivirle durante tantos años esos romances del *Mono azul* que tú has leído. En mayo del 37, cuando vino a Mágina para mi boda, estaba en la redacción de ese periódico y pertenecía a la Alianza de Intelectuales, y acababan de nombrarlo comisario de cultura en una brigada de

¹³ En la entrevista concedida con ocasión de su discurso de ingreso en la Academia —en el que rendía homenaje a Antonio Machado y a Max Aub— a Rosa Pereda, leemos: “Un personaje tan atípico como Max Aub me permitía romper esa dialéctica que se da en España continuamente, la de lo que está fuera y lo que está dentro, fuera de la Academia o dentro, fuera de la tradición o dentro. Fuera del país, o dentro. Primero [...] él eligió ser español y luego eligió ser exiliado español. [...] Y date cuenta, el protagonista de *Beatus ille* es un retrato robot del señor al que le dedicó el discurso académico 10 años después” (Pereda 1996: 8 s.).

choque, pero de pronto no se supo nada de él, y ya no asistió al congreso de escritores que iba a celebrarse aquel verano en Valencia (Muñoz Molina 1994: 30-32).

4. *Corazón tan blanco* (1992): crimen sin castigo

4.1. “*Un novelista anglosajón*”

Se suele olvidar que Javier Marías escribió su primera novela (*Los dominios del lobo*, aparecida en 1971) a los 18 años, y que el título le fue sugerido por Vicente Molina Foix (uno de los “nueve novísimos” de la legendaria antología de José María Castellet¹⁴) y Juan Benet, que fue quien allanó el camino para su publicación. Es una obra ambientada en los EE.UU., con personajes exclusivamente norteamericanos. Es más: en junio de 1969, Marías se fue a París, donde pasó más de mes y medio en la Cinémathèque Française y en otras salas de cine, viendo películas. Según su propio cómputo, fueron exactamente 85 filmes, que luego constituirían el hipotexto de la novela.

No es de extrañar, por tanto, que hubiere más de un reseñador que acusara al joven escritor de eludir cuidadosamente la realidad (política, sobre todo) española y de aspirar a ser un novelista anglosajón. Las acusaciones se perpetuaron más por ignorancia que por malignidad o infamia, pues sus detractores no se percataban de que su creación apuntaba sutilmente –silenciándola– a la miserable realidad sociopolítica española. Y tampoco captaron que optaba por espacios novelescos menos aherrojados y por modelos literarios distantes del trasnochado realismo social español de los cincuenta. Ese supuesto alejamiento fue también denunciado por los defensores del llamado “realismo dialéctico” y la poesía comprometida, quizá porque se creían dueños exclusivos del monopolio de la que consideraban legítima cultura de oposición política. Efectivamente, sólo con la aparición de *El siglo* (1983), su tercera novela, se vislumbran elementos de claro cuño hispano, pese a la ambigüedad de los nombres de algunos personajes y a que el “modelo” estilístico fuera, como el propio Marías ha confesado, Sir Thomas Browne, del que había traducido varias obras. Para entonces, sin embargo, ya había escrito suficientes artículos críticos sobre la realidad española como para que nadie pudiese acusarlo de “escapismo”, de desinterés por lo español y de anglofilia.

4.2. *Escritura y compromiso*

Si las referencias culturales, los modelos literarios y los espacios novelescos eran decidida e inconfundiblemente foráneos en sus primeras novelas, en *Corazón tan blanco*

¹⁴ *Nueve novísimos poetas españoles* fue publicada por primera vez en Barral Editores, en marzo de 1970. Se trataba de la edición modesta de un volumen de 263 páginas que recogía alrededor de ochenta poemas de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro –que por estas fechas cambiaría definitivamente en Pere– Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero; eran todos escritores nacidos entre 1939 y 1948, un lapso de tiempo de sólo nueve años y por tanto hartamente menor de los quince que Petersen y (para el mundo hispánico) Ortega habían establecido como los años correspondientes a una generación.

la situación era muy otra. Señalábamos antes que la elusión o el distanciamiento de “temas españoles” respondían también a decisiones y razones de carácter político. Una actitud coherente, si consideramos que no pocos de sus artículos y ensayos ya tenían un marcado temple político desde los comienzos. Es más: desde principios de los años ochenta, Mariás analizaba, valoraba y criticaba con frecuencia en la prensa la realidad política española, el complejo proceso del cambio político, el lento, vacilante y pusilánime desmantelamiento del franquismo y de su “legalidad política” y la morosa transformación de las instituciones, controladas por personalidades procedentes del régimen.

No está quizá de más recordar que la recuperación de la memoria histórica fue muy posterior al mencionado “pacto de silencio” sobre un pasado vergonzante que muchos españoles consideraron oportuno y razonable preterir o incluso enterrar, acaso porque creían que ponía en entredicho su autoestima y la reconciliación. Y se impone la mención de dos términos de idéntico origen etimológico en los que aquí no viene al caso profundizar: *amnistía* (nos referimos a la de 1977) y *amnesia* (colectiva). La mención viene al caso para cerrar con una cita de Rafael Alberti que se presta para plasmar de forma concisa lo que muchos de los políticos de la transición entendían por reconciliación: “Salí de España con el puño cerrado, pero ahora vuelvo con la mano abierta, en señal de paz y reconciliación con todos los españoles” (Alberti 1987: 204).

4.3. Desde la memoria: saber y querer saber

Corazón tan blanco aguanta una lectura desde la memoria política. Recordemos el sorprendente *incipit* de la novela —“No he querido saber, pero he sabido...”—, que se repite con frecuencia a lo largo de la obra. Se trata, por tanto, de un narrador que anuncia desde el comienzo mismo que lo que se propone contar no es todo de su cosecha, que va a relatar acontecimientos y situaciones desde al menos dos posiciones distintas: a) la de protagonista y testigo; y b) la de narrador interpuesto o secundario que cuenta acontecimientos que le contaron. A lo largo de la lectura constatamos que las situaciones narrativas son varias; y variadas las perspectivas y posiciones desde las que actúa. El supuesto¹⁵ desconocimiento que Juan, el narrador, tiene al comienzo de la obra sobre los dos primeros matrimonios de su padre y sus respectivas esposas es uno de los ejemplos mejor indicados para ilustrarlo; tanto más si consideramos que dicho desconocimiento —que irá aminorando sin que al parecer él lo desee (“No he querido saber, pero he sabido”)— es una de sus características principales.

Juan es un excelente observador, un trasgresor constante de las coordenadas del tiempo, un “escuchador” capaz de contravenir las leyes del sonido.¹⁶ Es, en fin, mirón y

¹⁵ Supuesto porque el narrador rememora una escena (perdida en su memoria “desde la niñez”) en la que su abuela le espeta a su yerno Ranz, preocupada por las dolencias de su hija Juana, tercera esposa de Ranz y madre del narrador: “No sé cómo no te pones a rezar y cruzas los dedos cada vez que tu mujer se resfría. Ya llevas dos perdidas, hijo” (Mariás 1996: 143).

¹⁶ Las escenas que mejor se prestan para ilustrarlo son quizá las relativas a Miriam y Guillermo, y especialmente aquéllas en las que la pared que separa las habitaciones dificulta la comprensión de sus conversaciones e induce al narrador a imaginarse situaciones que luego relata como si las hubiese visto y oído perfectamente.

figón a la vez, con cierta afición al cotilleo, un narrador dotado de considerables cualidades y atributos auditivos y visuales, con gran capacidad de observación y una innata pasión por la reflexión. Un narrador al que el lector percibe en continuada transfiguración en busca de una identidad esmirriada, cambiante e imprecisa, pero suficientemente elaborada para poderla percibir como caleidoscópica. Identidad enteca y, vaporosa e inestable, fragmentada, *in fieri* y, como tal, inconclusa. De ahí, en fin, su negativa a “querer saber”, su (relativo) trauma por “haber sabido” y sus intentos de entender, describir y contar lo recóndito, inefable, enigmático y secreto.

Así las cosas, el lector se percata pronto de la presencia de las fronteras de la temporalización en determinadas historias ocurridas antes del nacimiento de Juan, como el suicidio de su tía Teresa o el crimen cometido por su padre en La Habana hacía casi cuarenta años. Pero el lector acepta el juego narrativo; o, si se prefiere, tolera y ratifica que el pacto narrativo y el respeto de las convenciones sean puestos en entredicho o que se conviertan incluso en parte y tema de la narración hasta formar un complejo mosaico. Mas no se repite sólo la frase del comienzo. Algo parecido ocurre con el crimen de Ranz (tras cuyo nombre podría agazaparse el apellido del último presidente del Gobierno del PP) sucedido hacía cuarenta años. Fecha –huelga recordarlo– de inconfundible correspondencia, si consideramos el tiempo transcurrido entre el 18 de julio y la lenta y difícil apertura tras la muerte del dictador. Olvido deliberado, puesto que una de las ideas de mayor alcance y presencia en la novela es, precisamente, que olvidar es difícil, por no decir imposible. Se trataría entonces, dicho en los términos interpretativos que buscamos, de la amnesia deliberada sobre un pasado delictivo. Veamos los pasajes:

Al insistir yo (estábamos en La Dorada) se levantó para ir al lavabo y me dijo zumbón con su mejor sonrisa: “Escucha, no me apetece hablar del pasado remoto, es de mal gusto y le hace recordar a uno los años que tiene. Si vas a seguir, es mejor que para cuando vuelva hayas abandonado la mesa. Quiero comer tranquilo y en el día de hoy, no en uno de hace cuarenta años” (127).

De todo eso hace cuarenta años, ya es un poco como si no hubiera ocurrido o les hubiera ocurrido a otras personas, no a mí, ni a Teresa, ni a la otra mujer [...] (266).

Yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años, sea lo que sea (269).

Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años me importa poco y no va a variar mi afecto. Es a usted al que yo conozco y eso nada lo puede cambiar. No conozco al de entonces (270).

Era convencional como lo eran los tiempos, hace sólo cuarenta años, ha habido mil historias como ésta, sólo que la gente dice y no hace nada (278).

Interesante es también el hecho de que las reflexiones y presentimientos del narrador desemboquen en el descubrimiento de un crimen. Por tanto, la frase que inaugura la novela acaba siendo desautorizada, puesto que Juan termina conociendo el secreto, aunque no lo desee. Pero ni él ni su esposa Luisa ni Ranz están dispuestos a denunciarlo a las autoridades competentes, por lo que el crimen queda impune y los respectivos personajes siguen gozando de los privilegios y las ganancias¹⁷ logrados durante la dictadura y

¹⁷ Ranz había sido “durante muchos años (años de Franco y también luego) [...] uno de los expertos de la plantilla del Museo del Prado, nunca director ni subdirector, nunca alguien visible [...] consejero de

la primera etapa de la transición. A este respecto, y sobre los mecanismos de las operaciones y hazañas de su padre, apunta Juan:

A lo largo de los años fue haciendo cada vez más dinero, no sólo por los porcentajes y por su sueldo de experto en el Prado (no gran cosa), sino por su corrupción paulatina y ligera: la verdad es que ante mí no ha tenido nunca empacho en reconocer sus prácticas semifraudulentas, es más, se ha jactado de ellas en la medida en que todo sutil engaño a los precavidos y poderosos es en parte digno de aplauso si además queda impune y no es descubierto, es decir, si se ignora no ya el autor, sino el engaño mismo. La corrupción no es tampoco muy grave en este campo, consiste simplemente en pasar a representar los intereses del vendedor, sin que se note ni sepa, en lugar de los del comprador, que es normalmente quien contrata al experto (y además puede ser vendedor un día). El Getty Museum o la Walters Art Gallery que pagaban a mi padre eran informados sobre la autoría y estado y conservación de un cuadro cuya adquisición estudiaban. Mi padre informaba con veracidad en principio, pero ocultaba algún dato que, de haberse tenido en cuenta, [...]. Llegar a un acuerdo con el vendedor para silenciar estos detalles puede suponer un porcentaje doble sobre un precio más alto, bastante dinero para el silenciador y aún más para el vendedor; y el experto, si más adelante ve descubierto su fallo, siempre puede decir que se trató de eso, un fallo, ningún experto es del todo infalible, antes el contrario [...] (113).

Con estas premisas, no sorprende que el narrador “no quiera saber”. Cabe preguntarse si sus “presentimientos de desastre” (18) emergen sólo a raíz de su matrimonio o, por el contrario, ya existían antes, sabedor como era de las prácticas fraudulentas y los engaños dolosos de su progenitor, si bien ignaro aún del uxoricidio. Uxoricidio cometido en la misma ciudad y mediante un procedimiento casi idéntico al que el narrador “vive” en su magia también en La Habana, aunque con distinto desenlace:

Sacudí la ceniza del cigarrillo con mala puntería y demasiada fuerza y sobre la sábana se me cayó la brasa, y antes de recogerla con mis propios dedos para echarla al cenicero, donde se consumiría sola y no quemaría, vi cómo empezaba a hacer un agujero orlado de lumbre sobre la sábana. Creo que lo dejé crecer más de lo prudente, porque lo estuve mirando durante unos segundos, cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana (56).¹⁸

Entresacamos esta coincidencia macroscópica porque se presta para adentrarnos en otro aspecto capital, aún no mencionado: el tema de la culpa o el sentimiento de culpabi-

varios museos norteamericanos [...] también consejero de algunas fundaciones o delictivos bancos sudamericanos y de coleccionistas particulares” (112).

¹⁸ El pasaje aludido de la confesión de Ranz dice así: “Me senté a los pies de la cama, estaba sudoroso y muy fatigado, me dolían los ojos como si no hubiera dormido durante varias noches, recuerdo eso, el dolor de los ojos, entonces lo pensé y lo hice, de nuevo pensé y a la vez lo hice. Dejé el cigarrillo encendido sobre la sábana y lo miré, cómo quemaba, y descabecé la brasa sin por ello apagarlo. Encendí otro, di tres o cuatro chupadas y lo dejé también sobre la sábana. Hice lo mismo con un tercero, descabecados todos, ardiendo las brasas de los cigarrillos y también ardiendo las brasas sueltas, tres y tres brasas, seis brasas, se quemaba la sábana. Vi cómo empezaban a hacer agujeros orlados de lumbre (‘Y lo estuve mirando durante unos segundos’, pensé. ‘cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana’), no sé’. Mi padre se paró en seco, como si no hubiera acabado del todo la última frase” (287 s.).

lidad. Pregunta pertinente, si consideramos que el protagonista alude al *sentimiento* de culpabilidad en repetidas ocasiones.¹⁹ Ahora bien, ¿se trata de un sentimiento de culpabilidad debido al hecho de haber tenido un sentimiento parecido al que tuvo su padre cuando cometió el uxoricidio o, por el contrario, la frase repetida es mera “coincidencia”?²⁰ Si el lector considera que el joven Custardoy sigue las hormas de su padre y que el también madrileño Guillermo, amante de la cubana Miriam, es un uxoricida potencial²¹, no le faltarán razones para pensar lo peor. Sin embargo, hay pasajes que prueban lo contrario. Por ejemplo, Ranz, tras haber confesado su crimen a Luisa, envejece visiblemente, su ironía amaina, la movilidad y el brillo de sus ojos disminuyen, se mueve con menos seguridad y su boca resulta desdibujada por las arrugas.²² Es como si la confesión le hubiese liberado de una parte de la culpa y de la tensión que lo obligaba a no bajar nunca la guardia y a no revelar el antiguo secreto que llevó a su segunda esposa al suicidio. Que Ranz se siente culpable del suicidio de su segunda esposa y del uxoricidio, se vislumbra en varios momentos de la narración, por ejemplo en la escena citada de *La Dorada* (127).

Cuestión distinta sería la del arrepentimiento de Ranz, si hubiese elementos que permitiesen atisbarlo. Varios son los pasajes que permiten mostrar que Ranz ha sufrido por el suicidio de Teresa, pero no hallamos ninguno en el que se pueda entrever el menor atisbo de arrepentimiento. Se insiste, por el contrario, en el arrepentimiento de haber confesado –“en un incontrolado arrebato amoroso” (267)– a su segunda esposa, que ya había “cometido el acto” (274), convencido como estaba Ranz entonces de que “se hacen méritos contando” y de que “uno quiere más porque cuenta secretos” (267). Entonces aún ignoraba lo que cuarenta años después opinaría su hijo sobre el acto de contar:

Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas *hubieran* o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan o se manifiestan o muestran, aunque sea en lo que más real parece, en la televisión o el periódico, en lo que se llama la realidad o la vida o

¹⁹ Una sola cita significativa, referida a Miriam (tras su caída) y a Luisa: “Me sentí culpable hacia ella, por la espera y por su caída y por mi silencio, y también culpable hacia Luisa, mi mujer recién contraída que me estaba necesitando por vez primera desde la ceremonia, aunque sólo fuera un segundo, el necesario para secarle el sudor que le empapaba la frente y los hombros y ajustarle o quitarle el sostén para que no le tirara y hacerla regresar con palabras al sueño que la curaría. Ese segundo no podía dárselo en aquel momento, cómo era posible, notaba con fuerza las dos presencias que casi me paralizaban y enmudecían, una fuera y otra dentro, ante mis ojos y ante mi espalda, cómo era posible, me sentía obligado hacia ambas, allí tenía que haber un error, no podía sentirme culpable hacia mi mujer por nada, por una demora mínima en la hora de atenderla y calmarla, y menos aún hacia una desconocida ofendida, por mucho que ella creyera que me conocía y que era yo quien la ofendía” (28).

²⁰ Nos referimos al pasaje de la p. 56 que se repite en la p. 288: “(‘Y lo estuve mirando durante unos segundos’, pensé. ‘cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana’)”.

²¹ “La estoy dejando morir. No estoy haciendo nada por ayudarla. La estoy empujando. No le doy algunas de las medicinas que le manda el médico, no le hago caso, la trato sin el menor afecto, le doy disgustos y motivos de sospecha, le quito las pocas ganas de vivir que le queden. ¿No te parece suficiente?” (41).

²² “Lo único nuevo es que ahora lo veo más viejo y menos irónico, casi un viejo, lo que nunca ha sido. Anda con algo más de titubeo, sus ojos resultan menos móviles y centelleantes, menos fervorosos cuando me miran o miran, halagan menos a quien tienen delante; su boca de mujer tan semejante a la mía se le está desdibujando por las arrugas” (297).

la vida real incluso, pasan a formar parte de la analogía y el símbolo, y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimiento (200 s.).

Sólo el canto, afirma el narrador en la frase final de la novela, “no se calla ni se diluye después de dicho, cuando le sigue el silencio de la vida adulta [...]” (301). ¿A qué canto y a qué “silencio de la vida adulta” se refiere? ¿Significa que sólo los adultos saben convivir con la ocultación, el sentimiento de culpa, la historia y los crímenes silenciados? Teresa, recordémoslo, “no tenía dónde ir a menos que contara la historia” (268 s.); y como no la cuenta, “no puede vivir así” (269), y muere; quizá porque el silencio ante la historia que han pactado tácitamente los adultos se refiere sólo a la parte masculina, a los hombres. Así entendemos el hermetismo de la última frase de la novela: “[...] cuando le sigue el silencio de la vida adulta, o quizá es masculina” (p. 301).

5. *La caída de Madrid* (2000): Toque de luz

Rafael Chirbes (1949) se sitúa consciente y deliberadamente en la tradición del realismo, acaso porque entiende la novela como narración de la vida privada en relación con la pública. Autor de siete novelas memorables, la más ambiciosa y, a nuestro juicio, la más lograda es quizá *La larga marcha* (1996), obra que narra retazos de la intrahistoria española con una solvencia técnica y una fuerza extraordinarias.²³ No en vano fue elegida en una encuesta de la Fundación Lesen que preguntaba por las cien mejores novelas del siglo xx.

No parece exagerado afirmar que toda la obra de Chirbes versa, directa o indirectamente, sobre la transición política española desde una posición que rezuma desencanto e incluso frustración. Y ello porque considera que la ruptura hubiese sido más oportuna y adecuada que una transición pactada. En una larga entrevista publicada en *Iberoamericana* leemos al respecto:

En la primera *–Mimoun–*, quise representar la transición, esa gente que perdió la transición y buscó la salvación individual. [...] En la segunda novela *–En la lucha final–*, quise escribir, en cambio, acerca de la clase social que acababa de llegar a los aledaños del poder. [...] *La larga marcha* es una especie de novela de todas las novelas. Me salió un narrador que yo llamo ‘compasivo’ en la medida en que acompaña a sus personajes y padece con ellos, que se separa de unos para acercarse a otros y que va juntando los hilos. Me interesaba además que su actitud fuera cambiante, que a los personajes de la primera parte del libro (la generación de la guerra) ya no les pidiera nada y que, en cambio, pidiera responsabilidades a sus hijos, a los de mi propia generación, a los que han tenido entre sus manos el poder para nada que no haya sido crear desilusión y amargura (Jacobs 1999: 186 s.).

Sobre *La caída de Madrid* afirma el autor en otra entrevista:

²³ De *La larga marcha* ha dicho Antonio Muñoz Molina que se trata de un “libro en el que se resumen y estallan en plenitud todos los libros anteriores, todas las historias y los personajes que uno ha ido inventando a lo largo de su vida, todas las voces que ha escuchado, dentro y fuera de sí mismo” (Antonio Muñoz Molina: “En folio y medio”, en *El País*, 09.10.1996: 38). Las novelas de Chirbes han sido traducidas a varias lenguas europeas, en las que han gozado de muy buena acogida. Para más detalles, *cfr.* López Bernasocchi (2001).

[...] lo que he querido, centrándola en la víspera de la muerte de Franco, el 19 de noviembre de 1975, es hacer una especie de autopsia de todos los ideales de la transición española, de cierta beatería de la izquierda que ha acabado refugiándose en las palabras y apartándose de los hechos. La novela en realidad trata de lo que ocurrió 20 años después de ese día o a lo largo de esos 20 años después.²⁴

Hemos adelantado que en la obra de Chirbes abundan los pasajes referidos a la transición española. Quizá los más explícitos están en sus ensayos, ahora reunidos en *El novelista perplejo*. En uno de ellos leemos que la transición

[...] no fue un pacto sino la aplicación de una nueva estrategia en esa guerra de dominio de los menos sobre los más, y donde si hubo poca crueldad fue porque, por entonces, los menos eran fuertes y débiles los más. A la transición le debo la oportunidad que me brindó de descifrar mejor aquello que decía ese hombre del que tanto aprendo y tanto me gusta nombrar, Walter Benjamin (Chirbes 2002a: 108).

En otro trabajo dedicado a *Si te dicen que caí* (1973), la obra maestra de Juan Marsé, sondea en la memoria sin ahorrar críticas a los escritores de la generación del 68 —es decir: la de Chirbes, nacido en 1949—, que, a su juicio, no han sabido recoger la herencia del maestro barcelonés y se han refugiado en un “lirismo de la memoria”, sin lograr transmitir la “potente imposición de la contradictoria vida”, sin “convertir la memoria en desazón” ni percatarse del “complejo juego de equilibrios” que caracteriza la obra entera de Marsé y *Si te dicen que caí* sobre manera, novela en la que “la memoria no es jamás un refugio, ni una guarida en la que agazaparse, ni complacencia de una legitimidad, sino una forma de intemperie. Tras la devastación, no hay formas de inocencia: todo es malsano residuo, viene a decirnos el libro: nosotros mismos, culpable residuo” (Chirbes 2002a: 102).

En *La caída de Madrid*, la cuenta atrás de las horas de agonía del general intubado en el hospital de La Paz coincide con los preparativos de una fiesta en honor de José Ricart, empresario nacido con el siglo y antiguo combatiente del ejército rebelde. En torno a esos dos pretextos, Chirbes teje una historia compleja sobre un conjunto de personajes relacionados entre sí por vínculos de parentesco, ideológicos, laborales o de amistad. Se trata de figuras hábilmente caracterizadas, que otean, desde sus respectivas atalayas, la agonía del dictador, con desasosiego, miedos y angustias unos, con esperanzas unos pocos, con indiferencia los más.

Ricart, empresario enriquecido al socaire del régimen, y su amigo Arroyo, policía de la brigada político-social, están convencidos de la inmediata suplantación del orden por el caos.

El ex revolucionario Taboada —entre tanto “abogado desclasado” que regenta una academia con profesores y abogados antaño de izquierdas— considera imprescindible combatir las ideas de los comunistas; para ello se reúne con gente procedente del régimen para estudiar un programa de concesiones mínimas a la política de los socialdemócratas. La cínica opinión sobre la clase trabajadora del antiguo revolucionario tiene, sin embargo, sorprendentes atisbos de lucidez.

²⁴ Sandra Licona: “Rafael Chirbes: En la literatura, nadie acierta al escoger el balcón desde el cual se aprecia la realidad”. En: *La Crónica de Hoy* (México), 02.06.2000.

Los demás revolucionarios pertenecientes a organizaciones clandestinas tampoco pecan de pragmatismo: durante una operación nocturna, uno muere a manos de la policía de la brigada político-social, otro logra huir y el tercero termina en una celda, de donde desaparecerá para siempre por orden de Arroyo.

Los dos nietos del patriarca Ricart también están trazados desde la técnica de los contrarios: Josemari es defensor incondicional del régimen y cree en la “dialéctica de las pistolas”; su hermano Quini, estudiante de Historia Contemporánea y revolucionario de boquilla, acaricia la esperanza de que la clase obrera “lo salve de su clase”.

Análisis amargo de una lucha de clases entre tanto inexistente, la novela ofrece una visión de incondicional pesimismo, con un desenlace transparente: el fracaso de los obreros revolucionarios; por el contrario, los personajes que pertenecen a clases acomodadas –los estudiantes y, en general, los que tienen una formación superior– vuelven a su clase, en la que se reintegran:

No parecía que fuese a haber un levantamiento popular. ¿De quién? ¿Quién iba a levantarse? ¿Dónde estaban esas multitudes deseosas de levantarse? [...] No, no le había parecido advertir el fulgor de los ojos de Espartaco en los oficinistas que se jugaban a los chinos la copa, en los albañiles que ponían números y equis en los boletos de las quinielas (Chirbes 2000: 98).

La solidaridad de la clase obrera. Pero ¿de qué clase obrera me hablas?, ¿de la que berrea cuando hace el salto de la rana el Cordobés? ¿Es ésa tu clase? Pues que te aproveche. Espérala sentado. A la clase hay que putearla, cercarla, cerrarle el camino de vuelta atrás. Convenirle de que es carne de cañón de verdad, de que no vale nada, para que salte y muerda (152).

Un pesimismo refrendado sin duda por muchas lecturas, por su formación universitaria (el historiador Rafael Chirbes se ha especializado en Historia Contemporánea), por sus convicciones políticas y por sus profundos conocimientos del pensamiento marxista *sensu lato* y benjaminiano en particular. Así las cosas, no sorprende su creencia en el materialismo histórico ni su fidelidad a Benjamin ni su perdurable presencia en sus obras de creación y en sus ensayos. Nos contentamos con dos citas relativas a la memoria, la tradición y el materialismo histórico en el sentido benjaminiano:

Walter Benjamin sabía que la legitimidad está en la permanencia del rencor por una injusticia que se cometió en el pasado y que la lucha por la legitimidad es la lucha por apropiarse de la injusticia del pasado. Sólo esa apropiación justifica el restablecimiento de una nueva normalidad.

De ese rencor del pasado era del que se habían apropiado, para legitimarse, los nuevos novelistas españoles, quienes hacían hablar a los muertos de las tradiciones liberal, republicana, marxista o anarquista, derrotadas por el franquismo (Chirbes 2002a: 29).

Como bien dice Walter Benjamin en un texto que lleva por título *Tesis de filosofía de la historia*: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”. Y añade un poco más adelante: “Los amos eventuales son los herederos de todos aquellos que han vencido [...] Quien quiera que haya conducido la victoria hasta el día de hoy, participa en el cortejo triunfal en el cual los dominadores de hoy

pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra. La presa, como ha sido siempre costumbre, es arrastrada en triunfo. Se la denomina con la expresión ‘patrimonio cultural’” (159).

6. Coda

Como hemos adelantado, estas páginas rastrean y reúnen imágenes y aspectos relativos a la memoria histórica y la transición española al hilo de cuatro novelas significativas. Se trata de una muestra breve de un nutrido corpus integrado por casi un centenar de novelas²⁵, alrededor de veintitantas obras de teatro, unos seis o siete poemarios y al menos medio centenar de poemas debidos a veinticinco o treinta poetas. Hemos pulsado acordes de una melodía que sólo podremos conocer tras el estudio de un corpus mucho más amplio y abarcador, cuyo objetivo será descubrir, definir y establecer las estructuras de los discursos narrativos de la memoria, que, intuimos y esperamos, conformarán en mayor grado un sistema. Este trabajo es, por tanto, un adelanto de resultados de un proyecto de investigación de considerables dimensiones que vamos a intentar llevar a cabo en los próximos años.

Quedan por analizar muchos aspectos funcionales relativos a la memoria y a la gramática *sensu lato*. La elección del tema de la memoria, sin embargo, está respaldada por un dato esencial y prioritario: todo acto mnemotécnico es de por sí un procedimiento narrativo caracterizado por su función social, pues es testimonio de una información comunicada a quienes la desconocen. Por otro lado, en nuestro caso, se trata de elementos y aspectos informativos que, en rigor, forman parte de la llamada memoria colectiva; y puesto que la apropiación de la memoria y del olvido es una de las magnas aspiraciones de las clases dominantes, los silencios y omisiones son referencias manifiestas o metáforas de ciertos mecanismos de la manipulación de la memoria histórica y social y, por tanto, instrumentos de poder, puesto que controlan y sojuzgan el recuerdo y la tradición.

Por otro lado, la característica más sorprendente de un lenguaje es la regularidad. Los hablantes se sirven de las palabras y las secuencias para fines determinados (entre los que prima la comunicación oral y escrita), conscientes de que están regidas por reglas y normas. ¿Quiere ello decir que también los novelistas que tematizan la recuperación de la memoria histórica intuyen que está sometida a determinadas reglas y normas? En cierto modo sí, puesto que no ignoran que la creación literaria es una amalgama (o incluso un maridaje) de imaginación y memoria y, como tal, un medio para la (re)construcción de dicha memoria, que además, como toda creación literaria, no puede reflejar fielmente “la verdad”. Tampoco lo pretenden, puesto que su cometido es esclarecer, interpretar y transmitir un testimonio que puede ser un necesario complemento de la labor de los his-

²⁵ La sola mención de los títulos imprescindibles desbordaría con creces el espacio a disposición, por lo que nos limitamos a añadir en nota los nombres de autores de novelas que no hemos mencionado en la introducción o no se estudian en el presente dossier: Juan Benet, José Luis Castillo Puche, Alfons Cervera, Miguel Delibes, Miguel Espinosa, Raúl Guerra Garrido, Juan Madrid, Carmen Martín Gaité, Eduardo Mendicutti, Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix, Lourdes Ortiz, Carmen Posadas, Rosa Regàs, Manuel Rivas, José Luis Sampedro, Fernando Sánchez Dragó, Miguel Sánchez-Ostiz, Jorge Semprún, Jesús Torbado, Gonzalo Torrente Ballester, Andrés Trapiello, Francisco Umbral y Manuel Vicent.

toridores, que, entre tanto, también saben que en el patio de Monipodio la verdad ya no es lo que era.

Bibliografía

- Alberti, Rafael (1987): *La arboleda perdida*. (Segunda parte: 1977-1987). Barcelona: Seix Barral.
- Castellet, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.
- Chirbes, Rafael (2000): *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- (2002a): *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b): *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- Jackson, John E. (1992): *Mémoire et Création poétique*. Paris: Mercure de France.
- Jacobs, Helmut C. (1999): “Entrevista con Rafael Chirbes”. En: *Iberoamericana*, 3/4 (75/76), pp. 182-187.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Licona, Sandra (2000): “Rafael Chirbes: En la literatura, nadie acierta al escoger el balcón desde el cual se aprecia la realidad”. En: *La Crónica de Hoy* (México), viernes, 2 de junio.
- López Bernasocchi, Augusta (2001): “Un apunte sobre la recepción de *La larga marcha*, de Rafael Chirbes, en el ámbito lingüístico alemán”. En: José Manuel López de Abiada/Hans-Jörg Neuschäfer/Augusta López Bernasocchi (eds.): *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum, pp. 119-123.
- López de Abiada, José Manuel (2004): “Gramáticas de la transición. Primera lectura de *Franco-moribundia* de Juan Luis Cebrián”. En: *Ínsula*, 688, pp. 21-25.
- Llamazares, Julio (1990): *El río del olvido. Viaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Machover, Jacobo (1990): “La mémoire des villages engloutis”. En: *Magazin Littéraire*, 278, p. 64.
- Marías, Javier (1996): *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Molina, Antonio (1990): “Novela de una novela”. En: *Mouvement et discontinuité. Hommage au Professeur A. Gutiérrez*. Saint-Etienne: Publications de l’Université, p. 13.
- (1991): *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
- (1992): “Una novela epistolar”. En: *El País*, “Babelia”, 4 de julio de 1992, p. 1.
- (1994): *Beatus ille*. Barcelona: Seix Barral.
- (1996): “En folio y medio”. En: *El País*, 9 de octubre de 1996, p. 38.
- Obiol, María José (1990): “En memoria del olvido. Julio Llamazares vuelve a la región donde transcurre su último libro”. En: *El País*, 28 de enero, p. 4.
- Pereda, Rosa (1996): “Muñoz Molina ingresa en la Academia. ‘Haré una declaración de principios’”. En: *El País*, 15 de junio, pp. 8-9.
- Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (eds.) (2001): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Ramos, Ramón (1989): “Maurice Halbwachs y la memoria colectiva”. En: *Revista de Occidente*, 100, pp. 63-81.
- Serrano, Secundino (1986): *La guerrilla antifranquista en León (1937-1951)*. Madrid: Siglo XXI, pp. 189-190.
- (1989): *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses 1947-1951*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Soria Olmedo, Andrés (ed.) (1992): *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia*. Barcelona: Tusquets.
- Vallejo, César (1987): “España, aparta de mí este cáliz”. En: *Versos humanos. España aparta de mí este cáliz*. Madrid: Castalia, p. 114.
- Yates, Frances A. (1966): *The Art of Memory*. London: Routledge and Kegan Paul.