

MEMORIA ENCARNADA



# MEMORIA ENCARNADA, GÉNERO Y SILENCIOS EN ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA. SIGLO XXI

*Editoras*

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA  
DOMINIKA JARZOMBKOWSKA  
KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST



**Instituto de Estudios Ibéricos  
e Iberoamericanos de la  
Universidad de Varsovia**  
**Padilla Libros Editores y Libreros**

---

**Sevilla 2019**



Este libro es un resultado del proyecto de investigación financiado *Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del siglo XXI* (FEM2014-57076-P), Ministerio de Economía y Competitividad.



Szczególne podziękowania składamy Fundacji Uniwersytetu Warszawskiego, która dzięki swojej dotacji umożliwiła publikację niniejszego tomu.

EVALUADORA  
Dr Hab. KAROLINA KUMOR

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

- © PADILLA LIBROS
- © INSTITUTO DE ESTUDIOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS DE LA UNIVERSIDAD DE VARSOVIA
- © DE LOS AUTORES
- © Fotos: JUAN JOSÉ PULGAR y OUKA LEELE

Dep. Legal: SE 2456-2019  
ISBN: 978-84-8434-634-0

PADILLA LIBROS EDITORES Y LIBREROS  
c/ Trajano, 18  
41002 Sevilla (España)  
[ediciones@padillalibros.com](mailto:ediciones@padillalibros.com)

# ÍNDICE

Introducción.....	7
-------------------	---

## PARTE PRIMERA

DOLORÉS VILAVEDRA ¿Hacia una memoria histórica cosmopolita? Transnacionalización y emociones en las narradoras gallegas de hoy.....	19
MARI JOSÉ OLAZIREGI ALUSTIZA Narrativas vascas actuales, filiaciones y afectos a flor de piel.....	49
KATARZYNA CHMIELEWSKA y ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA Memoria, política histórica y <i>habitus</i> histórico-identitario.....	75
JOANA SABADELL-NIETO Discursos en transición, <i>selfies</i> imposibles.....	97
HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ Remediación sentimental de la memoria: de Mercedes Núñez a «Laura no desierto».....	123
FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA Memoria, (pos)lugar y biopoder en un <i>thriller</i> literario: <i>A memoria da choiva</i> , de Pedro Feijoo.....	145

## PARTE SEGUNDA

MAŁGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA Los hijos de los desaparecidos toman la palabra: <i>Los topos</i> de Félix Bruzzone desde la óptica posmemorial.....	175
---	-----

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST

La (des)memoria encarnada o cómo lidiar con el trauma y resistir:  
Laura Restrepo ..... 193

JOSÉ GONZÁLEZ

La memoria y el tabú como actos performativos en  
*Letargo* de Perla Suez ..... 211

NOEMÍ ACEDO ALONSO

En carne propia. La autoridad del sujeto en  
el género testimonial ..... 229

INMA LÓPEZ SILVA

Epílogo. Novelar la historia, o la vida misma ..... 249

---

---

## INTRODUCCIÓN

[...] el sujeto encarnado deleuziano no es una cámara interior sacralizada ni una entidad pura moldeada por la sociedad, sino por el contrario, un «intermedio», esto es, un pliegue de influencias externas y un despliegue simultáneo de afectos hacia el exterior, una entidad móvil, una especie de memoria encarnada que se repite y es capaz de perdurar en el tiempo a través de una serie de variaciones discontinuas mientras permanece fiel a sí misma. En última instancia, el cuerpo contemporáneo es una memoria encarnada.

ROSI BRAIDOTTI, *Metamorfosis. Una teoría materialista del devenir* (2002: 282)

**L**A Historia de América Latina y España está impregnada por acontecimientos traumáticos de carácter transnacional: guerras civiles, dictaduras, crímenes contra la humanidad, el terrorismo, feminicidio, homo o transfobia, la esclavitud, migraciones forzosas... Todo eso inscrito en los cuerpos de miles y miles de personas. Cuerpos condicionados por el género, la sexualidad, la nación, la edad, la raza. En cuerpos que recuerdan. A veces recuerdan lo que se le olvidó de contar a la Historia; a veces, lo que la Historia todavía no ha sabido nombrar. Por lo tanto, partiendo de una dinámica transcultural, tomaremos en consideración las «travelling memories» (Erl), concebidas como complejas interacciones sociosimbólicas y afectivas que superan las fronteras y las divisiones académicas tradicionales.

Este libro se propone reflexionar y analizar de qué manera, bajo qué premisas y desde qué posiciones ideológicas se produce la negociación de la memoria, del género y las emociones

(felicidad, amor, ira, miedo, nostalgia...) en las producciones culturales hispánicas del siglo XXI, un período histórico marcado por cambios radicales en las estructuras socioeconómicas y en las tecnologías de consumo cultural. Esta perspectiva teórica defiende que el análisis de las prácticas sociales y culturales de memoria debe incluir las emociones en el estudio de la disputa de privilegios que operan en ellas, y de hecho las relaciones de poder constituyen también una cuestión central en los estudios de género (Patricia T. Clought, Sara Ahmed, Eva Illouz). Sin duda, el «giro afectivo» ha resultado determinante para estudiar las representaciones de la memoria, en particular los vínculos y las relaciones de poder.

En un libro titulado *Memoria encarnada* la construcción y reelaboración incesante de lo subjetivo merece una atención particular. ¿Qué papel afectivo desempeña la memoria en la vida social actual y hasta qué punto está regulada por la violencia simbólica? ¿Cómo se relacionan las emociones, los cuerpos y la memoria entre sí, si los estudiamos en clave transcultural? ¿Tienen las exploraciones actuales del pasado un carácter subversivo, conservador, innovador, utilizable...? ¿Cómo se relacionan la política de las emociones, los discursos de la memoria y los mecanismos de construcción de las identidades de género con el poder? Estas son algunas de las preguntas planteadas en el presente tomo. Partiendo de vínculos entre cuerpos concretos y unos contextos bien delimitados, los autores y las autoras de los siguientes capítulos demostrarán que la memoria tiene el poder de trascender las fronteras, entre géneros y entre países.

Asimismo, como la materia de la investigación será, antes que nada, literaria, no podemos dejar aparte las complejas y fascinantes relaciones entre historia y literatura, que, según Isabel Burdiel (2015), se caracterizan —ahora más que nunca— por una imbricación recíproca. En su opinión, la literatura puede ayudar a la Historia a descifrar la realidad y dar a conocer nuevas esferas de



la misma gracias a su inmensa exploración de los cuerpos abandonados muchas veces por la historia en aras de la objetividad. En otras palabras: las letras abren la Historia a narraciones de historias, a la exploración de lo subjetivo.

En el primer capítulo de este volumen, Dolores Vilavedra reflexiona acerca de la contribución de las narradoras gallegas a la configuración de una memoria cosmopolita, contextualizada dentro del debate acerca de cómo los procesos de globalización y europeización han influido en las narrativas locales, regionales o nacionales. Destaca asimismo la importancia de los fenómenos migratorios, y la generalización de formas de comunicación que alteran las tradicionales concepciones de espacio y tiempo, base de las identidades individuales y colectivas. La narrativa gallega cuenta con características singulares que se han desarrollado de forma diferente en las novelas de autoría masculina y femenina. Así, los narradores han adoptado el modelo clásico de la novela de aventuras, mientras que el abordaje de las narradoras es más complejo. Ellas desterritorializan la memoria de la guerra o, más bien, la ubican en un marco global o transfronterizo. De este modo, la memoria de la Guerra Civil se integra con la del exilio y la emigración latinoamericanos, así como con la memoria europea de la segunda guerra mundial, pasando a operar en una nueva escala supranacional y diaspórica.

Por su parte, Mari José Olaziregi Alustiza aborda en su capítulo el fenómeno de la representación de la Guerra Civil y el terrorismo vasco en la narrativa escrita en euskera. Dicha novela plantea aspectos como la importancia de la memoria comunicativa en la transmisión familiar de la ideología nacionalista, los procesos de victimización por parte de los integrantes de los dos bandos enfrentados en la guerra, o la irrupción de lugares de la memoria que presentan un pasado sedimentado que promueva el consenso y el debate. Las novelas vascas de autoría masculina en lengua vasca muestran estructuras metaficcionales que

denotarían el rol activo que el escritor vasco quiere tener ante el conflicto, mientras que las narradoras relatan el conflicto vasco desde estructuras próximas a los diferentes modos autobiográficos. Así, los textos de autoría femenina no ficcionalizan a sus protagonistas como «escritoras» del conflicto, sino que incluyen personajes que mantienen una relación epistolar con un receptor textual que no trasciende la esfera íntima, privada, del núcleo de amistades o familiar del protagonista. Las escritoras vascas contemporáneas están llevando a cabo una importante contribución a una memoria colectiva que, además de incorporar los traumas que el conflicto ha generado, promueven una reflexión en torno a las políticas de género que la han regido.

Aránzazu Calderón Puerta y Katarzyna Chmielewska presentan una propuesta teórica propia de los conceptos de «memoria» y «política histórica», y presentan el concepto «*habitus* histórico-identitario», inspirado en Pierre Bourdieu. Las autoras buscan reflexionar acerca de la memoria, destacando dos aspectos fundamentales de la misma: su contexto comunicativo y su condicionamiento social. Destacan, asimismo, que tanto la política histórica como el *habitus* histórico-identitario tienen una inscripción corporal en los individuos y hay consecuencias emocionales derivadas de dicha inscripción. En su opinión, nuestros cuerpos están sujetos a emociones que vienen determinadas, entre otros, por una identidad comunitario-histórica constituida desde lo social. Están, por tanto, condicionados por emociones que vienen determinadas por una identidad comunitario-histórica constituida desde lo socialcultural.

En su capítulo, Joana Sabadell-Nieto señala que la producción artística de muchas mujeres desarrollan modos de pensamiento y visiones *otras* que desesencializan la idea fija, inmóvil de ciudadanía, nación y sujeto, ya que su propia existencia como mujeres (como no uno) disuelve la inevitabilidad de la unidad. Para Sabadell-Nieto con el final de la dictadura franquista sobrevino

el silencio, la borradura de este régimen dictatorial se enquistó y como resultado su espectro le ha sobrevivido, de modo que el no preguntarse (la norma en aquel entonces) en gran medida se ha extendido hasta nuestro presente. Sin embargo, los textos literarios seleccionados por la autora indican que si hay quien continúa preguntándose. Las fotografías y escritoras que analiza demuestran su empeño de escribir una historia relacional, que no se monta sobre un borrón, sino sobre la adición y sobre el juego de perspectivas. Son continuación, en el caso de Ouka Leele, Carme Riera, Maria-Mercè Marçal o Felicidad Blanc, de la libertad del escribirse e inscribirse de las mujeres creadoras y de sus obras en la Historia que, con sus relatos, se hace más justa, más libre en la dependencia relacional con las/los otros. Con sus obras apuestan tanto por la relacionalidad como por la diferencia sin la que no somos individualmente, ni en comunidad.

Helena González Fernández analiza desde la política feminista la novela *Laura no deserto* (2011) de Antón Riveiro Coello, una compleja remediación literaria de los testimonios de la presa Mercedes/Mercè Núñez, una militante comunista represaliada por el franquismo, en la cárcel de Ventas, y por el nazismo en el campo de Ravensbrück. A partir del concepto de *travelling memory*, de Astrid Erll, y de las reflexiones, contrapuestas, sobre la forma de los afectos de Eugenie Brinkema y Phillip Fisher, analiza la compleja estructura ficcional de este libro de libros como un dispositivo que pretende romper con el horizonte afectivo, permitiendo que la imaginación exceda los límites del documento. Sin embargo, y a partir de la idea de Laurent Berlant sobre la permanencia de un común afectivo residual, González Fernández realiza una lectura crítica del final de la novela, que, según su análisis, aunque podría calificarse de «justo final feliz» parece recurrir al tópico melodramático de encontrar reparación en el amor romántico y la filiación. De esta manera se pondría en evidencia una contradicción entre el feminismo del

autor, que reconoce agencia, autonomía y protagonismo a las mujeres que han vivido lo que Erll denomina el paradigma del trauma global —el holocausto—, y un final melodramático que devuelve a las mujeres a una idea de felicidad sustentada en el amor y la filiación y, por lo tanto, actúa como corrector para la política feminista.

Para Fernando Cabo Aseguinolaza la memoria cultural es uno de los puntos de partida del *thriller A memoria da choiva* (Feijoo, 2013): se trata de la investigación de una serie de asesinatos relacionados con la figura de Rosalía de Castro en el Santiago de Compostela de nuestros días. Todo *thriller* proyecta una topografía en la que se inscriben distintas formas de biopoder, y cuando el *thriller* se combina con la bioficción, este hecho general adquiere dimensiones nuevas. Según Cabo, uno de los aspectos originales de *A memoria da choiva* consiste en que la ficción concebida como forma de biopoder se construye de manera directa sobre la noción de linaje, y su proyección sobre la propia legitimidad de una comunidad interpretativa y su lógica inmunitaria. En buena medida la trama de la novela plantea un proceso de autoinmunización: un proceso en que un organismo se vuelve sobre sí mismo para erradicar los que percibe como elementos patógenos. Contribuye de ese modo a poner en evidencia la intensa biologización de una tradición cultural (la gallega) con una orientación autocomunicativa muy marcada. En la misma medida, la ilusión de la pervivencia de los lugares de la memoria, en torno a los que asentar un culto, se ve desplazada por la conciencia de su condición de poslugares. Memoria y lugar son, de modo obligado, parte del eje central de ese cosmopolitismo estético, que sin duda genera cierto conflicto con otras modalidades previas de producción en clave local o nacional.

Małgorzata Gaszyńska-Magiera se centra en la obra *Los topos*, de Félix Bruzzone, uno de los representantes de la nueva narrativa argentina. Se trata de una novela que se sitúa en la corriente

de prosa que explora la experiencia de los hijos de los desaparecidos y que tiene claras referencias autobiográficas. La trama de la novela se va volviendo poco creíble e incluso onírica a medida que progresa la acción. No se exploran en ella posibles implicaciones del pasado traumático para la sociedad entera o algunos grupos de ella: dirige la atención del lector hacia la experiencia personal. Bruzzone prefiere analizar un caso particular para observar qué pasa cuando un individuo experimenta el corte de sus raíces familiares por la intervención de la historia. La imposibilidad de interrumpir la relación con el pasado tampoco le permite construir su historia personal, pues aquel siempre triunfa penetrando sus relaciones con otros: el protagonista termina evaluando a todos en función de su actitud para con el tiempo pretérito.

El capítulo de Katarzyna Moszczyńska-Dürst nos acerca al carácter paradójico de la (des)memoria traumática encarnada, codificada en la narrativa de Laura Restrepo. La delata el olvido —Siete por Tres (*La multitud errante*, 2001) y María Paz (*Hot Sur*, 2012) no son capaces de proporcionarnos una narración coherente de los hechos traumáticos— y, al mismo tiempo, la caracteriza una rememoración sintomática, tampoco pueden dejar de recordar y de describir su experiencia a la persona amada mediante la confesión y la escritura. De este modo, la literatura nos habla sobre el trauma a través de sus huecos, reiteraciones y reacciones corporales, o sea, mediante repetidos acercamientos a lo inefable que se constituye como el centro latente de la escritura. Asimismo, la visión de la relación amorosa, creada por Restrepo, coincide con el modelo teórico de Julia Kristeva: la escritora colombiana y la pensadora búlgara, hablando lenguas y lenguajes diferentes, parecen decirnos que el amor proporciona un fundamento para subjetividades y significados fragmentarios, así como un vínculo entre la palabra y el afecto, capaz de lidiar con el trauma.

José González señala la tendencia creciente en la literatura contemporánea a la experimentación en la novela, orientada a plasmar a menudo juegos con silencios y espacios vacíos que incitan a ser vistos como significantes. La razón de ser de los mismos son, en su opinión, tabúes y huecos de la memoria. La expresión de lo omitido —de lo indecible— mediante el recuerdo crearía un discurso que acompañaría a lo expresado. En base a este fenómeno narrativo, hay dos aspectos que serían intrínsecos a los actos que se pueden considerar como performativos en el acto de recordar: el tabú y las concepciones sobre la ambivalencia y la imprevisibilidad de la profesora alemana Erika Fischer-Lichte (2012). La *nouvelle* «Letargo», incluida en el libro *La trilogía de Entre Ríos* (2006), se centra en el tema de la inmigración judía en Argentina. En esta obra, la aparición del tabú en el relato de los recuerdos pone de relieve el deseo de reformular el pasado en el presente y, a la vez, la imposibilidad de repetirlo de manera idéntica.

Noemí Acedo Alonso presenta el concepto de la memoria como «una de las formas de generar sentido, de andar nuestra vida, protegiéndola del latigazo casual y sin propósito» (1996: 234). Es decir, el giro subjetivo o la rehabilitación del yo encarnado no se da bajo el signo de la antigua concepción de autoría, sino comprendiendo que uno es resultado de diferentes textualidades. El sujeto testimonial no es una excepción; de hecho, su identidad recobrada se sostiene gracias a la narración. Y esta, a pesar de haberse leído como la hilatura de una verdad íntima y subjetiva, singular, se da en y para el espacio comunitario. Para abordar el estudio de la autoridad otorgada a la palabra del testigo, debería tenerse en cuenta la reformulación que debe hacerse de términos que han resultado aporéticos, como la verdad y el sujeto, puesto que no solo se ponen en cuestión a raíz de los acontecimientos que dan lugar a los testimonios, sino que desde el seno mismo de la filosofía y a partir del giro lingüístico sufren

una resignificación. Y esta obligaría a revisar algunas constataciones como las que hace Beatriz Sarlo, porque el giro subjetivo no es equivalente a la rehabilitación del yo, sino de una subjetividad que clama más que nunca forjarse desde un «nosotros», del que forman parte los ausentes y los presentes.

Cierra el volumen el epílogo de la escritora gallega Inma López Silva, quien afirma que la novela histórica llega allí donde no llega la historia, y por esta razón tiene una inigualable capacidad política. La literatura cuenta lo que podría pasar, y la historia únicamente lo acontecido. En opinión de López Silva, los silencios con los que a veces construimos nuestro día a día por miedos o por intereses, hacen que todo eso que podría suceder que cuenta la literatura sea, de hecho, lo que al final ha pasado. En su obra *Memoria de ciudades sin luz* reconstruye a través de personajes imaginarios y reales historias disparatadas que sucedieron a cientos de personas que se vieron en medio de una guerra y que tuvieron que lidiar con realidades que superaban toda ficción. Para ella, el privilegio de la narrativa de ficción reside precisamente en poder generar posibilidades, imaginar alternativas, ayudarnos a entender lo que hemos sido incapaces de resolver por no atrevernos a contar nuestra historia particular de guerra. La autora afirma que en la novela prefirió «abrir la ventana a la esperanza que el exilio supuso para todos los que no se vieron capaces ni de morir ni de vivir mintiendo o en silencio el resto de sus vidas». Efectivamente, el exilio permitió a muchos tener una opción que no fuese el silencio. *Memoria de ciudades sin luz* (las ciudades sin luz son la metáfora de ese silencio) habla de mentiras, verdades, miedos y silencios, en la Guerra Civil y sin resolver que apagó las luces de España en medio del siglo xx. Es necesario reconocer que España fue y es todo eso que pasó entre 1936 y 1978.





# **PARTE PRIMERA**

---

---



---

---

# **¿HACIA UNA MEMORIA HISTÓRICA COSMOPOLITA? TRANSNACIONALIZACIÓN Y EMOCIONES EN LAS NARRADORAS GALLEGAS DE HOY**

DOLORES VILAVEDRA  
*Universidade de Santiago de Compostela*

## **¿HACIA UNA SOCIALIZACIÓN DE LOS PASADOS? INTRODUCCIÓN**

**L**A contribución de las narradoras gallegas a la configuración de una memoria cosmopolita, lejos de ser un fenómeno aislado, debe ser interpretada en un contexto más amplio como es el del debate acerca de cómo los procesos de globalización y europeización han influido en las narrativas locales, regionales o nacionales. La sociología sigue con atención unos procesos que en nuestros días no se pueden explicar sin la cada vez mayor importancia de los fenómenos migratorios, pero también de la generalización de formas de comunicación que alteran las tradicionales concepciones de espacio y tiempo, fundamentos de las identidades individuales y colectivas.

Sin duda, un elemento clave en esta cosmopolitización ha sido la transnacionalización<sup>1</sup> de la memoria del Holocausto, tanto a través de los medios audiovisuales como impulsada por las aún recientes tomas de posición institucionales, sobre todo a partir de la decisión de la Asamblea General de la ONU de designar desde 2005<sup>2</sup>, cada 27 de enero, como Día Internacional en Conmemoración de las Víctimas del Holocausto. Ese año, y en esa fecha, se cumplía el 60 aniversario de la liberación de Auschwitz por las tropas soviéticas y desde entonces son habituales en ese día las declaraciones institucionales en ámbitos parlamentarios y, en general, diversas actividades de carácter conmemorativo y educativo. Pero, además, la conmemoración marcó un punto de inflexión en el proceso de reconocimiento de la necesidad de desterritorializar e institucionalizar no sólo la memoria del Holocausto, sino todas las memorias colectivas de lo que podríamos llamar «pasados incómodos».

Por otra parte, la globalización de la justicia (el Tribunal Penal Internacional para Ruanda se creó en 1994, el año anterior se creó el de la ex-Yugoslavia, en 1998 el dictador Pinochet fue arrestado en Londres a causa de una orden de busca y captura internacional dictada por el juez Garzón, la presentación en 2010 por parte de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de una querrela en Argentina contra los crímenes franquistas durante la guerra en 2010, etc.) ha contribuido a poner

- 1 Buena parte de los especialistas que han reflexionado sobre el tema desde ámbitos como la sociología, la filosofía o la politología utilizan términos como «cosmopolitismo» y «postnacionalismo» como sinónimos. De ello se deriva una cierta confusión terminológica que se vería incrementada por el uso generalizado (y un tanto abusivo) del concepto de globalización. No haremos *casus belli* de esta cuestión y optaremos por recurrir al término «transnacional» por ser el menos marcado para el tema que nos ocupa, sustituyéndolo puntualmente por «cosmopolita» o «global».
- 2 En realidad, el proceso fue promovido por la declaración hecha pública en 2000 por el Stockholm International Forum, organizado en la capital sueca por la International Holocaust Remembrance Alliance. Sobre las diferentes etapas por las que ha ido pasando la gestión internacional de la memoria del Holocausto, *vid.* Levy, Sznajder (2002).

el foco en las víctimas y a abordar los pasados incómodos desde perspectivas cada vez más trascendentes (éticas, jurídicas...) y menos contingentes o locales. En mi opinión, ambos fenómenos (transnacionalización de la memoria y globalización de la justicia) no son ajenos a la aparición de nuevas fórmulas de codificación literaria del pasado y apuntan también al surgimiento de nuevas posibilidades de creación de identidades colectivas que deben ser analizadas en un contexto dominado por la tensión dialéctica entre lo global y lo local.

En el caso de la narrativa gallega, el proceso de transnacionalización de la memoria ha adquirido características singulares que, además, se han desarrollado de forma diferente en las novelas de autoría masculina y femenina. Así, los narradores han adoptado el modelo clásico de la novela de aventuras, aderezado con toques policiales, lo que —en mi opinión— les ha permitido eludir la dimensión emocional que necesariamente tendrían que abordar si optasen por tratar sus respectivos temas en clave memorialística. Es el caso de *Os fillos do mar* (2012) de Pedro Feijoo, *Cabalos e lobos* (2015) de Fran P. Lorenzo, *Izan o da saca* (2015) de Xabier Quiroga. Estas tres novelas evitan la desterritorialización trayendo la memoria de otros conflictos a Galicia. La temática pierde de esta manera su potencial valor performativo para lo que podría ser la creación de una memoria global o, cuando menos, europea. La consiguiente descontextualización de personajes y tramas desactiva el valor histórico del texto y propicia la estereotipización de unos y otras, de forma que su presencia en la historia (en el sentido de *story*, no de *history*) parece deberse a una mera casuística o casualidad; desprovistos de espesor y profundidad temporal, se asemejan peligrosamente a lo arquetípico y acaban por verse reducidos a la condición de decorado de fondo sobre el que acontece lo de verdad importante de la novela: los conflictos particulares de los protagonistas en el caso de la novela de Lorenzo, y la trama policial en el de las de Feijoo y Quiroga. Por otra parte, al poner

el foco solo en el destino de los perpetradores no se generan sentimientos de empatía, compasión o solidaridad con sus víctimas, que aparecen difuminadas por la distancia geográfica y, en varios casos, temporal, como sucede con *Os fillos do mar*, donde desde la actualidad viajamos hasta la Batalla de Rande de 1702, pasando por la segunda guerra mundial y la guerra civil española. Se produce así una especie de nivelación temporal que convierte los acontecimientos históricos en los adornos de «un atractivo pano» con el que se «cubre a trama», tal y como se publicita en la contraportada la novela de Feijoo. En consecuencia, estas novelas eluden cualquier posibilidad de constituirse también, además de en obras de entretenimiento, en algún tipo de apelación moral, pues no demandan del público lector ningún tipo de respuesta afiliativa, en la línea de la distinción que Faber establece entre actos filiativos/afiliativos (Faber, 2011).

El abordaje de las narradoras es más complejo. La gran diferencia viene dada por el hecho de que ellas sí han desterritorializado nuestra memoria de la guerra o, más bien, la han re-territorializado ubicándola en un marco global o, cuando menos, transfronterizo: la memoria de la guerra civil se integra con la del exilio y la emigración latinoamericanos, así como con la memoria europea de la segunda guerra mundial, pasando a operar en una nueva escala supranacional y diaspórica. Y esto ha sucedido en un contexto en el que la globalización ha propiciado la superación de la idea de que la memoria es prerrogativa de los estados-nación y ha fomentado que opere en otras dos escalas, supra y subnacional.

Mi análisis no pretende en absoluto valorar la globalización en términos ético-políticos, sino simplemente reconocerla como un espacio operativo, también en lo que se refiere a la gestión de la(s) memoria(s). Surge así de forma natural la necesidad de articular desde la literatura un nuevo concepto de memoria que ignore la visión de la esfera pública como un ámbito bien delimitado en el que compiten memorias de grupos, y que articule una

memoria mestiza y multidireccional que se construiría a base de «dynamic transfers that take place between diverse places and times during the act of remembrance» (Rothberg, 2009: 11). Este modelo de memoria multidireccional nos permite explicar cómo las narradoras gallegas están gestionando de una forma en todo diferente la memoria de la guerra civil, entre otras razones porque este nuevo paradigma les permite prestar especial atención a la dimensión emocional del tema por medio de una serie de estrategias que ya he analizado en otras ocasiones (Vilavedra, 2016a, 2016b, en imprenta) y que podríamos llamar de «falso distanciamiento». Ocasión habrá de volver sobre ellas. Me centraré ahora en explicar de modo breve cómo dos de estas narradoras, Rosa Aneiros e Inma López Silva, articulan en algunas de sus obras esa memoria multidireccional.

En primer lugar, y como ya he dicho, Aneiros y López Silva apuestan por una memoria transfronteriza y diaspórica que integra de forma natural no solo la de otros conflictos como la segunda guerra mundial, sino también la de dos experiencias clave en la construcción de la identidad colectiva gallega como han sido el exilio y la emigración, que se hibridan así con elementos de alteridad (los campos de concentración franceses, la entrada de los nazis en París) con los que establecen una relación metonímica deconstruyéndose y deconstruyendo las versiones canónicas de dicho proceso identitario.

Estas novelas aciertan al crear un escenario más cosmopolita que postnacional, pues en mi opinión este resultaría en exceso eurocéntrico para una memoria como la gallega, fundamentalmente transatlántica. La proyección cosmopolita, en lo que tiene de cuestionamiento de las fronteras convencionales, contribuye a desactivar la valencia nacional(ista), tradicionalmente operativa en buena parte de la narrativa de autoría masculina, dotando así a esta memoria multidireccional de un valor renovador sistémico añadido en el ámbito gallego. Ya Rosendahl ha llamado la

atención sobre el potencial innovador de lo que él llama *traumatic literature*:

Precisely because traumatic literature deals with complex and incomprehensible events, there is in this literature, more than any other, a need for those qualities that literary innovation can bring. This is accomplished while finding a balance, not between truth and fiction, because veracity is a given, but between the simple narrative of the eyewitness, and the complexity of history and discursive paradigms that colour history. (2008: 137)

Este potencial renovador puede resultar operativo desde la perspectiva de género como elemento caracterizador de un corpus frente al otro (narrativa de autoría femenina/masculina) pero, sobre todo, desde el punto de vista de los nuevos modelos discursivos que se proponen para el desarrollo literario de la memoria histórica y que resultarán especialmente útiles para rescatarla de la limitación endogámica y del conformismo comercial, garantizando así su continuidad.

## LAS NARRADORAS GALLEGAS Y EL MODELO MULTIDIRECCIONAL

Veamos algunas de las posibilidades que ofrece el modelo multidireccional de memoria y cómo las están aprovechando las narradoras gallegas para renovar el tratamiento literario de la guerra civil. En primer lugar, la memoria multidireccional, sin dejar de ser colectiva e histórica, es también individual y biográfica, lo que le permite a Aneiros y López Silva acogerse al modelo autobiográfico testimonial. Por cierto que este es también el más habitual en Europa en los textos que conforman ese corpus que



se ha dado en llamar «literatura del Holocausto», puesto que los problemas fenomenológicos, referenciales y éticos que este tipo de textos plantean aparecen, en mayor o menor medida, también asociados a los testimonios memorialísticos de otros acontecimientos históricos europeos que, si seguimos la propuesta de Tony Judt (2005: 1145), formarían una «memoria europea contemporánea», entendida como memoria multidireccional y transnacional de un pasado reciente y traumático. Helena C. Buescu resume bien esta en apariencia paradójica cuestión:

Without the testimony, as well as a reflection on both its necessity and its paradoxical condition, no passage from memory to postmemory may be performed. Testimony literature prevents the closure of such events within a partial or limited set of people, thereby highlighting the impossibility of looking at national borders as defining the limits of ethical interest and responsibility. (Buescu en Domínguez, 2015: 20).

En efecto, tanto en el caso de *Sol de Inverno* (2009), de Rosa Aneiros, como en el de *Memoria de ciudades sen luz* (2008), de Inma López Silva, es el propio discurso narrativo, en su factualidad, el que permite la conversión de la memoria biográfica de sus protagonistas en posmemoria para las generaciones siguientes. Al mismo tiempo, ambas novelas desactivan las fronteras nacionales al proyectar esa memoria en múltiples direcciones que nos llevan no solo a Europa, hibridándola con la de la segunda guerra mundial, sino a América, en indisociable vínculo con la de la emigración y el exilio.

En segundo lugar, en ambas novelas la memoria multidireccional yuxtapone dos o más memorias problemáticas en una interacción dinámica que se vuelve productiva. Y no me refiero solo a la memoria de diferentes acontecimientos históricos, que han sucedido en distintos lugares y/o tiempos, como ya he apuntado. No. Me refiero también —y esta es la clave de la aportación de

Aneiros y López Silva— a los distintos niveles fenomenológicos en que operan esas memorias confluyentes, sea en el metafísico o en el contextual, y que acaban por encontrar puntos de convergencia. En el caso de Aneiros, es la amenaza del alzheimer la que activa —de manera paradójica— el mecanismo del recuerdo y, por tanto, la propia existencia del discurso narrativo; en el caso de López Silva, la memoria de Marcel ofrece una versión distinta de la oficial de figuras canónicas del galleguismo como Ánxel Casal o su esposa, María Miramontes, una versión imposible de comprobar y que, por tanto, en la medida que es posible, cuestiona —desmitificándolo— el relato oficial de la relación entre ambos.

En este sentido, la colección de relatos de Leticia Costas, *Un animal chamado néboa* (2015), supone un paso adelante en el aprovechamiento del paradigma multidireccional para contribuir, desde la narrativa gallega, a lo que podríamos llamar la articulación de una memoria cosmopolita. Costas aprovecha la «moda de la memoria» para abordar un tema tan difícil, por manido, como es el de la segunda guerra mundial, y lo hace justo deconstruyendo su núcleo canónico, dominado por el Holocausto, para recordarnos otros episodios igualmente terribles de aquel conflicto pero invisibilizados por la larga sombra moral proyectada por este (aunque tampoco debemos ignorar los efectos distorsionadores del eurocentrismo historiográfico...): Leningrado, las batallas navales en el Pacífico y la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. Este abordaje multidireccional permite no tanto reescribir como reconstruir la memoria narrativa del conflicto, hibridándola con dos tipos de materiales de naturaleza bien dispar. Por un lado, la memoria fotográfica y cinematográfica de varias generaciones, que ha configurado casi en exclusiva nuestro imaginario de la guerra en el Pacífico, del bombardeo y sus consecuencias, y con la que Costas interactúa dialógicamente; por otro, documentación de diverso tipo: en palabras de la propia autora en su «Nota» prologal, «diarios,

declaraciones, informes, etc.», además de las transcripciones originales de los interrogatorios de Göring en Nuremberg, y de Höss y Eichmann en sus respectivos juicios. Todos estos materiales aparecen «inseridos na propia ficción, coma se formasen parte da ficción literaria», tal y como se nos avanza en la ya citada nota. En ambos casos, tanto con las fuentes visuales como con las textuales, Costas realiza procesos de transferencia e hibridación que nivelan los materiales, al ocultar su procedencia y su misma condición fenomenológica, renunciando en consecuencia a su valor legitimador. Porque lo que a Costas le interesa no es, como ella misma reconoce, escribir una «crónica de guerra» sino «unha crónica sobre a condición humana en situacións límite». Por tanto, los territorios que le interesa explorar no son tanto los de la Historia como los de las emociones. Algo muy parecido a lo que sucedía ya en *Ácaros verdes* (2003) de Pilar Buéla, al escoger centrar su mirada en las mujeres de los jerarcas nazis (Eva Braun y Magda Göbbels) durante los últimos días que pasaron encerradas en el búnker de Berlín, antes de la inmolación final.

## VALOR SISTÉMICO Y TRANSNACIONALIZACIÓN DE LA MEMORIA

La aportación de las narradoras gallegas a la transnacionalización de la memoria se desarrolla en paralelo a la conquista por parte de ellas de una mayor visibilidad en la esfera pública. En este sentido, resulta bastante curioso que las novelas citadas no hayan sido recibidas (esto es, leídas, interpretadas, canonizadas...) como parte de ese corpus que solemos etiquetar como «narrativa de la memoria histórica», y ello ha sido —en mi opinión— porque esas novelas carecen del contexto adecuado para ello, de una red en la que integrarse en interacción dialéctica. En primer lugar, les falta contexto autorial, pues no hay apenas autoras previas, menos

que hayan abordado el tema de la Guerra Civil<sup>3</sup> y ninguna que lo haya hecho en clave multidireccional y transnacional, pero también les falta contexto temático, ya que el exilio o la Segunda Guerra Mundial no forman parte de los vectores que dotan de identidad como tal a dicho corpus. El sistema literario ha leído estas novelas en clave de autoría femenina, una lectura que encajaba a la perfección con el enfoque emocional de la memoria por el que estas narradoras apuestan, pero que ignoraba de forma radical un modelo memorialístico transnacional que resultaba del todo original, no solo en la narrativa gallega de autoría femenina sino también en el conjunto de las novelas gallegas de la memoria histórica. En términos bourdianos, podríamos decir que el patrón narrativo sobre el que se construían esos textos no estaba integrado en nuestro *habitus* lector y, por tanto, en la medida en que resultaba altamente original, el sistema no fue capaz de identificarlo y reconocerlo como significativo.

En esta línea, lo sucedido con la ya citada *Ácaros verdes* de Pilar Buela es un buen ejemplo de los déficits sistémicos padecidos por las narradoras gallegas, y de cómo estos han afectado a la interpretación y canonización de sus textos. La novela pasó en su día bastante desapercibida, a pesar de haber ganado en 2003 —año de su publicación— el Premio Manuel Lueiro Rey de novela corta, quizá por la escasa visibilidad de su autora. Nacida en 1966, Buela no solo optó por un perfil público bajo, más propio de la generación de narradoras de la década de los 80 (sobre estas cuestiones, abordadas de forma más exhaustiva en los trabajos en imprenta ya citados, se pueden consultar Vilavedra, 2007 y 2011) sino que además no volvería a publicar ninguna obra literaria. Curiosamente, aunque en 2004 se estrenó la película *Der Untergang* (traducida al español como *El hundimiento*) que, salvando todas las distancias, trata el mismo tema, *Ácaros verdes* no se benefició del tirón que podría haber supuesto la coincidencia

---

3 Sobre María Xosé Queizán como predecesora de las actuales narradoras gallegas, *vid.* Vilavedra (2016a).

con el filme, quizá porque en la novela la figura de Hitler aparece en un plano muy secundario y el argumento se centra en los personajes de Magda Göbbels y Eva Braun. Pero la propuesta de Buela supuso el primer paso en la apertura multidireccional de la gestión literaria de la memoria histórica, que por vez primera en nuestra narrativa se abordaría en clave europea, y como tal debe ser reconocida.

La segunda gran novedad aportada por las narradoras gallegas a la gestión literaria de la memoria histórica (entendiendo que la primera sería su transnacionalización) viene dada por el abordaje emocional del tema. Frente a visiones tópicas que identifican sentimentalización con alienación, este tipo de abordajes pueden abrir camino a procesos de deliberación, reflexión y acción, si entendemos las emociones desde una perspectiva cognitiva (*vid.* Solomon, 2004), procesos imprescindibles cuando se trata de elaborar un paradigma identitario abierto, híbrido y en construcción del que no se puede prescindir como referente cuando se pretende analizar cómo desarrollan sus proyectos literarios las jóvenes narradoras del siglo XXI. Aunque, en mi opinión, lo sea desde estos presupuestos, la conciencia de la interacción global de las emociones no es algo nuevo. Así, por ejemplo, Ulrich Beck habla de una «cosmopolitan empathy» y de «globalization of emotions» y afirma que «the spaces of our emotional imagination have expanded in transnational sense» (Beck, 2006: 6), algo que —como veremos— se constata de forma evidente en las novelas que estamos analizando.

## **TENEMOS EL ARTE PARA NO MORIR DE (TANTA) VERDAD**

Lo novedoso de este abordaje emocional es que resulta, por una parte, resistente a los estereotipos de género a la vez que

alternativo frente a lo que vendría siendo el modelo canónico de «novelas de memoria» configurado por los narradores; por otra, que se concreta en una serie de estrategias narrativas que, en los casos de Aneiros y López Silva, resultan llamativamente coincidentes tanto a nivel argumental como de articulación discursiva y nos permiten reimaginar el pasado histórico desde perspectivas originales, que evitan la esclerotización y agotamiento de la llamada «literatura de la memoria».

En el carácter resistente de ese abordaje podemos reconocer el programa feminista que propone Françoise Collin, un programa que atienda a lo que ella llama lo indomitable<sup>4</sup>, que abra un espacio a la totalidad de la experiencia y no se identifique con lo dominante, con esa ideología que equipara vivir «con hacer [como si] no hubiese otro tiempo que el de la historia. Como si la “historia” debiese hacernos las veces de memoria» (1995: 170). En el marco de su análisis de la especificidad de lo que sería una historia feminista o una historia de las mujeres, Collin analiza la memoria —frente a la historia— como una forma singular de acceso a la temporalidad, una forma que nos permite acceder a lo que se considera no representable en tanto no representado (es decir, no se considera representable porque todavía no ha sido representado) y, en consecuencia, desconocido en la medida en que es ignorado por el saber histórico canónico patriarcal (un saber que Collin califica como «duro» y «monumental» y que, en mi opinión, es predominantemente factual). Por tanto, «si la memoria excede a lo representable, si el tiempo excede a su versión histórica o susceptible de serlo, ¿no hay *huellas* que son irreductibles a las *marcas*, a lo que se capitaliza y recupera?» (1995: 163-4). Sí las hay, y el arte se nos revela como una herramienta especialmente útil para detectarlas. Collin lo explica así:

Quizá toda obra de arte es depositaria de una memoria ajena a la reconstrucción o a la construcción de

4 Un ámbito este en el que podríamos ubicar, desde una perspectiva neurobiológica como la de A. Damásio, las emociones.

la historia, una memoria que recoge el olvido de lo inmemorial: en la obra de arte lo que no depende de la **marca** deja **huella** en un tiempo que no es ajeno, sino irreductible, a lo histórico, donde quedan abolidas las fronteras de lo privado y lo público, de lo singular y lo colectivo. (1995: 165, la negrita es mía)

La historia no sería pues la única depositaria de esa memoria experiencial y emocional, ni siquiera la prioritaria. Si, como afirma Collin, «la fidelidad a la memoria no se agota en su traducción histórica, ni en la esfera de lo representable» (1995: 170), entonces —insisto— la expresión artística, libre de las limitaciones impuestas por la denotación y la referencialidad, se constituye en el ámbito privilegiado para dar forma a esa memoria de lo innombrable y lo indomitable. Por eso y para ello, como veremos, Inverno y Marcel, protagonistas de *Sol de invierno* (2009) y *Memoria de ciudades sen luz* (2008) respectivamente, escriben. Me centraré ahora pues, a modo de estudio de casos, en el análisis de esas dos novelas que, como ya he dicho, presentan llamativas homologías en el desarrollo literario de esa memoria emocional. El objetivo de este análisis es demostrar hasta qué punto en estos textos se concreta el potencial innovador de este modelo narrativo de gestión memorialística propuesto por las narradoras gallegas.

### LOS CASOS DE *SOL DE INVIERNO* Y *MEMORIA DE CIDADES SEN LUZ*

Además de aparecer prácticamente al mismo tiempo y ser sus autoras casi coetáneas (Aneiros nace en 1976, López Silva en 1978), ambas novelas empiezan igual: con una muerte violenta presenciada en una de ellas por un niño de cinco años y

en la otra por una adolescente de trece; en todo caso, seres que aún no habían tenido contacto con la muerte ni, sobre todo, con la violencia gratuita. Inverno, la protagonista de *Sol de inverno*, las experimenta por vez primera cuando su amigo Fiz muere en sus brazos porque «ninguén lle advertira aínda que a vida remataba así, de súpeto, sen máis, aos dezasete anos. Que non se precisa accidente nin enfermidade. Que o odio e a envexa son suficientes para morrer. Iso aos dezasete anos non se sabe ou non se quere saber» (Aneiros, 2009: 24). El protagonista de *Memoria de cidades sen luz* es al comienzo un niño de cinco años que ve desde debajo de la cama cómo asesinan a su familia y «nese momento, creo, comezou a miña vida» pero comenzó no porque él consiguiese sobrevivir sino porque «Aquel día é o meu primeiro recordo», ya que «non lembro nada anterior ás cousas que vin dende debaixo da cama» (López Silva, 2008: 13); paradójicamente, vida y memoria son para Marcel sinónimos, aunque Lucía, la mujer que lo rescató y se convirtió en su madre adoptiva, dedica desde entonces «todos os seus esforzos a que esquecese o que viña de ver» (2008: 15).

La memoria es, ya desde el principio, el catalizador de todo lo que se nos cuenta en ambas novelas, que existen fenomenicamente porque sus protagonistas realizan un ejercicio de memoria. En el caso de Marcel, al final de sus días, cuando —ya ciego— solo le queda su voz, depositaria de esa memoria que constituye el núcleo seminal de su identidad:

Por iso souben que tiña que morrer en París, neste París no que a luz artificial resolve as ausencias e resolve a memoria toda que hoxe conto con nostalxia, porque me sei transitando na fronteira. [...] Seguramente relato este capítulo despois de morto. A miña voz sobrevíveme [...] E cando eu desapareza, irá comigo a miña voz e, con ela, a memoria. (2008: 338-9).



También en el caso de Inverno es la voz, custodia de la memoria, lo que le permite seguir viva:

namentras esta voz siga a vibrar nas cordas vocais, seguirás a existir. [...] Pero antes, antes diralo todo, unha e outra vez. Repetiralo ata que non che queden folgos. Cada día. Esa é a única evidencia de teres existido [...] Namentres un recordo, Inverno, un maldito recordo alumee desde algún furado negro do cerebro, permanecerás viva. (Aneiros, 2009: 505).

Pues a Inverno, que combate al final de sus días contra el alzheimer, la vida le va, literalmente, en recordar, consciente como aún es de que «só agarda lembrar. É o único facho que queda aceso para continuar vivindo» (2009: 5).

En ambos casos, el encuentro abrupto e incomprensible con la muerte metaforiza el *shock* que supone siempre ese encuentro durante las guerras, mucho más abrupto e incomprensible. Pero en las novelas de Aneiros y López Silva la muerte está individualizada y de ello se deriva, inevitablemente, una cierta deshistorización que nos permite redimensionarla e interpretarla en clave subjetiva y emocional.

Ese traumático encuentro cobra pues, para Marcel y para Inverno, un valor fundacional: en el caso del primero, borrando el recuerdo de todo lo sucedido hasta entonces; en el de la segunda, convirtiéndola en adulta antes de tiempo, tal y como percibe su padre: «Inverno, xa es unha adulta. Xa coñeces o peso das mentiras e dos silencios de Antes. Miñaxoia, que cedo che chego» (2009: 38). A partir de entonces la vida de ambos va a ser un carrusel emocional, dominado por sentimientos arbitrarios y contradictorios. Sus estados vitales los marcan las emociones: la alegría («a Rue de la Felicité<sup>5</sup> foi unha sorte de cidadela fortificada [...] que me condenou, irremediabilmente, á alegría máis fonda» (López Silva, 2008: 117) pero, sobre todo, el miedo, un miedo

5 Obviamente, la elección del nombre de la calle no es casual.

permanente («eu vivín con medo toda a miña vida», 2008: 317) y que tiene consecuencias incluso fisiológicas: «Cando o medo chegaba, simplemente, volvíame parvo, paralizábaseme o cerebro, nin memorizaba nin me concentraba absolutamente en nada» (2008: 119); «Cando xa case non me lembraba do que era, o medo volveu. Unha tarde do 42 [...] comprobei por enésima vez que non había maneira de librarse del, que fixese o que fixese, fose onde fose, o medo ía irromper inesperadamente para esfarrapar dunha labazada a felicidade. Xa se sabe: o medo volve sempre» (2008: 127).

Para Inverno, tras la muerte de Fiz, el sentimiento que se impone no es la pena o el dolor, «era máis a sorpresa, o medo, a carraxe» (Aneiros, 2009: 26); tenía tanto miedo que no fue «capaz de articular palabra» (2009: 30). En realidad en ambos casos esa cronificación del miedo parece deberse al desarrollo de una patología provocada por el *shock*: toda la sintomatología encaja con lo que podría ser un Trastorno de estrés postraumático (TEP) no diagnosticado y no tratado, según criterios diagnósticos del DSM-V (American Psychiatric Association) o CIE-10 (Clasificación Estadística Internacional de problemas relacionados con la salud elaborada por la OMS).

Las consecuencias a nivel de conciencia de acontecimientos traumáticos como los vividos por Marcel e Inverno en su infancia han sido muy estudiadas (por ejemplo, Harkin (2009), remitiendo a Fogelson), así como los efectos de ciertas experiencias emocionales absolutamente anómalas como puede ser la de ver asesinar a tus padres y hermanos a los cinco años: «certain emotional experiences may not find expression since they lack an appropriate cognitive structuration in the culture that would allow them to become the subject of discourse. In such cases, their unarticulated, un-namable and chaotic qualities make them disturbing and dangerous and potentially creative forces» (2009: 84). Desde luego, la sociedad en la que vivían tanto Marcel como Inverno carecía de ese marco explicativo (esa «appropriate cognitive structuration» de la que

habla Harkin) que le permitiese integrar y asimilar su trauma: será la fuerza creativa de la escritura la que le ayudará a convivir con la pena, una pena que no llegan a superar nunca («O horror da visión de Fiz abatido na silveira non escapou nunca», Aneiros, 2009: 39).

En 2008, prácticamente todos los personajes escriben como terapia; Marcel, porque «só así un é quen de volver ver no maxín a morte dun fillo ou de escribir o medo co que sempre viviu, para que quede aí» (López Silva, 2008: 321); René le dedica a su novela «oito horas diarias» porque «tiña tanto medo a ser criticado que botaba máis horas corrixindo ca escribindo» (2008: 161) y nunca llegaría a publicar aquella obra «que escribía unha e outra vez» (2008: 215); incluso Armelle escribirá de manera compulsiva cartas desde la cárcel buscando la redención. En cuanto a Lucía, «despois das longas tempadas que pasaba escribindo naquela casa da Toscana, volvía a París moito máis tranquila e normal, quizais porque vertía todos os seus fantasmas nunhas novelas estrañas que publicaba co nome de Marie Royal-Benhamou»; gracias a esas novelas, Lucía puede deshacerse de sus recuerdos, transfiriéndolos a un mundo de ficción en el que hay más verdad que en su propia vida: «Nas novelas que escribiu na Toscana estaba todo aquel mundo de saudade e nostalxia que Lucía trataba de disfrazar coa enerxía dun día a día conducido a cen por hora. Era coma estar nunha vida de mentira e verter na ficción da literatura a súa propia realidade» (2008: 122). El recurso al pseudónimo de Marie Royal-Benhamou no es más que el último eslabón de ese proceso de transferencia y de desdoblamiento ontológico en que vive instalada Lucía.

También Inverno recurrirá a la escritura como baluarte contra el olvido y la nostalgia. Para que no olvide sus orígenes, su padre la anima a escribirle cartas a su amiga Laura (Aneiros, 2009: 136) pero también la elige como taquígrafa del boletín *Nova Galiza*, que editaban los escritores gallegos antifascistas huidos a Barcelona durante la guerra. Y así «As letras ditadas por aqueles que papá chamaba irmáns e as cartas de Laura impedíronche

esquecer. E aferrácheste ás palabras para sobrevivir á desmemoria» (2009: 138). Lo mismo sucederá años después, en Cuba, ya trabajando en la prensa isleña, en el oficial *Diario de La Marina* y en la revista clandestina *Loita*. Inverno escribía para no sentirse «tan endiañada, maldita e agonicamente soa» (2009: 411), leía y escribía «compulsivamente para matar as horas» (2009: 411) porque «non querías esquecer, aferrábaste a calquera palabra para non te anular, para lembrar que eras Inverno» (2009: 412). En la máquina de escribir «afogabas todos os lamentos que xa ninguén quería escoitar» (2009: 412) mientras «tecleabas saudades» (2009: 412).

Si memoria y vida están, como hemos visto, indisolublemente unidas, la nostalgia es el vértice en el que ambas novelas convergen porque es el motor que hace funcionar el mecanismo del recuerdo en los personajes. Ya hemos visto que Lucía padece una nostalgia crónica, y a Marcel ese sentimiento le ataca en un viaje a Buenos Aires (López Silva, 2008: 232-236) para acabar descubriendo que, en efecto, memoria y nostalgia están indisolublemente unidas y se retroalimentan: «Quizais a inmersión no pasado e nas emocións me tivera ata entón demasiado distraído como para pensar que, a fin de contas, eu non era máis ca un exiliado que volvera, e os motivos do exilio empezaron a virme á memoria na conversa con aquela muller» (2008: 298).

Pero en el plano donde considero que estas narradoras son más radicalmente innovadoras es en el de las biografías amorosas de sus protagonistas. Si aceptamos que todo lo relacionado con el sentimiento amoroso se suele codificar en clave emocional, entenderemos mejor la importancia de subvertir los estereotipos de género en ese ámbito. En el caso de Inverno, su *currículum* amoroso contraviene lo esperable en una mujer de su perfil social y cultural: lo llamativo no es solo que no se case ni tenga hijos sino, sobre todo, su sorda resistencia a la realización de una relación amorosa que, en última instancia, podría desactivar la resistente práctica memorialística que ha escogido como

*modus vivendi* y le impediría conseguir su objetivo vital: volver a Antes, junto a Fiz, para morir allí. Ni Rafael, ni Ian, ni Tomás le interesarán lo suficiente como para desviarla de esa meta.

Más complejo es el caso de Marcel, un personaje que encarna a la perfección las tesis de Foessel (2010: 98) acerca de cómo se establecen los vínculos entre individuos en las sociedades modernas, que ya no están predeterminados por la familia sino que se anudan de forma arbitraria. A partir de su temprana orfandad, Marcel desarrolla una filiación atípica con Lucía quien a su vez mantendrá primero una relación sentimental con un hombre casado para acabar emparejándose con una mujer; vivirá con plena normalidad un trío amoroso con Armelle y René, tan intenso que relegará la cuestión de la paternidad de Artur a un plano secundario, y mantendrá toda su vida una relación con María que no sabremos si etiquetar como amical o amorosa. Solo al final, ya ciego, redescubrirá el amor con Nélia, una mujer mucho más joven.

Un primer e importante elemento de ruptura de nuestras expectativas amorosas convencionales es ya el hecho de que el componente emocional no convierta necesariamente estas novelas en «blandas», es decir, sus personajes no experimentan una progresión emocional ascendente en lo positivo: ni el amor genera felicidad, ni esta aparece como un horizonte vital a alcanzar, ni el *happy end* es un vector operativo en el desarrollo de las tramas, elementos todos ellos que podrían entenderse —incluso esperarse— como una suerte de justicia poética que compensase a Marcel e Inverno por tantos sufrimientos.

Es solo durante la infancia cuando los personajes se creen el mito de la promesa de felicidad: a partir de entonces, cuantas más experiencias viven, más evidencias acumulan de que aquella promesa de futuro era falsa y de que la felicidad no existe. Por eso las novelas de Aneiros y López Silva son novelas nostálgicas, que se proyectan en continuación hacia el pasado, y no hacia el

futuro, y por eso ambos personajes se pasan la vida añorando sus respectivos amores irrealizados de la infancia que, por imposibles, fueron perfectos. Hasta tal punto esto es así que Marcel, al final de su vida, cuando la reconstruye memorialísticamente para narrarla, aún sigue suspirando por aquel pasado: «aínda hoxe desexo recuperar aqueles momentos, esa primeira tarde de falar con María e que aí parase o tempo» (2008: 55), un pasado en el que todo encaja, en el que el sujeto encuentra su razón de ser («eu comecei a estar seguro de que María e eu eramos mozos, nós os dous, sós, un do outro. Era unha especie de mundo perfecto que, como non, xiraba arredor de min: eu, a miña moza e o meu mellor amigo, despois de ver as películas fantásticas no cine Savoy na Coruña, co olor a mar», 2008: 58) y en el que aún era posible hacer realidad cualquier fantasía: «me atrevín a darlle aquel bico que nunca máis olvidei, o bico de Hollywood que ela me deixou darlle coma se fose o máis normal do mundo e coma se ela tamén pensase nese bico tanto coma min, que nas noites imaxinaba e fantaseaba o bico no meu cuarto» (2008: 58).

Pero ese estado idílico se acaba con el golpe de estado del 18 de julio de 1936 y la violencia que desata, tan perceptible que hasta unos preadolescentes captan la trascendencia de su efecto, y así Marcel aprende de repente la gran lección de su vida, la única promesa que se cumplirá reiteradamente y que por tanto nunca podrá olvidar: «din os budistas que mesmo estar feliz é sufrimento pois, cando un é feliz, sabe que a felicidade rematará antes ou despois. Diso empezamos a decatarnos ese día...» (2008: 59).

Lo mismo le sucede a Inverno. Su descubrimiento de la imposibilidad de la felicidad se produce también tras la repentina desaparición de su amado Fiz, arrebatado por la violencia primaria y gratuita desatada las semanas previas a la guerra. Como ya he apuntado, es el padre de la protagonista el primero en darse cuenta:

Inverno, xa es unha adulta. Xa coñeces o peso das mentiras e dos silencios de Antes. Miñaxoia, que cedo che chegou... Daquela non entendiches pero só unhas semanas despois soubeches de que falaba. Para ti a guerra comezou aquel serán do San Xoán [...] só tiñas trece anos [...] Esa tarde, Inverno, non o esquezas, comezou a guerra, unha guerra na que Fiz xa non podería acompañarte.

O horror da visión de Fiz abatido na silveira non escapou nunca. Segues tendo o cheiro a cereixas e murmurio das candeas do castiñeiro envolvidos nos miolos. Foi imposible calalos malia tanto tempo como pasou [...] turraches por fuxir do cadáver de Fiz e nunca o conseguiches. Tentáchelo en Antes, en París, na Habana, en Pinar del Río, en Bos Aires, en Barcelona, sen saber que da infancia non se foxe. Nin do paraíso nin do inferno. (2009: 38-39).

En ambos casos, el impacto del trauma infantil se mantiene hasta al final de sus vidas de tal forma que, lo que Marcel e Inverno son, se explica por lo que vivieron. El pasado, el pasado remoto, es el eje alrededor del cual se articulan como sujetos, de ahí que en estas novelas la identidad de los personajes protagonistas se construya en su interior, en una intimidad que raras veces necesitan exteriorizar y que, incluso, prefieren sustraer del ámbito social. Ese espacio de lo íntimo es un reducto de libertad, de resistencia e incluso de crítica frente a las convenciones y las negociaciones que les impone —como nos impone a todas— la esfera pública (sobre esta cuestión, *vid.* Foessel, 2010). Y de ahí también el escaso protagonismo de los cuerpos como vehículos del ser y, quizá a modo de compensación, la obsesiva presencia de la escritura (estas cuestiones las he abordado con más detalle en Vilavedra, 2016a).

## DEL PASADO TRAUMÁTICO A LA (IM)POSIBLE FELICIDAD

Hemos visto cómo Marcel e Inverno construyen su identidad ejerciendo una obstinada resistencia a olvidar el pasado, una resistencia que LaCapra ha descrito como una especie de «fidelidad al trauma» que puede provenir de:

un sentimiento melancólico de que, elaborando el pasado para poder sobrevivir o participar nuevamente en la vida, uno traiciona a los que quedaron aniquilados o destruidos por el pasado traumático. El lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos entrañables, puede conferirle valor al trauma y hacer que el volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa pero necesaria a la cual nos consagramos o al menos quedamos apegados. (LaCapra, 2005: 46-47).

Ese trauma fundacional puede ser incluso un elemento clave en la elaboración de la propia identidad, como sucede en estos casos. Así, el accidentado periplo vital de ambos personajes se configura en torno a la pérdida y al permanente deseo de compensarla, de restaurar el orden original destruido. Es por ello que ni Marcel ni Inverno quieren elaborar y superar sus respectivas pérdidas, a pesar de que están históricamente ubicadas y, por tanto, son consecuencia de una serie de acontecimientos concretos que las explican y podrían ayudarles a integrarlas. En este sentido, las versiones subjetivas y contradictorias que ambos construyen de la Historia y de sus propias biografías a partir de una muy *sui generis* combinación de experiencia individual y colectiva coincide en todo con el comportamiento autobiográfico que Bou (2005) ha descrito como propio de la condición exiliada, en el que el protagonismo que se le concede a la experiencia individual apunta la frustración ante la escasa certidumbre histórica y la consiguiente constatación de la imposibilidad de



alcanzar «el sueño imposible de una memoria total que integrara la individual, la colectiva y la histórica» (2005: 31). Para ambos, sus pérdidas son irremediables y constitutivas y es por ello que «cualquier reconstrucción o renovación aparece como algo inaceptable por totalizador, reparador, optimista o ingenuo» (LaCapra, 2005: 4). La brusca ruptura de ambos con lo que sería un entorno convencional en el que desarrollar una infancia normal, y sus sucesivas integraciones en entornos traumatizados, marcados también por la pérdida, hace aún más imposible la elaboración de sus pérdidas originales y los aboca a un estado permanente de melancolía en el que el duelo se confunde con «un sufrimiento sin fin cuasi trascendental» (2005: 95) que convierte en vana cualquier pretensión de alcanzar la felicidad.

Negando la promesa de felicidad y el amor como fórmula para conseguirla, en contra de lo que podrían ser las expectativas propias de determinadas comunidades lectoras que busquen en la literatura una confirmación de sus estereotipos, estas novelas se resisten a ser lo que LaCapra define como esas «narrativas fetichizadas y totalizadoras que niegan el trauma que les dio origen (re)tornando prematuramente al principio del placer, armonizando los acontecimientos y recuperando a menudo el pasado con mensajes exaltados u optimistas» (2005: 7). En el caso de *Inverno*, el amor ni siquiera parece entrar en su proyecto vital, tras la muerte de Fiz y la fracasada tentativa adolescente con Louis: ni Ian ni Tomás llegan a ser en su vida mucho más que notas a pie de página, completamente secundarias en la elaboración de una narrativa vital centrada en la gestión de un trauma personal que le permite a ella, protagonista, y a nosotras, lectoras, redimensionar a escala humana los sucesivos traumas históricos en los que vive inmersa. Y lo mismo le sucederá a Marcel: en el caso de *Memoria de ciudades sen luz*, la autora somete a su personaje a la que quizá sea la peor de las condenas, pues después de contemplar a los cinco años el asesinato de sus padres y

hermanos, tendrá que ver cómo su amada Armelle mata a su hijo Artur. López Silva altera de forma radical las categorías afectivas con las que solemos operar: maternidad, paternidad, amistad, amor... todos, absolutamente todos los personajes de esta novela, nos obligan a reconceptualizarlas porque en ella nada resulta ser como pensábamos: las madres matan a sus hijos, los hijos ven matar a sus padres, el amor y la amistad apenas se distinguen... Y Marcel acaba sus días descubriendo, en contra de lo que siempre había creído, que «a vida e os dramas non tiñan por que estar tocados pola guerra» (2008: 333). Al fin y al cabo, su pasado se revela solo como un pasado, uno más, seguramente ni más ni menos traumático que el de otros personajes como René, Armelle o Nélia: para todos ellos, la felicidad no sería más que una quimera, una promesa desmentida de manera reiterada cuando el futuro se convierte en presente.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Al analizar las novelas de López Silva y Aneiros resulta sorprendente el elevado número de fórmulas narrativas coincidentes, tanto a nivel argumental como de articulación discursiva. En mi opinión, esas coincidencias se producen porque las autoras recurren a dichas fórmulas en tanto en cuanto resultan especialmente apropiadas para un giro que nos permite re-imaginar la llamada guerra civil desde perspectivas novedosas, que eviten su esclerotización y agotamiento en el marco canónico de la llamada «narrativa de la memoria histórica», un modelo configurado en Galicia casi en exclusiva por los narradores prácticamente hasta el siglo XXI.

La singular, heterodoxa y renovadora aportación de las narradoras gallegas a la codificación literaria de la memoria histórica se basa, sobre todo, en su capacidad para crear, por medio de

determinados recursos discursivos, un espacio para un abordaje emocional al margen de los esperables estereotipos de género, establecidos a partir de una lógica cultural que asocia emoción con lo femenino y activismo con lo masculino. Como hemos visto, esos recursos tienen que ver, sobre todo, con la difusa condición ontológica de los materiales diegéticos, con la capacidad de estas narradoras para hibridar diferentes categorías generico-discursivas y con el recurso a fórmulas modalizadoras ambiguas por medio de las cuales llevan a cabo simbiosis entre lo biográfico y lo ficcional, que incluso en aquellas modalidades más vinculadas a la intimidad (como es el caso de las autobiográficas) dotan a sus narraciones de una singular tensión entre lo público y privado, lo íntimo y lo histórico, rescatándolas así del confesionalismo y del sentimentalismo que las lecturas tópicas de la narrativa de autoría femenina le han venido atribuyendo a esta como vectores caracterizadores. En esta línea, la dimensión emocional en la que transcurren estas historias, con su resistencia al *happy end* y su tácita afirmación de que toda memoria traumática es condición suficiente para la infelicidad, invita a cuestionar la ingenua convicción en el poder sanador de la memoria pero, al mismo tiempo, nos obliga a repensar el deber de la memoria, sus límites, posibilidades y consecuencias. Quizá esta es la propuesta más innovadora, por heterodoxa, de las propuestas de lectura que nos hacen estas novelas.

## HACIA UNA LECTURA COSMOPOLÍTICA

Vuelvo al comienzo. La recuperación del Holocausto y su tiempo histórico como motivo temático, lejos de ser vista como un anacronismo, debe ser interpretada como consecuencia de «the need for a moral touchstone in an age of uncertainty and the absence of master ideological narratives» (Levy, Sznajder,

2002: 93). Afirmación esta que se podría aplicar, por extensión, a las novelas que acabamos de analizar y a su radical contribución a la transnacionalización de la memoria histórica gallega y, por tanto, a la configuración de una memoria y una identidad europeas cosmopolitas.

Sin duda, «there is a bitter irony, but perhaps also a portion of hope, in the fact that a nationalistic, racist movement sparked an international consciousness that has been given expression in a range of works that deal with the denial of the right to life, caused by war, genocide and disaster, and that it has become a significant part of world literature» (Rosendahl, 2008: 103). Hay un potencial ético, quizá también político, en la llamada «literatura del Holocausto» que me parece equiparable al que puede desarrollarse con la lectura de las novelas de Aneiros, López Silva, Buela o Costas, pues la relación (implícita o explícita) que en ellas se establece de la memoria de la guerra civil con la de otros conflictos, para integrarla en una dinámica centrífuga, multidireccional y transnacional, puede ejercer un efecto compensatorio ante la inercia endogámica, y ante el riesgo de despolitización que entraña siempre la ficcionalización de todo acontecimiento histórico (como ya se ha apuntado al principio, en relación a la elección del modelo de la novela de aventuras por parte de los narradores gallegos para tratar temas como la segunda guerra mundial). Lejos de ejercer un efecto alienante, estas autoras han demostrado que las emociones y la desterritorialización resultan herramientas útiles para estimular una lectura moral y que, aunque de entrada pueda parecer paradójico, la desapropiación de la memoria del conflicto y del dolor, con el consiguiente reconocimiento de la identidad internacional de las víctimas, puede contribuir a generar un sentimiento de solidaridad universal. En última instancia, la cuestión que estas novelas nos plantean es si «a cosmopolitan reading may be an effective tool for overcoming the distance between past-oriented national memories and

the anxiety of a globally shared European future» (Domínguez, 2015: 41). O, formulado en otros términos, cuál es su potencial alcance cosmopolítico (Mouffe, 2007: 103; la negrita es mía). El tiempo lo dirá.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANEIROS, Rosa (2009) *Sol de invierno*. Vigo, Xerais.
- BECK, Ulrich (2006) *The Cosmopolitan Vision*. Cambridge, Polity Press.
- BOU, Enric (2005) «Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva». *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 30.1.: 17-31.
- BUESCU, Helena (2015) «Europe between Old and New: Cosmopolitanism Reconsidered». En: César Domínguez, Theo D’Haen (eds.) *Cosmopolitanism and the Postnational Literature and the New Europe*. Brill/Rodopi, Leiden/Boston: 1-26.
- COLLIN, Françoise (1995) «Historia y memoria o la marca y la huella». En: Fina Birulés (coord.) *El género de la memoria*. Pamplona, Pamplona-Iruña: 155-171.
- DAMÁSIO, António (2004) «Emotions and Feelings: a Neurobiological Perspective». En: Antony S. R. Manstead, Nico Frijda, Agneta Fischer (eds.) *Feelings and emotions. The Amsterdam Symposium*. Cambridge, Cambridge University Press: 49-57.
- DOMÍNGUEZ, César (2015) «Local Rooms with a Cosmopolitan View? Novels in/on the Limits of European Convergence». En: César Domínguez, Theo D’Haen (eds.) *Cosmopolitanism and the Postnational Literature and the New Europe*. Brill/Rodopi, Leiden/Boston: 27-54

- FABER, Sebastiaan (2011) «La literatura como acto afiliativo». En: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (eds.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana: 101-110.
- FOESSEL, Michael (2010) *La privación de lo íntimo. Las representaciones políticas de los sentimientos*. Barcelona, Península.
- HARKIN, Michael E. (2008) «Feeling and thinking in memory and forgetting». En: Mónica Greco, Paul Stenner (eds.) *Emotions. A social science reader*. London/New York, Routledge: 84-93.
- JUDT, Tony (2006) *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid, Taurus.
- LACAPRA, Dominick (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LEVY, Daniel, SZNAIDER, Nathan (2002) «Memory unbound: the Holocaust and the formation of cosmopolitan memory». *European Journal of the Social Theory*. 5 (1): 87-106.
- LÓPEZ SILVA, Inma (2008) *Memoria de ciudades sen luz*. Vigo, Ed. Galaxia.
- MOUFFE, Chantal (2007) *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROSENDAHL, Mads (2008) *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. New York, Continuum.
- ROTHBERG, Michael (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- SOLOMON, Robert C. (2004) «On the Passivity of the Passions». En: Anthony Manstead, Nico Frijda, Agneta Fischer (eds.) *Feelings and emotions. The Amsterdam Symposium*. Cambridge, Cambridge University Press: 11-29.
- VILAVEDRA, Dolores (2007) «Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina». *Madrygal*. 10: 145-151.

—(2011) «La narrativa gallega de autoría femenina: una interpretación desde el siglo XXI». En: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (eds.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana: 229-240.

—(2016a) «La singular gestión de la memoria en las narradoras gallegas: del pasado traumático a la (im)posible felicidad». Ponencia plenaria en: el Simposio Internacional ¿Corazón helado? *Narradoras españolas contemporáneas desde la teoría de las emociones* (Varsovia, 12-13 mayo 2016) (en prensa).

—(2016b) «Singularidades socio-discursivas da narrativa galega de autoría femenina». Conferencia plenaria en: el Congreso Internacional *Identidade e xénero en Galicia dende unha perspectiva interdisciplinar* (Varsovia, 9-11 de maio de 2016) (en prensa).





---

---

# **NARRATIVAS VASCAS ACTUALES, FILIACIONES Y AFECTOS A FLOR DE PIEL<sup>6</sup>**

MARI JOSÉ OLAZIREGI ALUSTIZA  
*Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea*

## **A MODO DE BREVE INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA FEMENINA VASCA SOBRE LA MEMORIA HISTÓRICA**

INVESTIGACIONES recientes constatan la tardanza con que la narrativa vasca, en especial, la escrita en euskera o lengua vasca, abordó la representación de la Guerra Civil y el terrorismo vasco. Diríamos, obviando una descripción pormenorizada de la evolución de las diversas poéticas, que fue en la década de los años 90 del pasado siglo cuando la rememoración de nuestro pasado histórico más conflictivo tuvo su incremento y plasmación literaria más reseñable.

En efecto, la dura represión político-cultural que el franquismo ejerció en territorio vasco, así como el inicio de la actividad terrorista de ETA tuvieron su recreación literaria en textos narrativos que, en el caso del tema de la Guerra Civil hacían suyo, como en el resto de la península, el deseo de los nietos de la guerra, de esa

---

<sup>6</sup> Artículo redactado dentro de los proyectos IT 1047-16 (Gobierno Vasco), US 17/10 (UPV) y FFI2017-84342-P (MINECO).

generación de la «postmemoria» de dar voz a los vencidos. Hablamos también, al hilo de lo afirmado por Marianne Hirsch o por críticos como Sebastian Faber (2014) en el ámbito ibérico, de una postmemoria de rasgos afiliativos donde la literatura juega un rol importante y el entorno político en el que crea el escritor/ escritora, la socialización del deber de memoria, influye mucho en esta. Cuestiones referentes a la importancia de la memoria comunicativa en la transmisión familiar de la ideología nacionalista, a los procesos de victimización por parte de los integrantes de los dos bandos enfrentados en la guerra, o a la irrupción de lugares de la memoria que presentan un pasado sedimentado que promueva el consenso y el debate más allá de la omnipresente Gernika, son algunos de los aspectos que esta novela vasca sobre la Guerra Civil ha planteado y que, obviamente, no tenemos tiempo de ejemplificar pero que los oyentes pueden seguir en los abundantes discursos críticos que han generado los actuales estudios de la memoria en el ámbito vasco.

En cuanto a la narrativa que abordó la representación del terrorismo de ETA, podríamos decir que la eclosión en los 1990 del tratamiento del terrorismo en la novela vasca coincide con la tendencia que presenta la novela en lengua inglesa (Appelbaum, Paknadel, 2008: 395), aunque hay algunas peculiaridades que la distancian claramente de esta por cuanto, aunque también manifieste una diversidad de enfoques y tipologías novelescas reseñable, parece que no presenta, al menos hasta época más reciente, una tendencia tan preeminente a focalizar los hechos narrados desde el punto de vista de la víctima como en la novela anglosajona, sino desde el punto de vista del victimario, el terrorista. Si como arguyó Blessington (2007: 117), toda novela que trata el terrorismo busca saber y experimentar por qué alguien elige el terror, cuál es la mente del terrorista, ese ha sido el objetivo de la mayoría de las casi 70 novelas en lengua vasca que han abordado el tema y, en este sentido, podríamos decir, en la

línea de lo afirmado por los antropólogos Joseba Zulaika y William Douglass (1996) que dicho enfoque ha buscado, ante todo, destabuizar el terrorismo de sus elementos fetichistas y ritualizados. Es curioso que la centralidad del victimario sea emergente en la última década en literaturas occidentales como de la Europa central y los EE.UU., y que en nuestro caso, haya sido, precisamente, esa centralidad la que se ha erigido en argumento de crítica en los debates actuales, debates en los que las asociaciones de víctimas y la legislación transnacional han arropado dicha reivindicación. Novelas aclamadas como *Tigre ehizan* (1996, *Cazadores de tigres*) de Aingeru Epaltza, *Twist* (2011) de Harkaitz Cano, *Muscche* (2011, *Lo que mueve el mundo*), de Kirmen Uribe, son un ejemplo de la importancia creciente que las víctimas de nuestros conflictos han ido adquiriendo pero, también, de una memoria multidireccional transnacional que bebe no solo de conflictos vascos, sino también de conflictos internacionales como las dictaduras del Cono Sur del pasado siglo (*Twist*), o la ocupación nazi en Francia o Bélgica (*Tigre ehizan*, *Mussche*).

## NOVELAS DE AUTORÍA FEMENINA

El *boom* de novelas vascas que aborda algún conflicto histórico vasco reciente afecta, como no podía ser de otro modo, también a los textos de autoría femenina. Llamen la atención las diferencias formales entre la producción literaria de ellos y ellas: cuando la autoría de las novelas vascas es femenina, las narrativas sobre el conflicto vasco no ficcionalizan a sus protagonistas como «escritoras» del conflicto, sino que incluyen personajes que mantienen una relación epistolar con un receptor textual que no trasciende la esfera íntima, privada, del núcleo de amistades o familiar del protagonista. Dicho de otro modo, las novelas vascas de autoría masculina en lengua vasca muestran estructuras

metaficcionales que denotarían el rol activo que el escritor vasco quiere tener ante el conflicto, mientras que las narrativas de ellas relatan el conflicto vasco desde estructuras próximas a los diferentes modos autobiográficos.

En efecto, novelas recientes escritas por mujeres sobre nuestra memoria histórica se vehiculan a través de diversas formas del modus autobiográfico, como ocurre, por ejemplo, en las novelas sobre la Guerra Civil: *Urtebete itsas argian* (2006, *Un año en el faro*) de Miren Agur Meabe, *Aulki joko* (2009, *El Juego de las sillas*) de Uxue Alberdi, *Txartel bat (des)herrira* (2013, *Un billete para el destierro*), de Garazi Goia (2013), o *Zuri-beltzeko argazkiak* (2014, *Retratos en blanco y negro*), de Arantxa Urretabizkaia. Todas ellas narran historias situadas en la Guerra Civil, o en la posguerra, abordando aspectos como el de la sexualización de la represión franquista y los estereotipos misóginos, los conflictos de paternidad, el exilio de miles de niños durante la contienda y su alienación en tierras inglesas, etc. Diríamos que tratan de visibilizar y dar voz a muchas mujeres que vivieron la guerra en la retaguardia doméstica y que muchas veces padecieron en sus propias carnes la represión y la persecución franquista solo por el mero hecho de asumir el rol de apoyo como madres, hermanas o esposas de los combatientes. Además, novelas como *Un año en el faro*, de Miren Agur Meabe, Premio Euskadi de Literatura Infantil y Juvenil en 2007, tratan de escribir un relato de la contra-memoria, incidiendo, especialmente, en la represión e invisibilización que sufrieron la cultura vasca y sus protagonistas durante y después de la contienda. Diríamos que no se trata de un corpus muy abundante de novelas y, por sus fechas de publicación, creo que podríamos afirmar que la incorporación de las mujeres escritoras vascas a la narración de la Guerra Civil ha sido, en verdad, muy reciente. Me interesaría resaltar la novela *Hobe isilik* (2013, *Mejor callados*) de 2013 primera obra de ficción de la periodista Garbiñe Ubeda. Su argumento es, en cierto modo, típico de las novelas

donde las relaciones filiativas dan aliento a la búsqueda de un familiar desaparecido, búsqueda que, según la politóloga Judith Shklar, viene regida por un sentimiento de lealtad familiar (citado por Faber, 2011: 103). Bakartxo es la narradora de un relato que desde el inicio tiene su receptor textual en su abuelo, José Bermejo Zabaleta, ferroviario anarquista navarro, desaparecido tras la II Guerra Mundial. Se trata del esclarecimiento del gran misterio familiar, de ese misterio aceptado por las diferentes generaciones de la familia que siguen admirando las fotos de antaño donde José aparece como el anarquista revolucionario que era, pero donde la visión de las fotos, su presencia en ellos constituye ese *punctum*, como diría Roland Barthes, que como una flecha amenazante sigue recordando a los familiares su fatal desenlace: «va a desaparecer» (Barthes, 1989: 58). Pero lo que resulta realmente inquietante en la novela es la presencia espectral de ese abuelo, ese fantasma que aparece ante la nieta y nos recuerda el misterio, el crimen moral perpetrado en el pasado y que quedó impune. Al igual que en otras novelas contemporáneas vascas como *Twist* (2011), de Harkaitz Cano, ejemplo, como hemos dicho, de memoria transnacional por el nexo que la obra establece entre los desaparecidos por la guerra sucia en España y los desaparecidos en las diversas dictaduras del pasado siglo en el Cono Sur, la novela de Ubeda topologiza, en ese cuerpo fantasmal que aparece súbitamente, la resistencia al olvido del crimen perpetrado en el pasado. Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma o con él, rezaba Jacques Derrida en *Specters of Marx*, y eso es lo que, precisamente, realiza la protagonista de la novela en un relato de gran densidad emocional y afectiva donde sudoraciones, escalofríos... o emociones que conllevan una valoración ética como el odio, la rabia, o el dolor vienen envueltas en una atmósfera onírica que subraya que: «Dena da normaltasunetik kanpokoia, dena fikzioa, antzerkia, itxura» (Ubeda, 2013: 66) [Todo está fuera de lo normal, todo es ficción, teatro, apariencia]. El descubrimiento de

la doble vida del abuelo, del abandono consciente de su familia vasca para iniciar una nueva vida junto a su nueva familia francesa, revelan a Bakartxo una realidad insospechada y dolorosa.

Otro tanto podría afirmarse respecto a las narrativas femeninas vascas sobre el denominado conflicto vasco, es decir, el terrorismo de ETA. A las novelas *Nerea eta biok* (1994, *Nerea y yo*) de Laura Mintegi o *Koaderno Gorria* (1998, *El cuaderno rojo*) de Arantxa Urretabizkaia, que se sirven del género epistolar para narrar historias sobre el conflicto, podríamos añadir la autobiográfica *Esan gabe neukana* (2003, *Lo que tenía sin decir*) de Agurtzane Juanena, un relato estremecedor de las torturas sufridas por la autora, *Boga Boga* (2012), de Itxaro Borda, donde a través de la detective Amaia Ezpeldoi la escritora vascofrancesa aborda una deconstrucción de los roles de género en la novela negra clásica, o cuentos como «Gehienez bost hilabete» (2005, *Cinco meses a lo sumo*) de Arantxa Iturbe, o «Politika Albisteak» (2004, *Actualidad política*), de Eider Rodríguez, texto que ya analizamos en otro artículo (Olaziregi, Ayerbe, 2016) y que describe, como pocos, la claustrofobia y decadencia de una realidad política vasca que tiene su lado más invisible y silenciado en el territorio doméstico de las mujeres que lo habitan, mujeres que, como en el cuento de Rodríguez, ya no engendran vida ni sueños, sino que están atrapadas en un rol (el de madres y novias abnegadas) y en un lenguaje (medios de comunicación, lenguaje militar), cuyo falocentrismo y misoginia nacionalista termina aniquilándolas. Destacan, también, entre las escritoras vacas que escriben en castellano, dos novelas sobre el duelo por la violenta pérdida de los seres queridos, ambas galardonadas con el Premio Euskadi de Literatura en Castellano en los años 2009 y 2016, respectivamente. *El ángulo ciego* (2008) de Luisa Etxenike, está narrada a través de un hijo al que los terroristas han asesinado a su padre, mientras *El comensal* (2015), de Gabriela Ibarra, narra, en boca de la nieta, el asesinato de su abuelo a manos de ETA.

## EMOCIONES A FLOR DE PIEL: MATERNIDAD Y LITERATURA VASCA ESCRITA POR MUJERES

La maternidad es, sin duda, uno de los temas más recurrentes en la literatura vasca actual de autoría femenina. Lo es en tan alta proporción que tesis doctorales como las de la profesora Gema Lasarte sobre las protagonistas femeninas en novelas vascas escritas por mujeres en el periodo 1976–2009 (Lasarte, 2011), afirman que el 90 % de las novelas analizadas tenían la maternidad como tema central, una representación que, además, subrayaba la mayoría de las veces los aspectos negativos de la maternidad. Esta centralidad, por otro lado, también ha sido ejemplificada en antologías de cuentos como *Ultrasounds*, publicada por el Center for Basque Studies en 2014, editada, también, por Gema Lasarte y traducida por Nere Lete. Pero además, la maternidad tardía de las vascas o el bajo índice de natalidad constituyen un tema de debate social en la actualidad. De hecho, las instituciones vascas se muestran preocupadas por el progresivo envejecimiento de nuestra población. En efecto, Euskal Herria tiene uno de los índices de natalidad más bajos de Europa y el Gobierno Vasco acaba de proponer un Pacto por la Familia en enero de 2018 para intentar superar los 18 000 nacimientos anuales en Euskadi.

La pregunta es obvia: ¿la maternidad como tema literario es más prevalente en la literatura escrita en lengua vasca que en otras literaturas? Y si así lo es, ¿por qué, y a qué objetivos responde? Creo que, deberíamos partir por afirmar que, como en casi todo, en este mundo global no somos tan originales en cuanto a la prevalencia de dicho tema en nuestras creaciones culturales, pero sí lo somos en cuanto a los objetivos que dicha representación podría perseguir, a saber, el de la crítica de los roles y categorías de género que la sociedad vasca en general y el nacionalismo vasco en particular ha asignado a las mujeres y proyectado como imagen de mujer vasca: el papel de madres.

Y decía que no somos tan originales por cuanto la maternidad también se ha erigido, en las últimas décadas, en uno de los temas centrales de los estudios feministas, realidad que ha tenido su correlato en el protagonismo que esta ha adquirido en la ficción y en la teoría contemporánea. De hecho, como afirman Elizabeth Podnieks y Andrea O'Reilly en su libro *Textual Mothers/ Maternal Texts*, «[the] daughter-centricity has been countered and corrected in both fiction and theory» (2010: 2) y hablamos del uso de narrativas matrifocales que tienen por objetivo «to unmask and to redefine maternal roles and subjectivities» (2010: 5). En el caso de la tradición cultural que los creadores en lengua vasca tienen más próxima, a saber, el la de la península ibérica, es también constatable la novedad que suponen las reflexiones sobre la maternidad a partir de la última década del siglo pasado (Ramblado Minero, 2006), novedades que toman aliento en las conocidas obras de Adrienne Rich (1979, *Of Woman Born*), quien distinguió entre la maternidad y la institución maternal, y Sara Rudick (1995), autora de análisis sistemáticos de las diversas vertientes del comportamiento y del pensamiento materno.

Pero volvamos a los objetivos que pudiera perseguir la amplia representación y contestación de la maternidad en la literatura vasca contemporánea que rememora nuestro pasado más conflictivo. Y partamos, por ejemplo, de los estudios culturales sobre la violencia en el País Vasco tales como el realizado el profesor Joseba Zulaika en su tesis doctoral: *Basque violence: metaphor and sacrament* (1982: 284-294), quien destaca que la madre constituye el núcleo de la imagen de mujer proyectada por el nacionalismo, que encuentra su expresión más alta en *Amabirjina* (la Virgen), cuyas representaciones indican cualidades proyectadas a su vez en la mujer vasca: firmeza, fuerza, serenidad, sencillez y contingencia (*Mujer vasca, imagen y realidad*, 1985: 227). Esta imagen de mujer aparece, en los escritos nacionalistas, asociada a las imágenes de Madre, Tierra y Patria. Así, junto



a *ama* (madre) y *Amabirjina*, tenemos *Ama Aberria* (La patria) y *Ama Lur* (la tierra), todas ellas identificadas con la madre. Si la literatura es, como afirmaba Elizabeth Jelin (2013:91), «un conocimiento cultural compartido» donde los episodios de sufrimiento o dolor personal se hacen públicos, es lógico que la ficción en lengua vasca haya abordado el tema del conflicto vasco en su afán de contribuir a una memoria cultural que incorpore las diferentes versiones y victimizaciones que dicho conflicto ha generado. Entendido de este modo, la literatura vasca sobre el tema estaría contribuyendo, en su capacidad de constituirse en memoria cultural, base de la identidad colectiva vasca, al diálogo y entendimiento, previo reconocimiento del daño causado. La cuestión es, como afirmó Arantxa Urretabizkaia en el congreso sobre el conflicto vasco que organizó el Instituto Vasco Etxepare en la Universität Konstanz, Alemania, en 2012, que dicho conflicto está atravesado por un conflicto mucho más transversal, el de género, afín a las ideologías encontradas que subyacen al mismo. Será, precisamente, la novela *Koaderno gorria* (1998, *El cuaderno rojo*) de Urretabizkaia, la que analizaremos con más detenimiento en las líneas que siguen.

### **KOADERNO GORRIA, DE ARANTXA URRETABIZKAIA**

Autora de culto dentro del panorama de la literatura vasca contemporánea, Arantxa Urretabizkaia hizo su irrupción en la ficción en euskera con la novela *Zergatik Panpox* (1979, *Por qué, Panpox*), un largo monólogo protagonizado por una madre abandonada, y que hacía suyos los planteamiento del feminismo de la diferencia, así como las técnicas narrativas de escritoras como Annie Leclerc (Olaziregi, 2012: 177-178). La narrativa posterior de la autora, con obras reseñables como la

reciente *Bidean ikasia* (2016, *Lecciones del camino*), galardonada con el Premio Euskadi de Ensayo en Euskera, viene también marcada por una visión crítica y de denuncia de tradiciones populares vascas que excluyen a las mujeres, tales como el Alarde de Hondarribia. Por su parte, con la novela *Koaderno gorria* (1998), la autora obtuvo el reconocimiento de los lectores internacionales gracias a sus cinco traducciones (español, inglés, italiano, ruso y alemán). Planteada en dos planos, el primero de ellos recoge la extensa carta que la protagonista principal, la Madre (con mayúsculas en la novela), escribe en un cuaderno rojo para sus hijos, de quienes no ha tenido noticia desde que, siete años atrás, su padre se escapara con ellos a Venezuela. Sabemos que la escritura de la carta se inicia el 5-10-1990, y que se prolonga durante tres precipitados días por esa Madre. La Carta es, en realidad, un diario que quiere recuperar, reivindicar, la maternidad robada por el padre a través del relato de los primeros años de los hijos, 6 en el caso de Miren, 3 en el de Beñat. Pero, además, la carta, escrita en euskera aún cuando la Madre no sabe si sus hijos han mantenido la lengua (materna), es un intento de reivindicar una identidad lingüística y nacional posiblemente sustraída a los hijos. En el segundo de los planos, un narrador extradiegético en tercera persona narra el viaje de la abogada que ha enviado la Madre a Venezuela, Laura Gárate, para que encuentre a sus hijos y entregarles el cuaderno, además de hacerles ver que sigue viva y deseando verlos. Poco sabemos de la abogada: que es 15 años menor que la Madre, delgada, con el pelo rizado, soltera y que viene de una familia desestructurada, de claras carencias afectivas. En cuanto a la Madre, sabemos que su activismo político en la clandestinidad le llevó al exilio, un exilio que le prohibió la voz (cualquier comunicación verbal con su familia, o la escritura de un diario), el rostro (se comenta que las fotografías están prohibidas por cuestiones de seguridad) y la condenó a vivir en una localización desconocida incluso para la propia interesada. Recluida en una habitación, desde la ventana que da al exterior

de este espacio cuasi-heterotópico trata de entablar contacto con el mundo, con los hijos que perdió hace siete años. Aunque la estructura de la novela no es en absoluto complicada, llama la atención la profusión de narratarios que el texto incluye, donde a los receptores textuales directos del cuaderno rojo escrito por la madre, sus hijos Miren y Beñat, hay que añadir a la propia Laura, quien lee también el cuaderno, convirtiéndose, de este modo, en la segunda receptora del manuscrito. Por su parte, la Madre es la receptora textual de la carta que Laura le escribe desde Venezuela, carta en la que le comenta sobre el desarrollo de la búsqueda de los hijos. Estamos, por tanto, ante lo que Susan Lanser calificó como una narración privada (1986), narración que prefigura un receptor textual, diegético, que media entre el lector y la obra, característica típica, según Lanser, de la literatura femenina. Lectura y lectoras intradiegticas que establecen complicidades de vivencias y que nos convierten en lectores y lectoras ávidas de esas intimidades compartidas entre mujeres. Vemos, además, que el tema que trata la novela, el de la ausencia voluntaria o involuntaria de la madre, es uno de los temas que según los críticos está permitiendo a la ficción contemporánea reflexionar sobre cómo negocian las mujeres el imperativo patriarcal de ser una «buena madre» y su deseo de autonomía o realización personal (Podnieks, O'Reilly, 2010:13).

## **LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA MATERNIDAD**

En las líneas que siguen, realizaremos una lectura de la novela *Koaderno gorria* a partir de las emociones que revela la misma. Es decir, analizaremos las emociones «not as interior psychological states, but as a social and cultural practices» (Ahmed, 2004: 9). En efecto, haremos nuestras algunas de las consecuencias

del denominado *affective turn* en los Cultural Studies, un giro que permitió pensar y analizar los textos culturales más allá del problema de la representación, y entenderlos, como defendía Jo Labanyi (2010), desde un punto de vista performativo, es decir, como «things that do things» (2010: 232), como creaciones que tienen la capacidad de afectarnos. No entraré, tampoco, en los debates en torno a las distinción entre afecto y emociones planteados a raíz de los trabajos, entre otros, de los experimentos neurológicos de Massumi, y haré míos los planteamientos de recientes publicaciones en el ámbito de los estudios ibéricos que siguen las propuestas de Ahmed o Teresa Brennan quienes apuestan por no hacerlo (Delgado, Fenández, Labanyi, 2016: 6-7). Nuestra hipótesis de partida es clara: si partimos de que la maternidad es una función construida como natural y necesaria por un orden cultural y contingente (Tubert, 1996: 36), el concepto de maternidad que revela *Koaderno gorria* muestra, a través de las emociones que concitan los personajes de la novela, los límites socio-culturales de la función que el nacionalismo vasco sea el tradicional, sea el radical, ha atribuido a las mujeres. Para ello, la novela presenta, a través de los dos planos narrativos que corresponden al relato de la madre en el cuaderno y al viaje de Laura, los mecanismos afectivos por los que dicha función se va construyendo, proponiendo, de este modo, una definición también performativa del concepto de maternidad.

La novela ejemplifica a la perfección, por medio del relato de la madre, las fases por las que pasa su maternidad. Su caracterización corresponde, claramente, a una activista en la clandestinidad: no conocemos su nombre real, ni su apodo militante, sabemos de ella que está, como hemos dicho, en paradero desconocido, que no posee fotos ni documentos personales que pudieran revelar su identidad porque la organización así se lo prohíbe, y que la escritura de su carta en el cuaderno rojo es la que le permite, por primera vez, recuperar esa maternidad robada. Como si pariera por segunda

vez, el relato de la madre, referida con mayúsculas en el relato de Laura, nos permite ser testigos de la evolución de una maternidad difícilmente compaginable con el amor a la patria en forma de lucha armada, a una maternidad deseada y buscada al final, donde el amor a los hijos ha relegado al amor a la patria:

Soy vuestra madre y os quiero, por fuerza, más que a mí misma. Así es ahora, después de siete años lejos de vosotros, y así ere antes, cuando vuestro padre os raptó. [...] Sois mis hijos, y antes de que vuestro padre dicesiera otra cosa, me parecía que erais parte de mi cuerpo, que vosotros y yo no podíamos vivir separados.

Evidentemente, estaba equivocada [...] (2002: 104).<sup>7</sup>

El objetivo del relato de la madre es obvio: el de construir una memoria familiar que les ha sido negada: «lo que os cuente se os volverá memoria, no en su totalidad, no aspiro a tanto, pero al menos algo, una chispa, un sonido». (2002: 64). Hablamos, por tanto, de una memoria familiar que por impedimentos de la vida, no ha podido ser transmitida oralmente (memoria comunicativa) y tiene que serlo por medio de un escrito a través de un texto, la carta, que trata, al igual que en los casos descritos por Marianne Hirsch a propósito de la generación de la postmemoria, de mediar en dicha transmisión. Además, la narradora de la carta es consciente de que toda memoria es creada y construida, y por tanto, caprichosa, sometida a los condicionamientos del momento: «No creas, sé los peligros que conlleva contar al hilo de lo recordado, las jugarretas que nos hace la memoria». (2002: 32).

El calendario de su anterior vida familiar y de sus dos maternidades viene determinado por su activismo político. Sabemos que se casaron tras la muerte de Franco y que tras casarse su activismo no decreció, sino al contrario, participó en actividades, tales como

<sup>7</sup> Hemos utilizado la edición del año 2002 de *El cuaderno rojo*, publicada por la editorial Ttarttalo.

la marcha a favor de la libertad, o la amnistía general de 1977. Pero ante todo, la narración se inicia afirmando, por parte de la Madre, el miedo, vacío y soledad a los que le ha condenado el verse privada de sus hijos (2002: 7), emociones, en especial el del miedo, aunque primitivo necesario, según Nussbaum (2013: 320) en cuanto nos aleja del peligro. Lo curioso es que el miedo no era, en absoluto, el sentimiento que caracterizaba a esta mujer como activista,

vuestro padre me dijo que lo más grave de todo era mi falta de miedo, que los homínidos no se hubieran convertido nunca en humanos si no hubieran tenido miedo. No se me han olvidado sus argumentos, pues tuvimos largas discusiones sobre el peligro, y a consecuencia de ello tuve que prometerle que durante el verano no me liaría demasiado. (2002: 45).

De hecho, sabemos, gracias al cuaderno, que la madre era admirada por su marido, precisamente, por esa falta de miedo. Frente a ella, «él no era lo suficientemente valente». Una mujer, en definitiva, que afirma que siempre le ha gustado más la acción que la contemplación (2002: 74), que antepuso su amor a la patria a su amor a la familia y que cumplió la orden sin dudarlo (2002: 77), cuando recibió la llamada de organización para actuar y asumió su posterior vida de exilio en el País Vasco francés (2002: 77).

Martha Nusbaum subraya el componente emocional del patriotismo, un sentimiento que puede ser descrito como una forma de amor «that considers the nation as one's own» (2013: 208). Es ese amor a la patria el que condiciona la vida de la madre, un amor que no excluye el otro gran amor de su vida, el que siente por sus hijos. De hecho, la narración de la madre revela constantemente su resistencia a seguir el guion que estaba escrito para ella en una sociedad heteropatriarcal como la vasca, donde su rol era el de convertirse en madre y priorizar el cuidado de estos y el del

marido. El matrimonio, posteriores embarazos, celebraciones religiosas como las Navidades (2002: 60), son concesiones a las demandas de un marido y a las presiones de una abuela que no duda en suplantar a la madre y dedicarse al cuidado de sus hijos durante los años duros de militancia. Una madre, en definitiva, cuya narración incide, sobre todo, en la parte física y corporal de la maternidad, planteándola como algo natural (2002: 21), por medio de metáforas que aluden a árboles que crecen dentro del vientre materno «[creciste] Como las hayas que hay ante mi ventana, que para crecer no necesitan más que tiempo» (2002: 21), y que se apodera totalmente del cuerpo de la madre, en especial, en el caso del segundo embarazo: «Me pasaba horas escuchando a mi cuerpo. Observándolo como si fuera el de otra persona» (2002: 47). Será la separación física y anímica de los hijos, el secuestro de ellos por parte del padre el que supondrá la muerte anímica de la madre: «aquí estoy yo como una planta marchita que durante mucho tiempo no ha conocido el calor del sol» (2002: 105). Convertida en un cuerpo amputado, un cuerpo al que han privado del fruto más sagrado, los hijos, la metáfora de la flor marchita sirve para reflejar una madre naturaleza mortecina, pero que declara, al final de la novela y por primera vez, su incuestionable amor por los hijos: «Soy vuestra madre y os quiero, por fuerza, más que a mí misma» (2002: 104).

## EL VIAJE DE LAURA

El viaje que se narra en la novela, como no podría ser de otro modo, transformará a Laura. Desde los celos y la perplejidad que le causan saberse en tierra extraña, al extravío de su maleta, todo le hace sentirse en un lugar amenazante, lleno de ladrones dirá ella (2002: 5), lugar donde su piel sudorosa delata el cansancio y la excitación de saberse lejos de casa («comprueba si

huele a sudor» , 2002: 6). A pesar del sólido calor (2002: 9) y del bochorno (2002: 9), siente escalofríos ante la visión de un entorno (llaman la atención las tonalidades que el cielo adquiere, p.e, en la página 12: rojo, violeta, azul) y una gente (se menciona la vestimenta vistosa y colorista de las mujeres, 2002: 13) que se saben extrañas, y que la delatan como extranjera, síntoma, diría Kristeva de los conflictos identitarios que genera su presencia (extranjera) entre los lugareños. Al hilo de lo afirmado por Ahmed en *Home and Away* (1999: 342), vemos que la experiencia de moverse a un nuevo lugar/hogar, aunque este sea temporal, es vivida como un cúmulo de sensaciones, sensaciones de miedo ante las que su cuerpo reacciona con un nudo en la garganta (Urretabizkaia, 2002: 12), o con incontrolables deseos de llorar (2002: 12). Se siente torpe y extraña en medio de mujeres arregladas (2002: 25), bajo un sol que se le antoja «excesivo» (2002: 27), y a medida que avanzan las horas, no duda en afirmar: «Qué difícil es todo en el extranjero» (2002: 34), y, en efecto, no se siente a gusto en Caracas (2002: 22). Convertida en una extranjera, su cuerpo nos va mostrando el estremecimiento que le causa el trauma y el dolor de no saberse «en casa» (Ahmed, 1999: 92), la dislocación y el extrañamiento que le suponen su traslado a la ciudad de Caracas, una ciudad que se antoja cuasi laberíntica y selvática en los itinerarios que la protagonista va realizando del hotel al colegio, y donde los vehículos que transitan en ella en búsqueda de los barrios altos, resoplan, según dice, como elefantes cansados.

Esta exotización del espacio, esta sensación de sentirse en una geografía ajena, viene incrementado por el segundo extrañamiento que vive la protagonista, el del descubrimiento de su cuerpo a raíz del desplazamiento a Caracas y de la lectura del cuaderno rojo, ese cuaderno cuyo *leitmotiv* e impulso es el de la narración, la construcción discursiva de la maternidad por parte de la Madre.



Laura revive, a través de la lectura del cuaderno, las sensaciones físicas de los embarazos de la Madre, unas sensaciones que poco a poco se van adueñando también de ella, echando raíces también en ella diríamos y mostrándole una realidad y una corporeidad que ella desconocía y que termina por obsesionarla y agobiarla: «Rodeada de niños, asediada, sitiada» (p.67), afirma, ante el relato de esa madre que ha tejido una red para atraparla (Urretabizkaia, 2002: 71) . Y es que, la maternidad no entra en los planes de esta abogada que ha vivido una infancia traumática y para quien los niños, no han sido, en la línea de lo afirmado por de Beauvoir, más que una vía de esclavitud (2002: 33). La lectura del diario resulta, ante todo, una vivencia corporal que permite descubrir y despertar un cuerpo en el que ella habita pero desconoce. Así se muestra en las repetidas referencias al reflejo de su cuerpo en los espejos. Laura, aún sabiéndose NO MADRE, no puede dejar de actuar como tal con Miren y Beñat.

## **MATERNIDAD Y PATRIA**

Vemos, por tanto, que la novela de Urretabizkaia propone una reflexión sobre el compromiso político y la maternidad. Si , como hemos dicho, todo patriotismo o sentimiento nacionalista viene determinado, como rezaba, Martha Nussbaum (2013: 208), por un sentimiento de amor a la patria, es obvio que esta madre que reclama a través de sus memorias la maternidad robada, no tuvo opción de compatibilizar ambas, o no pudo compatibilizar su activismo político con los deberes asignados a una «buena» madre y que según Ruddick, se corresponden con las demandas impuestas a la madre por su hijo: preservación, crecimiento y desarrollo (vínculo emocional madre-hijo) y el aprendizaje social (necesidad de aceptación del niño dentro del grupo social al que pertenece la madre (Ruddick, 1989:17).

Es el plano narrativo correspondiente al viaje de Laura el que mejor describe la imagen social de la Madre. De ella se dice que ha sido una mujer rodeada por hombres, tratada por estos como una persona «normal» y «completa» (Urretabizkaia, 2002: 76), una mujer, en definitiva, «sin familia», un verdadero milagro, a ojos de Laura (Urretabizkaia, 2002: 76). Como afirman Zuriñe Rodríguez y Oihana Etxebarrieta (2016: 32) las diferencias entre los géneros se polarizan en los conflictos armados:

Los hombres serán personas militantes y universales; las mujeres, en cambio, seremos todo aquello que no son los hombres. Por tanto, el hombre será público, productivo, sujeto, racional y masculino; las mujeres, en cambio, privado, reproductivo, objeto, irracional y femenino.<sup>8</sup>

Y es que la Madre cumplía, al menos hasta que decidió ser madre, el prototipo del *etarra*, un prototipo masculinizante que mitificaba la virilidad (Alcedo, 1996: 353), y cuya fuerza, *indarra* en euskera, se relacionaba, como demostró Arechaga a la fuerza de la acción, como en el caso de los hombres, y no a la fuerza del apoyo afectivo, como en el caso de las mujeres (citado en Alcedo, 1996: 353). Dicho de otro modo, la Madre debía lealtad, como todos los militantes de ETA, a su «verdadera» familia, la organización, y no a la familia que, a pesar de los intentos del marido por consolidarse como familia real, es incompatible con el compromiso que reclama aquella.

Diríamos que *Koaderno gorria* apunta a una reconstrucción del género dentro del nacionalismo vasco, nacionalismo que ya desde su fundación a manos de Sabino Arana, también diseñó el rol que las mujeres debían tener en él, a saber, el rol de madre

8 Gizonak pertsona militante eta unibertsalak izango dira; emakumeak, ostera, gizona ez den hori guztia izango gara. Bada, gizona publikoa, produktiboa, subjektua, arrazionala eta maskulinoa izango da; emakumea, berriz, pibatua, erreproduktiboa, objektua, irrazionala eta femeninoa.

abnegada que cría a sus hijos y les transmite la lengua y la fe católica (Nuñez Betelu, 2001). Como bien afirma Leyre Arrieta (2015: 199), al igual que otros partidos conservadores y católicos de finales del XIX, el Partido Nacionalista Vasco, hacía suyo el concepto dicotómico que Sabino Arana, el fundador del partido, tenía sobre la mujer: la consideraba biológicamente inferior al hombre, pero, al mismo tiempo, valoraba muy positivamente su función materno-simbólica. Y fue, precisamente, en compensación a este papel secundario que las mujeres tenían en la Nación Vasca que el nacionalismo vasco ensalzó la maternidad y adjudicó a la mujer, como había hecho Sabino, el carácter de símbolo de la Patria (Arrieta, 2015: 205). La maternidad es convertida, por tanto, en un arma de poder para las mujeres, y alabada como poder absoluto. Aunque el rol de las mujeres fue evolucionando y equiparándose al de los hombres en el seno del PNV, es obvio que el nacionalismo vasco, incluso el radical ha perpetuado y seguido ensalzando la labor de apoyo moral y logístico de las mujeres, su función de «guardianas del hogar», incluso en el caso de las mujeres en ETA (2015: 210). Así lo atestiguaron en el conocido estudio *Mujer Vasca, Imagen y Realidad*:

El rol de esposa, compañera, tanto en el primer nacionalismo como en el nacionalismo radical, queda diluido bajo la imagen de ama, a la que se asocia con los valores más sagrados, *aberria, lurra, birjiña*. [...] En la «Carta a los intelectuales vascos», publicada por ETA en 1965, es posible establecer una línea de continuidad con el primer nacionalismo en lo que a la visión de la mujer se refiere. (del Valle, 1985: 253).

La protagonista de *Koaderno gorria* es una militante de ETA, ideológicamente alejada del nacionalismo tradicional de Arana, pero que se revela ante el papel que el nacionalismo vasco, incluso el radical, sigue asignando a las mujeres. Como apuntaba

Begoña Aretxaga, la ética del héroe redentor, propuesta como una forma de activismo

plantea problemas en términos de identificación femenina, porque el héroe mártir es hijo y hermano. [...] La mujer militante solo puede identificarse con este modelo de luchador activo, negándose a sí misma como mujer, o como poseedora que aquello define la esencia de la masculinidad. La otra posibilidad para las mujeres es identificarse con la imagen de la madre, asumiendo el papel de mediadora. (Aretxaga, 1988: 29).

En definitiva, podríamos decir que la novela apunta hacia un compromiso político que huye de la ética masculinizante del nacionalismo radical vasco, donde, como dice Cameron Watson, «men are the gudariak (warriors) and initiators of the radical discourse, women are the strong and supportive wives and mothers» (2003: 151). Según Carrie Hamilton (2013: capítulo 4), en esta asignación de roles no influyó solo la propia deriva de ETA, sino también las representaciones que reiteradamente se mostraron en los medios de comunicación, imágenes de madres y viudas de miembros de ETA y de sus víctimas que idealizaron la fortaleza de estas mujeres ante el sufrimiento, imágenes, en definitiva, de su sacrificio maternal (Hamilton, 2013: 102). Es precisamente este sacrificio y el dolor de las madres el que también la literatura vasca ha ensalzado con poemas conocidos como «Joxepa Mendizabal Zaldibian»<sup>9</sup> escrito por Gabriel Aresti y dedicado a la madre del miembro de ETA Txikia, uno de los últimos fusilados por Franco. Decía Aresti que: «Etarren ama urrikariek / bakea dute merezi / bihotz-ikara izugarrian dardaraz baitira bizi. / Etarren amek asko sufritzen dute. /

9 «Las madres de los etarras, dignas de lástima/ merecen paz/ porque viven en un continuo temblor de corazones./ Las madres de los etarras sufren mucho./ En el corazón de estas mujeres/cabe/ todo el dolor del mundo [...] Las madres de los etarras/ sufren mucho,/ cuando matan a sus hijos/ y sobre todo/ cuando matan sus hijos». (Traducción de la autora)

Andre hauen bihotzean / kabitzen da / munduko min guztia [...] ETArren amek / asko sufritzen dute, / semeak hiltzen dizkietenean / eta batez ere / semeek hiltzen dutenean». Madres sí, pero no como miembros activos de ETA:

Patriotic or politicizes motherhood [...] existed in relation to, but outside ETA. In the majority of cases women either had to sacrifice motherhood in order to become ETA activists, or to sacrifice activism once they became mothers. (Hamilton, 2013: 103).

**«BAKEROAK ETORRI DIRA PISTOLEKIN  
ETA AMA HIL EGIN DUTE»  
(*LOS VAQUEROS HAN VENIDO CON PISTOLAS  
Y HAN MATADO A MI MADRE*)**

Esas fueron las palabras con las que el hijo de María Dolores González Catarain, *Yoyes*, dio testimonio del asesinato de su madre el 10 de septiembre de 1986, cuando él, a la edad de tres años, se encontraba junto a ella en la plaza del pueblo de Ordizia. Yoyes fue una de las pocas mujeres que consiguió llegar a las esferas de dirección en ETA. Su abandono de la banda, exilio y regreso al País Vasco fue inaceptable para la banda y tuvo el final mencionado. De hecho, la misma Yoyes había afirmado, dos años antes de su asesinato, que su vida estaba en manos de ETA, una organización celosa por su abandono «as if it were a husband whom the wife had left, but as long as not everyone knows, holds on to the hope that she will return» (citado en Hamilton, 2013: 168). La abundancia de estudios críticos que han analizado e interpretado su vida (Aretxaga, 1988; Watson, 2003; Zulaika, 2006; Ortiz Ceberio, 2015...), o las narrativas, tanto literarias como fílmicas que se han inspirado en ella (como la película de Helena

Taberna, *Yoyes*, o la novela *Esos cielos* de Atxaga), dan muestra de su importancia. También podríamos decir que *El cuaderno rojo*, de Arantxa Urretabizkaia, en cuanto aborda la relación entre maternidad y activismo político, pudiera inspirarse en la vida de Yoyes. Subvertir el orden simbólico de la organización significaba, para Yoyes, aceptar su deseo de ser madre, y huir del rol «masculino=activista» que la organización le asignaba: «No quiero ser una mujer que es aceptada porque es un “macho”», afirmó ella en sus diarios (citado por Ortiz Ceberio, 2015: 148).

## EPÍLOGO A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras apuntar brevemente la centralidad que la rememoración de nuestro pasado más conflicto tiene también en las actuales narrativas vascas femeninas, hemos tratado de centrarnos en las implicaciones afectivas y emocionales de relatos como *El cuaderno rojo* de Arantxa Urretabizkaia, relatos donde el viaje transnacional de la protagonista da pie para reflexionar o cuestionar las identidades y roles de género promovidas por el nacionalismo vasco. Como hemos visto, la ética del héroe redentor ha planteado problemas para las mujeres activistas de ETA, por cuanto el héroe mártir es siempre hijo o hermano. Es solo cuando la mujer ha renunciado a sí misma y a funciones como la maternidad cuando ha podido obtener un rol activo dentro del nacionalismo radical. Como vemos, las escritoras vascas contemporáneas están realizando por medio de la escritura de textos que recalcan en nuestra historia política más conflictiva su contribución a una memoria colectiva que incorpore además de los traumas que el conflicto ha generado una reflexión en torno a las políticas de género que la han regido.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AHMED, Sara (1999) «Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement». *International Journal of Cultural Studies*. 2. 3: 329-347.
- (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. New York, Routledge.
- ALBERDI, Uxue (2009) *Aulki jokoa*. Donostia, Elkar. Traducción: *El juego de las sillas*. Irun, Alberdania. Traducción de Miren Agur Meabe y Uxue Alberdi, 2012.
- APPELBAUM, Robert y PAKNADEL, Alexis (2008) «Terrorism and the novel: 1970-2001». *Poetics Today*. 29 (3): 387-436.
- ARAMBURU, Fernando (2016) *Patria*. Barcelona, Tusquets.
- ARETXAGA, Begoña (1988) «The death of Yoyes: cultural discourses of fender and politics in the Basque Country». *Critical Matrix: the Princeton Journal of Women, Gender and Culture*. 1:1-10.
- ARRIETA, Leyre (2015) «Desde las cunas y los fogones: “Emakume” y emociones en el nacionalismo vasco». En: Geraldine Galeote, María Llobart Huesca y Maitane Ostolaza (eds.) *Emoción e identidad nacional: Cataluña y el País Vasco en perspectiva comparada*. Paris, Editions Hispaniques. U. Sorbonne: 197-211.
- BARTHES, Roland (1989) *La cámara lucida. Nota sobre fotografía*. Barcelona, Paidós.
- ATXAGA, Bernardo (1995) *Zeru horiek*. Donostia, Erein. Traducción: *Esos cielos*. Traducido por Arantzazu Sabán. Barcelona, Ediciones B.
- BLESSINGTON, Francis (2007) «Politics in the terrorist novel». *Sewanee Review*. 116 (1): 116-124.
- BORDA, Itxaro (2012) *Boga Boga*. Zarautz, Susa.
- CANO, Harkaitz (2011) *Twist*. Zarautz, Susa. Traducción: *Twist*. Traducido por Gerardo Markuleta. Barcelona, Seix Barral.
- CASEY, Edward S. (1987) *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington, IL, Indiana University Press.

- DELGADO, Elena; FERNÁNDEZ, Pura y LABANYI, Jo (eds.) (2016) *Engaging the Emotions in Spanish culture and History*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- DEL VALLE, Teresa (coord.) (1985) *Mujer Vasca. Imagen y Realidad*. Barcelona, Anthropos.
- DERRIDA, Jacques (1995) *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid, Trotta.
- ETXENIKE, Luisa (2008) *El ángulo muerto*. Barcelona, Bruguera.
- FABER, Sebastiaan (2011) «La literatura como acto afiliativo». En: ÁLVAREZ BLANCO, María del Palmar y DORCA, Toni (coords.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert: 101-110.
- (2014) «Actos afiliativos y posmemoria». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. 2 (1): 137-156.
- GOIA, Garazi (2013) *Txartel bat (des)herrira*. Donostia, Elkar.
- HAMILTON, Carrie (2007) *Women and ETA*. Manchester, Manchester University Press.
- ITURBE, Arantxa (2005) «Gehienez bost hilabete». En: *Adiskide maitea*. Tafalla, Txalaparta.
- JUANENA, Agurtzane (2003) *Esan gabe neukana*. Donostia, Elkar.
- LABANYI, Jo (2010) «Doing things: emotion, affect, and materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*. 11, 3-4: 223-233.
- LANSER, Susan (1986) «Toward a Feminist Narratology». *Style*. 20 (3): 341-363.
- MEABE, Miren Agur (2006) *Urtebete itsasargian*. Donostia, Elkar. Traducción: *Un año en el faro*. Salamanca, Loguez, 2008.
- MINTEGI, Laura (1994) *Nerea eta biok*. Zarautz, Susa. Traducción: *Nerea and I*. Traducido por Linda White. New York, Peter Lang, 2005.
- NUÑEZ BETELU, Maite (2001) *Género y construcción nacional en las escritoras vascas*. Tesis doctoral. University of Missouri, St. Louis.



- NUSSBAUM, Martha Craven (2013) *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*. Cambridge, Harvarth University Press.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2012) *Basque Literary History*. Reno, Center for Basque Studies. University of Nevada.
- (2017) «Literature and Political Conflict: the Basque Case». En: IRUJO, Xabier y OLAZIREGI, Mari Jose (eds.) *The International Legacy of Jose Antonio Agirre's Government*. Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada: 251-278.
- OLAZIREGI, Mari Jose y AYERBE, Mikel (2016) «El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco». En: MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna et al. (eds.) *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Varsovia, Universidad de Varsovia- Instituto de Estudios Ibéricos: 45-66.
- ORTIZ CEBERIO, Cristina (2015) «Paradigmas éticos-políticos en los diarios Yoyes desde su ventana». En: RODRÍGUEZ, Pilar (ed.) *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*. Madrid, Biblioteca Nueva: 139-154.
- RAMBLADO MINERO, María de la Cinta (coord.) (2006) *Construcciones culturales de la maternidad en España. La madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*. Alacant, Universitat d'Alacant.
- RODRÍGUEZ, Eider (2004) «Politika albisteak». En: *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz, Susa. Traducción: «Actualidad política». En: RODRÍGUEZ, Eider Y *poco después ahora*. Donostia, Ttartalo, 2007.
- RUDICK, Sara (1989) *Maternal Thinking. Towards a Politics of Peace*. Boston, Beacon Press.
- SAIZARBITORIA, Ramón (2012) *Martutene*, Donostia, Erein. Traducido por Madalen Saizarbitoria.
- TUBERT, Silvia (ed.) (1996) *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra.
- UBEDA, Garbiñe (2013) *Hobe isilik!* Donostia, Elkar.

- URRETABIZKAIA, Arantxa (1998) *Koaderno gorria*. Donostia, Erein. Traducción: *El cuaderno rojo*. Traducido por Iñaki Iñurrieta. Donostia, Ttárttalo, 2002.
- Zuri-beltzeko argazkiak*. Iruña, Pamiela. Traducción: *Retratos en blanco y negro*. Traducido por Fernando Rey y Arantxa Urretabizkaia. Iruña, Pamiela, 2015.
- Bidean ikasia*. Iruña: Pamiela, 2016. Traducción: *Lecciones del camino*. Traducido por Fernando Rey. Iruña, Pamiela, 2018.
- YBARRA, Gabriela (2015) *El comensal*. Madrid, Caballo de Troya.
- WATSON, Cameron (2003) «The Tragedy of Yoyes». En: WATSON, Cameron y White, Linda (eds.) *Amatxu, Amuma, Amona: Wiriting in Honor of Basque Women*. Reno, Center for Basque Studies: 134-56.
- ZULAIKA, Joseba y DOUGLASS, William (1996) *Terror and Taboo: the Follies, Fables, and Faces of Terrorism*. New York, Routledge.
- ZULAIKA, Joseba (2006) *ETAren hautsa*. Irun, Alberdania. Traducción: *Polvo de ETA*. Traducido por: Gerardo Markuleta. Irun, Alberdania.

---

---

# MEMORIA, POLÍTICA HISTÓRICA Y «HABITUS» HISTÓRICO-IDENTITARIO<sup>10</sup>

KATARZYNA CHMIELEWSKA  
*Instytut Badań Literackich PAN*

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA  
*Uniwersytet Warszawski*

## INTRODUCCIÓN

EN el presente artículo pretendemos mostrar una concepción de la memoria sobre el pasado histórico que recurre tanto a categorías del análisis del discurso como a planteamientos comunicativos y al concepto de *habitus*. Tal constelación teórica permitirá evidenciar una nueva relación entre la memoria y el cuerpo: se trata del —poco descrito hasta el momento— fenómeno de que en el cuerpo se inscribe la política histórica, entendida tanto como discurso como por *habitus*. La novedad de nuestro planteamiento estriba en destacar la relación no entre el cuerpo y la memoria (que ya ha sido descrita con gran detalle y trabajada ampliamente) sino «entre el cuerpo y la política histórica». En otras palabras, no solo la memoria se inscribe en el cuerpo sino que la política histórica también lo hace.

---

<sup>10</sup> Trabajo financiado por el programa del Ministerio polaco de Ciencia y Educación Superior titulado *Narodowy Program Rozwoju Humanistyki* en los años 2016-2017 (proyecto nr 11H 12 0104 81).

Resulta imprescindible comenzar aclarando el concepto básico, es decir, a qué nos referimos cuando hablamos de «política». Siguiendo los planteamientos de Max Weber (2011: 59-65), adoptamos una concepción amplia de la palabra, entendiéndola como la aspiración a participar en el poder o la presión que se ejerce para influir en el reparto de poder tanto entre Estados como dentro de un único Estado, y entre los grupos de las personas que conforman dicho Estado. Por tanto la política es, en líneas generales, la actividad realizada por algún centro y orientada a un objetivo, que aplica determinados medios y cuya intención es el alcanzar, mantener o reproducir el poder. Puede tratarse de poder político o simbólico. El sujeto de la política no siempre es el Estado, pero el horizonte de referencia es en cualquier caso cierta totalidad social. Nuestra definición inicial de «política histórica»<sup>11</sup> hace referencia a una política que se lleva a cabo en el terreno del pasado histórico, recurriendo a la historia como campo de batalla para cuestiones de total actualidad, determinadas desde lo social y lo político, y connotadas desde la cultura.

Si reparamos en la riqueza de variantes y condicionantes de la política histórica, vale la pena destacar aquellos fenómenos que las unen de manera evidente. Nos referimos a la situación de conflicto entre políticas históricas. Ocurre con poca frecuencia que la memoria sobre el pasado histórico sufra una homogeneización y homofonía completa, por mucho que su narración tenga tendencia a apropiarse de la universalidad por naturaleza. Lo mismo ocurre con las políticas históricas. No siempre en una misma esfera cultural y social nos encontramos con una única política histórica: lo más habitual es que cuente con adversarios. Podemos por tanto hablar de dos situaciones básicas. La primera de ellas consiste en el conflicto entre políticas enfrentadas, las cuales —de manera alterna e inestable—

---

11 Que desarrollaremos con posterioridad en el presente trabajo.

están cargadas de capital cultural de parecida fuerza. Es el caso de España, donde en paralelo a la narración oficial surgida, y mantenida a partir de la Transición (y que se sustenta en la mistificación de esta última como «éxito del consenso»), ha ido surgiendo una versión alternativa, no oficial (que viene a cuestionar el proceso transicional). En Polonia, en cambio, nos enfrentamos a una distribución de fuerzas tal que la política histórica anticomunista, y al mismo tiempo nacionalista, es dominante y priva de toda razón a cualquier otra política histórica que sea diferente a ella en grado mínimo. La estrategia del anticomunismo dominante subordina toda la esfera de narraciones sobre el pasado, formateando también los sujetos sociales actuales. En este sentido podemos hablar de violencia simbólica tal y como la entendía Pièrre Bourdieu.

Al leer nuestro texto el lector o la lectora podría tener la impresión errónea de que consideramos la política histórica como omnipotente, omnipresente e inevitable. No es así: la política histórica no logra penetrar todas las esferas, pese a que su presencia es mucho más extensa de lo que se suele considerar. No es un fenómeno permanente: experimenta cambios, silenciamientos, alteraciones, absorbe políticas previas o se inscribe sobre las mismas. Pero puede relativizar asimismo las rectificaciones que experimenta con extrema fluidez, pues al estar vinculada al campo de las fuerzas sociales no es una disciplina autónoma. La política histórica conoce igualmente casos de subversión, asimilación o apostía, y no nos referimos en este punto a la memoria privada o a las experiencias traumáticas inscritas en el cuerpo, sino a la transmisión fabularizada que aparece a nivel social y simbólico. En ocasiones la subversión puede provocar la aparición de una narración paralela que formatee la tendencia principal de la política histórica. Puede también provocar un cambio del campo.

Podemos afirmar con rotundidad que la política histórica no carece de alternativa ni es omnipotente. Sin embargo, merece la

pena destacar que existen mecanismos para desarmar la subversión, suavizando su carga. Así, el mensaje político puede neutralizar el mensaje posicionando al sujeto de dicho mensaje por ejemplo como perturbado, alterado, carente de credibilidad, etc. Se pueden dar innumerables ejemplos, pero baste con uno: durante muchísimo tiempo en Polonia (y no solo) se han tratado de tal modo los testimonios judíos del Holocausto, sobre todo aquellos que hacían referencia a la actitud de los polacos católicos respecto a los judíos en aquel periodo. Otra táctica inmunizadora de la política histórica es la creación de una falsa simetría; por ejemplo, el reconocer que los judíos sufrieron durante la guerra, pero que los polacos sufrieron igual. O la táctica de universalización: lo contrario del humanismo, la convicción universal de que la bestia humana es igual de sanguinaria en todas partes, etc. Todos ellos constituyen ejemplos que muestran cómo la narración sobre la excepcionalidad heroica de la nación polaca puede dominar los testimonios y las voces alternativas. La política histórica obligada a confrontar narraciones alternativas asegura su campo con el discurso pseudorracional del universalismo y la creación de falsas simetrías.

### **LA MEMORIA DESDE LA PERSPECTIVA COMUNICATIVA**

La memoria sobre el pasado histórico es uno de los temas más interesantes y acerca de los que con mayor intensidad se discute en la actualidad en numerosos países europeos y de América Latina. Aparece con frecuencia en el debate público y en el ámbito político, y juega un papel crucial en lo que se refiere a la identidad política y social. Constituye asimismo el objeto de estudios antropológicos y culturales, psicoanalíticos, literarios, y justo en dicho canon de pensamiento querríamos basarnos, pese a que

será la esfera de la vida social en la que la categoría «memoria sobre el pasado histórico» funciona la que se convertirá en objeto de nuestro análisis.

En el imaginario social así como en los trabajos teóricos del ámbito de los *memory studies*, domina un modelo de memoria sobre el pasado histórico que podemos definir con la etiqueta de «expresivo» o «monológico». La memoria según dicho planteamiento es expresión de un sujeto determinado social y culturalmente (un sujeto colectivo, pero puede tratarse asimismo del sujeto individual). Un sujeto cuyas experiencias, interiorizadas y sometidas a transformaciones, se convierten en narración. La memoria es la memoria de alguien, es la relación de alguien con el tema del pasado. Cuando nos referimos a dicho modelo utilizamos herramientas del ámbito de la poética, o sea, clásicas de los estudios literarios. En dicha concepción de la memoria sobre el pasado histórico resulta fundamental la categoría de «monólogo interior»<sup>12</sup>: este término evoca la idea de que la memoria se crea en nuestro interior, sin la presencia de otros. Esta «interioridad» del monólogo es a un tiempo garante de autonomía y autenticidad. Pese a lo que pueda parecer, la memoria monológica no usurpa el derecho de la exclusividad, no excluye otras memorias. Pero siempre es planteada como una pretensión de verdad individual y subjetiva: la verdad de la experiencia. Una memoria así concebida busca dar testimonio del pasado.

El modelo del monólogo en relación al pasado es una noción social de larga tradición, presente en distintas esferas lingüísticas y culturales, y a menudo es aceptado como un modo adecuado para describir el fenómeno de la memoria sin reflexiones críticas. Nuestro planteamiento es bien distinto, pues afirmamos que la memoria de carácter histórico se genera en el espacio

---

12 El término «monólogo interior» viene del ámbito de la poética. Se trata del monólogo de un personaje que no habla en voz alta, sino de un discurso que representa el pensamiento fluido del personaje. No es lo mismo que el soliloquio, el cual tiene un destinatario complejo y ausente.

«entremedias», como un comunicado dirigido a alguien, enviado en unas circunstancias concretas, con un trasfondo comunicativo complejo. Recurre a códigos manifiestos e invisibles, y es recibido e interpretado por alguien. La memoria sobre el pasado histórico tiene carácter social en el sentido de que el contexto social formatea la memoria individual y su narración tanto como la memoria colectiva. Al modelo monológico oponemos por tanto un «modelo comunicativo de memoria».

Debemos en primer lugar señalar que los conceptos mencionados con anterioridad se diferencian de los utilizados por los clásicos de las investigaciones sobre la memoria colectiva y cultural Aleida y Jan Assmann (Assmann, A. 1999, 2004, 2006, 2007, 2008; Assmann, J. 2007). Tienen un significado bien distinto al otorgado por ambos estudiosos. Planteamos aquí un modelo teórico, no un tipo concreto de memoria. Un modelo complementario respecto a otros y que convive con ellos<sup>13</sup>. En otros términos, nos referimos a un modelo comunicativo de memoria y no a una memoria comunicativa<sup>14</sup>. Los modelos monológico y comunicativo no son espacios complementarios de la memoria, sino modelos de descripción de este fenómeno que se excluyen uno a otro. Mucho más cercana que las categorías de memoria planteadas por los Assmann nos resulta el concepto de «memoria social» (*mémoire collective*) de Halbwachs (2008), así como su convicción de que el grupo social configura el contexto de los recuerdos, pero que el cambio de contexto social implica a su vez una reinterpretación de la memoria.

Resumiendo, y para aclarar en este punto las categorías empleadas, utilizamos tres términos descriptivos para tres aspectos de un

13 En la concepción de los Assmann la memoria comunicativa (viva, cotidiana, sujeta a interpretaciones, que surge en las situaciones de comunicación) se opone a otro modelo diferente, el de la memoria cultural (consolidada, objetivizada, mucho más cerrada).

14 Lo cual crea cierto riesgo de malentendidos: el parecido con un imaginario y una terminología ya existentes bien conocidos y aceptados puede llevar a confusión. Sin embargo, resulta difícil encontrar un término más adecuado, ya que la teoría comunicativa es la base teórica de nuestro concepto de memoria.



mismo fenómeno: la «memoria comunicativa», que determina el modo en que funciona la memoria; la «memoria cultural» (o social), o sea, el área de acción y los medios de transmisión de la memoria; y por último, la «memoria sobre el pasado histórico», es decir, el objeto percibido por el colectivo como historia (a saber, el conjunto de procesos, tendencias, acontecimientos y relaciones pasadas que, sin embargo, tienen una significación esencial también hoy). La memoria cultural (social), en suma, conforma los marcos característicos y consolidados en la cultura. Esta los crea, reproduce y refuerza. Tienen un alcance generalizado y son de obligado cumplimiento, aunque por supuesto no tienen que ser omnipresentes.

Aunque la memoria sea comunicativa, ello no implica que tenga que tratarse de una comunicación entre dos sujetos individuales. En el proceso participan todos los grupos y, más aún, no solo los seres reales, sino que de igual relevancia resultan los seres ideales o incluso fantasmáticos. Por ejemplo, las fantasías sobre los antepasados de un individuo o sobre esa frecuente abstracción que es todo lo que denominamos «tradicición»; y por último —siguiendo a Žižek (2001)— el Gran Otro, un constructo del orden simbólico que afecta siempre al sujeto, con el que se compara, por el cual se siente observado, solemne. El Gran Otro le confiere identidad al sujeto, la confirma, la refuerza o le genera una crisis de la misma. El Gran Otro es la figura del Padre y del Código que rige al sujeto. Es el destinatario de la transmisión identitaria de la memoria, el código oculto que formatea el mensaje histórico.

Debemos señalar además que la comunicación de la memoria tiene poco que ver con una visión del diálogo en el que se negocian las condiciones y contenidos de los enunciados, o sea, un diálogo en el que la fuerza retórica de los sujetos hablantes sea la misma y en el que cada uno de los participantes reciba reconocimiento desde un primer momento. Por el contrario, la memoria

es con frecuencia la esfera de una «comunicación defectiva», imperfecta y asimétrica, en la que el poder de otorgar significado permite dominar al resto de participantes de la comunicación. La memoria en este sentido contiene el rasgo de la violencia simbólica tal y como la entendía Bourdieu, es decir, de un poder que conforma, disciplina y somete al sujeto, influye en su percepción y en sus prácticas diarias, no por medio de una coacción directa sino a través de formas simbólicas, incluidas la educación, la escuela, las autoridades y las obras de la cultura. La comunicación defectiva conforma no solo los contenidos de la memoria y los sujetos sino también todo el espacio simbólico en torno a la memoria producida.

Uno de los ejemplos de aplicación práctica del modelo comunicativo es el artículo de Katarzyna Chmielewska (2017) dedicado al modo en que funciona en Polonia la memoria de Marek Edelman, el líder judío del levantamiento en el gueto de Varsovia en 1943<sup>15</sup>. El modelo de memoria comunicativa permite distinguir el juego que se desarrolla en torno a su figura en la esfera pública polaca. Marek Edelman constituye un personaje-monumento: una leyenda de la oposición política en Polonia, un héroe de los dos alzamientos (pues participó también en el levantamiento de Varsovia de 1944). Su figura aparece en un diálogo asimétrico no solo con sus interlocutores directos sino en general en el espacio social. En este peculiar y asimétrico diálogo Edelman es «polaquizado» y elevado al panteón de los héroes nacionales, pero en condiciones muy determinadas. Se le sitúa en una posición muy concreta desde la que se le permite hablar si quiere ser oído y escuchado. Se formatean su voz y su persona. Como institución cultural de la oposición política pero también como monumento polaco heroico, como héroe del alzamiento judío, Edelman habla desde un lugar situado a medio camino entre el

---

15 La primera actuación colectiva armada contra la ocupación nazi que tuvo lugar en Polonia, y que se llevó a cabo tras el desalojo definitivo del gueto ese mismo año.

dentro y el afuera de la comunidad polaca, y debe tener en cuenta los códigos de la misma. Cuando entra en la zona tabú (la mayor parte de las veces en lo que se refiere al antisemitismo polaco durante la guerra y la posguerra, o sobre el papel de la iglesia católica) su voz no es escuchada, es rechazada y desmentida, marginalizada como perteneciente a un eterno rebelde y crítico. La aceptación de Edelman en el canon heroico es vacilante y corre el riesgo de ser eliminada en cualquier momento. Tal diálogo asimétrico es aceptado por Edelman, quien al mismo tiempo viene por él condicionado. Esta situación puede presentarse de manera adecuada recurriendo para ello al modelo comunicativo. Si aceptamos la imagen de la memoria como monólogo interior y cargado de verdad, las operaciones simbólicas en torno a este personaje —igual que en el caso de muchos otros— dejan de ser comprensibles o incluso perceptibles.

## MEMORIA Y POLÍTICA HISTÓRICA

Entendemos la <[m]emoria no como una reserva de la experiencia individual o social sino como una narración que se repite incesantemente, pronostica, presagia, entrena, reproduce, pone en escena; selecciona determinados elementos posicionándolos respecto a otros, los incluye en metáforas y comparaciones, los inscribe en modelos reconocibles. La memoria es un campo de enfrentamiento de fuerzas cuyas líneas son evidentes en algunas ocasiones; en otras, hay límites invisibles a primera vista de todo lo colectivo, social, íntimo e individual» (Chmielewska, 2014: 193-221).

En tal concepción no existe una clara división entre lo social y lo individual, tratamos ambos como dos aspectos de la memoria. La experiencia más íntima tiene significación social, está sujeta a la discursividad y al revés: la experiencia social se traslada a la

vida de personas concretas. En este sentido hablamos de la inscripción en el cuerpo no solo de la experiencia individual sino social, y de una transformación de la experiencia en discurso que se produce a espaldas de la conciencia, se deposita en el *habitus* y viene condicionada por este.

La memoria así entendida muestra con claridad su relación con la «política histórica», la cual establece el orden de lo recordado, otorga un marco a aquello que puede y debe aparecer en el campo de la memoria, así como la manera en que ha de aparecer, o sea, pragmatiza la narración sobre el pasado. Lo hace a distintos niveles del *bios* social, recurriendo a herramientas institucionales (la Historia escrita por los historiadores, escuela, instituciones de investigación y culturales, las obras de arte, etc.), y no institucionales, con la habitual intención de alcanzar la supremacía simbólica. A menudo las políticas históricas no funcionan de manera aislada, sino en un entramado de acciones competitivas o complementarias entre sí. Pero pueden ser dominantes e incluso anular otras alternativas y, en líneas generales, tienen tal intención de exclusividad. Vale la pena destacar otro aspecto importante: la política histórica siempre se refiere a la comunidad, no solo como objeto de sus acciones sino también como objetivo: pretende conformar, alterar o confirmar el estatus de la comunidad (política, social o cultural).

Para nosotras tanto política histórica como memoria están relacionadas con la «narración» y la «fabularización» (White, 1982: 113-13 ; 1984: 1-33; 1986: 480-493; 1988: 1193-1199), y además la frontera entre ambas no sería tan clara como viene siendo presentada por los estudios culturales. En tal concepción, las políticas históricas no serían solo las institucionales, sino todas las narraciones que circulan en el conjunto de la esfera pública y que conforman la memoria y sus modelos «reconocibles» para el gran público.

En el caso de Polonia podemos referirnos en este sentido al ejemplo de los intelectuales polacos y la imagen de sí mismos que

han creado durante la Shoa. Prestaremos atención a los mecanismos de la memoria colectiva que consisten en la traslación, alteración y difuminación de las imágenes del pasado. Sin embargo, en este caso no es el poder estatal quien las lleva a cabo, sino toda una clase social: la de los intelectuales. Este mecanismo de política histórica —frecuente pero de momento poco estudiado y descrito— tiene una enorme significación para la identidad colectiva. Sería un error analizarlo recurriendo a las categorías de transformaciones «naturales» o «autónomas» de la memoria, que desaparece o disminuye con el paso del tiempo. Los cambios de la imagen del pasado son efecto de la acción de fuerzas activas o reactivas, las cuales —sacando partido a la diferencia de capital simbólico<sup>16</sup>— realizan translaciones no solo en el campo del pasado sino también en el campo de la contemporaneidad. El discurso que se refiere a la participación en el Holocausto ha sufrido una transformación en la última década. La relativa visibilidad de los asesinatos y robos a judíos en dicho periodo por parte de campesinos viene acompañada de una invisibilidad del grupo intelectual y del papel clave de este en la reproducción de los mecanismos de exclusión y de los modelos antisemitas anteriores a la guerra que tuvieron consecuencias nefastas durante la misma, así como la actuación de dicho grupo social en el exterminio judío. De acuerdo con las afirmaciones de Ewa Koźmińska-Frejlik (2016: 268-303), Dariusz Libionka (2006: 15 y siguientes), Jan Tomasz Gross (2001), Jan Grabowski (2011) y Szapiro (1989) la prensa clandestina durante la guerra no abandonó la retórica y modelos antisemitas ni el proyecto de una Polonia sin judíos, aproximándose en ocasiones a la prensa editada por los ocupantes. Durante el Holocausto el antisemitismo continuó siendo el código de la comunicación social y un importante elemento para la construcción de la identidad de la sociedad polaca, incluida la clase intelectual (la principal emisora y receptora de la prensa).

---

16 La definición de este concepto la tomamos de P. Bourdieu (1994: 161).

El lenguaje del antisemitismo de carácter eliminatorio no desapareció entre los intelectuales ni entre las capas sociales de terratenientes. El exterminio reforzó el antisemitismo, lo cual lo evidencian tanto textos publicados tras la guerra: por ejemplo de Kazimierz Wyka, Mieczysław Jastrun o Julian Przyboś (en: Michnik, 2010); al igual que textos contemporáneos (Krzyżanowski, 2016). Los diversos modos de intervención en la tercera fase de la Shoá<sup>17</sup> no parecen desarmonizar para nada con estudios y formación, un alto estatus o incluso el valor en la lucha contra los nazis.

### ***HABITUS HISTÓRICO-IDENTITARIO***

Retomando nuestros conceptos teóricos, la política histórica vendría a ser —en un paralelismo con el género tal y como lo concibe Butler (1990)— una norma conformada por las prácticas discursivo-conceptuales repetitivas, asimiladas por el individuo de modo inconsciente («in-corporadas», literalmente) y naturalizadas. Estamos, en otras palabras, ante la producción de la identidad en base a los discursos sobre el pasado. Podemos incluso afirmar que la política histórica delimita un determinado «*habitus* histórico-identitario», es decir, una ley tácita de percepción y actualización del pasado que constituye la base del consenso sobre el sentido del mundo social actual y, en consecuencia, la base del «sentido común» del proceso histórico. En definitiva, cada una de las interpretaciones del pasado de la que se deriva determinado modelo identitario, el cual funciona en la sociedad como instancia reguladora de la relación del individuo consigo mismo, con el grupo y con el mundo. Un aspecto fundamental

---

17 Es decir, los años después del traslado y ejecución masivos tras la eliminación de los guetos en Polonia, cuando aún había supervivientes judíos que se escondían en bosques, pueblos y ciudades.

de este tipo de *habitus* es que está muy marcado por determinada concepción genérica (es decir, se trata de un modelo tradicionalmente endrocéntrico).

Estamos ante una institución-narración sobre el pasado fabularizada y repetida en los productos culturales dentro de una comunidad-cultura dada. Es interiorizada (inscripción corporal-emocional) por sus miembros por medio de todo tipo de prácticas simbólicas (narrativas, urbanísticas, familiares, étnicas, genéricas...) y abarca todos los ámbitos de la socialización. Como es bien sabido, el *habitus* es a la vez individual y colectivo: la norma imperante interiorizada por el individuo y que se confirma con la práctica reproductora. Contribuye a «construir» la realidad que evoca y que a su vez se ve confirmada en el consenso dominante (tiene, en este sentido, carácter bidireccional).

El *habitus* histórico-identitario, tal y como nosotras lo concebimos, es un constructo sociológico que posibilita y condiciona el funcionamiento de un individuo en una comunidad dada. Estamos ante la interacción de distintas instituciones (educación, familia, religión, género, clase, nación e historia) reales e imaginadas al mismo tiempo (Habswaum, 1994) que suponen campos de fuerzas que interactúan, vasos comunicantes que conforman la red de nuestra realidad social. En dicha pugna continua el *habitus* histórico-identitario tendría un papel central como metanarración, al constituir la instancia narrativo-identitaria con mayor poder regulador: el resto de instancias estarían subordinadas a esa narración mítica (perteneciente a un orden superior y, por tanto, «indiscutible»).

Y es que este *habitus* está directamente vinculado a los intereses y a la necesidad de «continuidad de un colectivo» a la que se refiere Halbwachs en sus trabajos. De ahí los intentos para homogeneizar la memoria y de crear cierta unidad de ideas, característicos sobre todo del Estado-nación. En otros términos, lo que está en juego cuando se (re)producen determinadas versiones del

pasado es la permanencia de la comunidad. Resumiendo, el *habitus* histórico-identitario surge como un marco «obvio» que invisibiliza las relaciones de poder y las naturaliza, creando a su vez violencias ficcionales para reafirmar la comunidad y su estatus.

Un ejemplo concreto de *habitus* histórico-identitario sería el paradigma histórico-cultural de la transición que se impuso en Polonia y España a partir de los años 80: una narración-mito surgida a partir del proceso transicional en ambos países, basada en la idea del «consenso» social y que ha supuesto la invisibilización de muchas de las violencias reales y simbólicas vinculadas, en el caso de España, a la guerra y el franquismo (Naval y Carabdell, 2016). Como señala Traverso (2014: 322), focalizar en las víctimas (en el caso de Polonia en las del Holocausto, la Segunda Guerra Mundial y las del sistema socialista, y en el de España) ha tenido como efecto el que se borre de la memoria la constitución de determinados grupos sociales en sujetos políticos.

Sin embargo, el *habitus* histórico-identitario de una comunidad dada es además un «producto histórico» basado en la repetición, pero al mismo tiempo variable, sujeto a cambios y variaciones. Presenta variantes sucesivas que hacen evolucionar el modelo dominante y, en ocasiones, logran alterar su conjunto. En ese sentido, es posible estudiar su desarrollo a lo largo del tiempo. Sin embargo, las condiciones para que se produzca el «cambio» en la política histórica y en el *habitus* son bien distintas. Dicha transformación no se produce de manera natural, con «el paso del tiempo», sino que viene vinculada al sistema de fuerzas sociales y al capital simbólico. En la medida en que se alteran las relaciones de poder y violencia simbólica, evolucionan los marcos conceptuales. En este sentido, vale la pena destacar que el *habitus* es más estable que la política histórica.



## LOS PRODUCTOS CULTURALES

La producción cultural es, por un lado, reproductora del *habitus* y al mismo tiempo conforma la esfera que cuestiona la norma y el *estatus quo* naturalizado. Es el lugar donde emergen las tensiones así como las estrategias que buscan anular toda práctica que pretenda cuestionar la regla imperante. Los productos culturales incluyen tanto las prácticas institucionalizadas como las no institucionalizadas. Crean marcos conceptuales alternativos, variaciones y subversiones de la narración o narraciones dominante(s), de modo que en ocasiones logran cuestionar los esquemas conceptuales establecidos por el poder. Muestran las tensiones entre las distintas variantes que conviven y compiten en una cultura dada. Dichas tensiones se articulan con frecuencia en los individuos en una «incomodidad emocional» —y podemos afirmar que hasta «corporal»— cuando ven alterado su *habitus*. Los productos culturales son, sobre todo, el lugar por antonomasia donde se registran los síntomas del cambio social y adelantan, en cierta medida, el cambio histórico (Burdiel, 2015). Por eso pueden resultar una fuente interesante para los historiadores, ya que recogen, explican y aclaran los procesos históricos al complicar y completar la imagen de determinado momento del pasado. Traen al presente las distintas narraciones vigentes en el momento que surge el producto cultural y a la vez ponen en evidencia aquellas que permanecen silenciadas. En consecuencia, muestran la lucha de distintos modelos por imponerse como *habitus* histórico-identitario en una sociedad, así como las resistencias al cambio.

Entre los productos culturales, ¿cuál sería el papel de la «literatura» y de los escritores? Pese a que en su texto *Das kulturelle Gedächtnis* Jan Assmann (2007: 85-87) reflexiona acerca de la diferencia entre memoria comunicativa y memoria cultural sobre

todo en las sociedades de la Antigüedad, estamos convencidas de que su modelo tiene cierta vigencia en la actualidad. El estudioso establece un paralelismo entre memoria comunicativa-día cotidiano, por un lado, y memoria cultural-día de fiesta, por otro. Separa de este modo la esfera de la vida diaria de la esfera sagrada y ritual, vinculada al mito. Desde su punto de vista, la participación de los miembros de una comunidad dada en la memoria comunicativa (la transmisión oral de una generación a las siguientes de sus vivencias) no es limitada. De hecho, todos participan en mayor o menor grado en ella. En contraste, la difusión de la memoria cultural está reservada a un grupo concreto, elitario, poseedor de determinados conocimientos para poder transmitir los hechos del pasado y que poseen las habilidades específicas para llevar a cabo el rito. La memoria cultural cuenta, por tanto, con unos portadores particulares, como los chamanes o los bardos. Como señala Assmann, algunos miembros del grupo están obligados a adoptar dicha responsabilidad, mientras que a otros no les está permitido acceder a ella. Por ejemplo, en la antigua Grecia y en la cultura judía las mujeres son excluidas de dichas funciones (*ibid.*). Originariamente esta función social la cumplía el poeta.

Esta distinción entre la élite social portadora de sabiduría — los especialistas de la memoria cultural— y el resto del grupo, en nuestra opinión sigue estando hasta cierto punto vigente. En nuestros días, los académicos y las creadoras y creadores de ficciones se caracterizan por estar socialmente considerados fuera de las cuestiones mundanas, ya que su labor consiste en reflexionar acerca del ser humano, su naturaleza y las leyes que rigen su entorno, con el prestigio que otorga la ciencia, la razón y la sabiduría heredada a través de la tradición escrita. Una esfera que no es accesible, desde luego, para todos y todas en igual medida. En el caso concreto de la literatura, se afirma con frecuencia que la verdad que nos ofrece es distinta y complementaria a la de otros saberes y disciplinas. Por ello, la ocupación y producto

de escritores y escritoras sigue contando, al menos entre las élites intelectuales y no solo, con un lugar destacado y con un reconocimiento que suele situarlos en la esfera de «lo superior», lo que permanece ajeno a las reglas de la vida de cada día. Aunque a nivel social el peso de su actividad ha cambiado, los intelectuales y los artistas siguen constituyendo una de las principales fuentes de producción de *habitus* histórico-identitario. Su papel como reproductores y cuestionadores del mismo continúa siendo fundamental en nuestras sociedades, por mucho que la literatura haya visto menguado su radio de acción debido a la omnipresencia de los medios audiovisuales.

Un ejemplo de todo ello podría ser el sintomático caso en España de *Soldados de Salamina*, la ya referencial pero siempre polémica novela de Javier Cercas, que supuso un éxito de ventas sin precedentes. Se publicó en el año 2001, y una de las razones que se pueden argüir para explicar su alcance y difusión es el de que la ficción intenta ofrecer una resolución simbólica a un problema social irresuelto (Illuz, 2014)<sup>18</sup>. Se trata de la obra que dio inicio a la avalancha de novelas y películas que recuperan la memoria del pasado reciente y violento del siglo xx español. En este sentido, la ficción en todos sus formatos parece cubrir desde hace décadas una necesidad social que no se ve remediada desde otras instituciones. Parece confirmarse, a fin de cuentas, que la literatura se adelanta a los cambios posteriores (en la actualidad España se enfrenta a una crisis política e identitaria de grandes dimensiones) y los creadores son escuchados por un amplio sector de la población, también gracias a su papel de «autoridades».

No podemos, sin embargo, idealizar la capacidad de influencia potencial y real de la novela<sup>19</sup>. Somos conscientes de que, a día de hoy, el papel de la cultura popular (sobre todo de las nuevas tecnologías) es mucho más determinante en la creación del *habitus*

18 Idea de Katarzyna Moszczyńska-Dürst, expresada durante el encuentro del grupo de investigación GENIA de la Universidad de Varsovia el 28.11.2017.

19 Aspecto en todo caso que incumbe a la sociología y no a los estudios literarios.

histórico-identitario. No obstante, no debemos operar con una oposición entre literatura y cultura de masas, sino más bien en la teoría de los vasos comunicantes: es decir, ambas esferas se complementan y compiten entre sí. Junto con otros elementos sociales y culturales conforman el *habitus*, y cuando lo alteran de manera algo más radical son percibidos por los individuos por medio de una señal emocional-corporal.

## CONCLUSIÓN

Con el presente artículo hemos pretendido proponer nuevas concepciones de categorías ya existentes en Humanidades para reflexionar acerca de la memoria, destacando dos aspectos fundamentales de la misma: su contexto comunicativo y su condicionamiento social. Nuestra intención ha sido destacar asimismo que tanto la política histórica como el *habitus* histórico-identitario tienen inscripción corporal en los individuos y consecuencias emocionales derivadas de dicha inscripción. Nuestro cuerpo está por tanto sujeto a emociones que vienen determinadas —entre otros— por una identidad comunitario-histórica constituida desde lo social.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Aleida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich, Beck.
- (2004) *Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*. Konstanz, UVK.
- (2006) *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munich, Beck.

- (2007) *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. Munich, Beck.
- (2008) *Formen des Vergessens (= Historische Geisteswissenschaften. Frankfurter Vorträge. Band 9)*. Göttingen, Wallstein.
- ASSMANN, Jan (2007) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Ed., Munich, Beck.
- BOURDIEU, Pierre (1994) *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.
- BURDIEL, Isabel (2015) «Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma». En: ÁLVAREZ JUNCO, José; CRUZ, Rafael y PEYROU, Florencia (coords.). *El historiador consciente: homenaje a Manuel Pérez Ledesma*. Madrid, Marcial Pons: 263-282.
- BUTLER, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge.
- CHMIELEWSKA, Katarzyna (2017) «Człowiek-pomnik. Instytucjonalizacja i przejęcie bohaterów na przykładzie Marka Edelmana» En: CHMIELEWSKA, Katarzyna y MOLISAK, Alina (eds.) *Pomniki pamięci. Miejsca niepamięci*. Varsovia, IBL PAN.
- (2014) «Ćwiczenia praktyczne z polityki historycznej. Narracje historyczne lat sześćdziesiątych w Polsce» En: CHMIELEWSKA Katarzyna, ŻUKOWSKI, Tomasz y WOŁOWIEC, Grzegorz (eds.) *Rok 1966, PRL na zakręcie*. Varsovia, IBL PAN: 193- 221.
- GRABOWSKI, Jan (2011) *Zarys Krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady, 1942-1945*. Varsovia, Centrum Badań Nad Zagładą Żydów.
- GROSS, Jan Tomasz (2001) *Upiorna Dekada. Trzy eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców i Komunistów, 1939–1949*. Cracovia, Austeria.
- HABSWAUM, Eric (1994) *Age of Extreme: the short twentieth century, 1914-1991*. Londres, Michael Joseph.
- HALBWACHS, Maurice (2008) *Společne ramy paměti*. Varsovia, PWN.

- ILLOUZ, Eva (2014) *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Buenos Aires, Madrid, Katz Editores.
- KOŹMIŃSKA-FREJLAK, Ewa (2016) «Prasa». En: Sławomir Buryła, Jacek Leociak, Alina Brodzka, Dorota Krawczyńska (eds.). *Literatura polska wobec Zagłady. 1939 – 1968*. Varsovia, IBL PAN: 268 – 303.
- KRZYŻANOWSKI, Łukasz (2016) *Dom, którego nie było. Powroty ocalałych do powojennego miast*. Wołowiec, Czarne.
- LIBIONKA, Dariusz (2006) «ZWZ AK i Delegatura Rządu wobec eksterminacji polskich Żydów». En: Andrzej Żbikowski (ed.). *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939-1945*. Studia i materiały, Varsovia: 15-2008.
- MICHNIK, Adam (2010) *Przeciw antysemityzmowi*. Cracovia, Universitas, t. 2. (En concreto: JASTRUN, M., *Potęga ciemnoty: 2 – 9*, Z. Libera, *Antysemityzm: 9 – 16*, J. Andrzejewski, *Zagadnienie polskiego antysemityzmu* y K. Wyka, *Potęga ciemnoty potwierdzona: 30 – 33*; J. Przyboś, *Hańba antysemityzmu: 225 – 228*).
- NAVAL, María Angeles y CARABDELL, Zoraida (eds.) (2016) *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*. Madrid, Visor Libros.
- SZAPIRO, Paweł (1989) *Wojna niemiecko – żydowska*. Varsovia, Aneks.
- TRAVERSO, Endo (2014) *Historia jako pole bitwy*. Varsovia, Książka i Prasa.
- WEBER, Max (2011) «Polityka jako zawód i powołanie». En: M. *Racjonalność, władza, odczarowanie*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.  
—(1992) *Politik als Beruf*. Stuttgart, Beck.
- WHITE, Hyden (1982) «The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation». *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1: 113-130.

—(1984) «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory». *History and Theory*. Vol. 23, No. 1: 1-33.

—(1986) «Historical Pluralism». *Critical Inquiry*. 12, 3: 480-493.

—(1988) «Historiography and Historiophoty». *The American Historical Review*. 5: 1193-1199.

ŽIŽEK, Slavoj (2001) *Wzniosły obiekt ideologii*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.





---

---

## DISCURSOS EN TRANSICIÓN, «SELFIES» IMPOSIBLES

JOANA SABADELL-NIETO

*Hamilton College*

HAY una cadena de restaurantes de esos «de toda la vida» en la que he cenado con estudiantes del programa de estudios de mi universidad en Madrid. En una de esas cenas y viendo el encargo que la conversación iba de política, decidí intervenir y aportar su conocimiento de la cuestión, para mayor gloria del establecimiento. Y así me pidió que les contara a los estudiantes que el propietario del restaurante solía ir de cacería con el Generalísimo. Como decidí ignorar la sugerencia, insistió con un «tradúzcaselo que si no, no lo van a entender». Como con una media sonrisa le respondí que yo tampoco lo entendía, porque hasta donde yo sabía en el Ejército español no existe el grado de generalísimo, pensé que la cuestión estaba zanjada. Pero al cabo de unos minutos, regresó con una placa grabada en que se señalaba que a altas horas de la noche, y en ese mismo restaurante, los padres de la Constitución habían concluido la redacción del último capítulo de la Constitución. Reconozco que esto sí se lo comenté a los estudiantes.

Procedemos de un monolitismo nacional-católico que precede al franquismo, aunque en años recientes tuvo una implantación

sistemática durante la dictadura, y que, en ciertos sentidos, aún pervive. Si pensamos en esta ideología como el imperativo de lo uno, como aquel binarismo de lo correcto frente a lo incorrecto, del conmigo o contra mí, de la homogeneidad salvadora frente a la sospecha y la culpabilización de la diferencia, lo español como acertado y lo foráneo como erróneo, los hombres y las mujeres con papeles antagónicos, con todo ello recordamos sólo algunas de las mil maneras posibles de estar en el lado equivocado de la historia, en el que te situaban a la fuerza.

Tras el despertar con el dictador muerto, el llamado periodo de Transición, la aprobación de la Constitución y la democratización del Estado, se produjo ese desencanto que ha dado lugar a montañas de libros y artículos. Y cuando aún se sienten las consecuencias de la importante crisis económica, pareceríamos estar en otra encrucijada de la que se podría aprender, ahora como entonces, si se hicieran los deberes necesarios.

Me vengo refiriendo a la supervivencia de algunos de los fundamentos del nacional-catolicismo, en el sentido de que se trata de una ideología de la homogeneidad que no cobija las diferencias sin las que, recordémoslo, la libertad no es posible. No aludo a la supervivencia del aparato represor de la dictadura, sino a la ausencia de un acta de defunción de la misma y del análisis de un horror que, siendo aplicado por el aparato del Estado, era sin embargo consustancial al tejido de la sociedad a la que permeaba y a la que conformaba durante el largo periodo franquista.

El llamado consenso obligó a empezar mediante un borrón y a hacer una cuenta nueva que no permitió, aún no se ha llevado a cabo, un duelo, una reflexión sobre lo que ocurrió sobre lo que fuimos y sobre cómo fuimos para poder aprender de ello y para ser capaces de gestionar los afectos tanto individuales como sociales. Al no producirse ese duelo, ese análisis, el pasado permanece como trauma que no desaparece, que se tumoriza, que persiste, como fantasma que... sobrevive en su espectralidad.

En un ensayo de 2014 he escrito sobre cómo una de las cualidades más significativas del cine de Isabel Coixet (2005, 2008) es su habilidad para encontrar caminos hacia la vida desde situaciones de parálisis afectiva producidas por diferentes modos de trauma. En lugar de permanecer en el aislamiento, es decir, en la no-vida, en la parálisis (Cavarero) y en la inmunidad (Espósito), los protagonistas de sus películas son capaces de volver a la vida, de vivir y, por ello, de vivirse con los/las demás. Todo ello es posible tras un periodo de duelo y siempre desde esa relacionalidad y afectabilidad en que nuestra humanidad reside en tan gran medida (Deleuze). Y es que lejos de carecer de sentido, la interpretación del terror constituye en sí misma «un proceso de creación del saber», tal y como asegura Avery Gordon cuando nos anima a mirar, a entrar, porque «Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro» (2004: 10).

Por el contrario, en la ocultación de lo que fuimos durante el régimen dictatorial, se perpetua la misma ignorancia en que se basaba y que fomentaba el franquismo: aquel *no estamos preparados... para... saber, para sabernos, para funcionar sin el líder iluminado que sí sabe lo que es mejor*. Nos decían no estar preparadas/os para vivir y que debíamos dejarnos ser vividas por lo otro. Además, el no reconocimiento de nuestro pasado conlleva una delegación de nuestra responsabilidad, se evita el trabajo serio que implica pensarse, reconstituirse como sujetos y como sociedad autogobernada, como sociedad de ciudadanas y ciudadanos libres y diversos. Y es que, como vengo recordando, nuestro nacionalcatolicismo se fundamentaba en la perversa lógica de lo UNO, del padre, caudillo, dios-padre, líder, héroe, hombre heterosexual y normativo, de aquel UNO ante quien todos, todas las demás debíamos disolvern<sup>20</sup>.

20 Sobre estas cuestiones he escrito tomando *Soldados de Salamina* de Javier Cercas como ejemplo de la re-escritura del ideario fascista por cuanto en las prácticas discursivas de la novela se sigue excluyendo las diferencias y centralizando una heteronormatividad que si bien se muestra fallida, no se cuestiona sino que se re-escibe y, con ello, re-escibe también esa fracasada lógica a que me vengo refiriendo (Sabadell-Nieto, 2011: 157-188).

La llegada del consenso, significó hacer desaparecer del primer plano el franquismo, proporcionar un cuerpo legal que garantizó unos mínimos con los que los franquistas pudieran conformarse y la oposición contenerse y disolverse. Así lo explica Alberto Medina refiriéndose al desencanto que produjo el ecléctico acuerdo que contenía algo para casi todo el mundo, pero en el que seguíamos sin encontrarnos todos. Al preguntarse en qué radica el inusitado éxito del modelo de transición española, concluye que en que

ofrecía algo a todo el mundo: a los modernos, la supervivencia de su proyecto, si bien meticulosamente vaciado y convertido en pastiche de sí mismo, en pura farsa; a los postmodernos, el cínico reconocimiento de la muerte del referente a manos de un régimen simbólico omnívoro y su uso pragmático para hacer política y no sólo contemplarla. A los pre-modernos anclados en la retórica cristiana del franquismo se les da la posibilidad de asirse en la contemplación en el espejo de su resignada inmovilidad auto-sacrificial por el bien de la patria. E, incluso, los anarquistas y pasotas que tanto proliferaron por esos años pueden disfrutar de su rebeldía y de su marginalidad a la vez que alimentan la lógica desparticipativa de que se nutre la recién estrenada democracia. En todo caso, el nuevo sistema integra a todos estos grupos de modo que su potencialidad crítica es reconducida paradójicamente para alimentar y fortalecer el perfecto funcionamiento del sistema (Medina, 2002: 34-35).

El detallado e irónico resumen de Medina acerca de las ganancias de las partes, no contempla el género como categoría analítica que, si siempre hace posible un análisis desde las diferencias, al tratarse en nuestro caso de las transiciones reales o posibles tras un periodo de imperativo de la masculinidad heteronormativa se echa aún más en falta.

## ACERCA DE LA POLÍTICA, LA DEMOCRACIA Y LA VIDA-EN-COMÚN

Dada la situacionalidad de las mujeres en las sociedades en que seguimos ocupando la característica posición de dentro fuera —ese ser dobladillos que dando estabilidad al tejido son, no obstante, situados en sus márgenes—, no es sorprendente que mucha de la producción artística, de pensamiento, literaria, política de esas mismas mujeres haya desarrollado modos de pensamiento y visiones otras. Esos modos de pensamiento pueden desesencializar la idea fija, inmóvil de ciudadanía, nación y sujeto, puesto que la prueba primera de que la unidad es una falacia es que nosotras somos las otras y diversas entre nosotras mismas. Nuestra propia existencia como no uno disuelve la inevitabilidad de la unidad.

Desde ese fuera/dentro que es lugar-espacio de conocimiento ha escrito Carme Riera, entre tantas otras, y ha reflexionado precisamente sobre modos de saber otros, aquellos producidos desde nuestra exclusión de la patrilinealidad.

En *Volver* (1991), leemos en primera persona el relato de la mujer independiente de mediados de los ochenta que, eso sí, para poder serlo se ha tenido que ir al otro lado del Atlántico. Cuando tras muchos años y un divorcio es llamada a casa (al orden, ¿a la cordura?) porque su padre está muriéndose, decide acudir a la llamada y hacer de hija de su padre. Pero al acercarse a la casa familiar de Son Gualba revive el reconocimiento de que todo es cercano, reconocible, querido pero que simultáneamente la expulsa, la anula, no le permite ser, se muestra como una gran mentira ante la que reacciona para preservar su integridad con una huida/expulsión que es constatación de la no-pertenencia y de la imposibilidad de sumarse a una narrativa paterno-filial que la reconozca como quien ella es.

—Ven, hija. Tu padre tiene la televisión demasiado alta y no os oye. Como dicen que de hoy no pasa... Espera noticias.

Perpleja, incapaz de preguntar nada, seguí a mi madre al cuarto de estar. Mi padre, en efecto, veía tranquilamente la televisión. En un avance informativo el locutor con cara circunspecta aseguraba que «...la salud de su Excelencia el Jefe del Estado ha entrado en un estado crítico» (1991:18).

Se produce una asociación impecable por parte de Riera entre la figura paterna, la del dictador y, como leemos un poco más adelante, del papel de la ciencia-objetividad, cuando un médico certifica su ausencia del lecho de muerte de su padre y ratifica, con ello, su no pertenencia y consiguientemente la imposibilidad de reconciliación.

Mi padre murió una hora después de mi llegada a Palma sobre las siete de la tarde cuando a mí el dolor me dejó inconsciente sobre el camino enfangado. El médico insiste en que lo que me sucedió luego fue producto de una alucinación mía y que por desgracia no llegué a pisar Son Gualba, por mucho que le enseñé las llaves —mis llaves— que tomé de la bandeja y le asegure que mi madre me observa en silencio y con hostilidad mientras persigue con el dedo índice las marcas de unos arañazos inexplicables sobre su mejilla izquierda (1991:19).

No obstante la expulsión, el dolor, el ser parte y no serlo de la narrativa familiar y nacional, la narradora —protagonista de su historia— trata de aprender de todo ello y de obtener un conocimiento que le permita interpretarse y lidiar con su pasado y su presente. Los lectores podemos con ella, iniciar, nuestro proceso de búsqueda de ese conocimiento, para ser capaces de llegar a nuestras propias conclusiones, de gestionar nuestros propios afectos.

Rechacé con violencia, a arañazos, a mi madre y antes de que mi padre pudiera incorporarse de su sillón

corrí hacia la puerta convencida de que ellos no existían. Que eran únicamente las sombras proyectadas por mis deseos, los fantasmas que al anochecer volvían a ocupar las habitaciones. Que les pertenecieron, como ocupaban a menudo mi cabeza por más que nos separara una distancia de diez mil kilómetros y diez años de malos entendidos. Pero me equivoqué y cometí un error imperdonable. Fui temerosa hasta la cobardía, estúpidamente racional en un momento en que sólo los sentimientos deberían haber contado, incapaz de aceptar que los milagros existen fuera de las leyendas y que el deseo tiene fuerza suficiente, más allá de los cuentos, para otorgarnos lo imposible. Sin duda, si hubiera aceptado lo que ocurría integrándome con normalidad a un atardecer de diez años antes, mi padre hubiera muerto diez años después y mi madre tendría mucha más vida por delante. Pero me negué y sobrevino la catástrofe (1991:18).

Tras la muerte del padre, la hija rememora y se pregunta, se posiciona, se inscribe en el relato y trata de encontrar qué hacer, cómo pensar y pensarse no desligada sino precisamente cuestionándose también a sí misma, lo que le permite seguir viviendo, fusión como es de su pasado, del que se apropia. Las protagonistas de Riera no son las únicas que se han preguntado, a menudo dolorosamente, acerca de sí mismas, estableciendo su espacio pero sin borrar al padre. En la serie de poemas póstumos que Maria-Mercé Marçal le dedica a la muerte del suyo («Daddy»), la poeta catalana, como la narradora mallorquina acusa ese simultáneo ser y no ser su padre; asume esa dualidad que, oposicional a la figura paterna, pero inextricablemente unida a ella, es ella misma. Por eso, en ese asumir y asumirse, no desaparece en/con su padre sino que se piensa, se hace mediante sus contradicciones múltiples, su multifacetismo, cuando, y parafraseo, concluye con la imposibilidad de pensarse como si no fuera él.

Como el padre de *Volver* y el de «Daddy», el dictador también murió. Pero con su final sobrevino el silencio, su borradura que se enquistó, su espectro que le sobrevivió en ese modo de no preguntarse que en gran medida se ha extendido hasta nuestro presente (como en el restaurante aludido en la anécdota), lo cual, en opinión de Cristina Moreiras, «Evidencia(n) la quiebra que se abre en la producción del saber, en esa razón social establecida en torno a una desmemoria (el horror del franquismo) que se instaura como tal por entrañar el recuerdo de una pérdida cuyo afecto no se puede manejar...» (2002: 106).

Pero los textos literarios que he seleccionado son indicativos de que no todo el mundo dejó de preguntarse, ni se vio afectada por la «ausencia» de la misma manera. Porque para muchas y muchos esa ausencia no se produjo justo tras la muerte de Franco, sino que ya estaba siendo vivida y analizada en vida del dictador porque las mujeres ya habíamos vivido expulsadas durante la dictadura; hijas no reconocidas de un Neptuno que devoraba a sus hijos, perversamente sobrevivimos en los márgenes de la historia oficial, pero haciéndonos y en algunos casos escribiéndonos una propia. Cuando hablamos pues de enfrentarnos a la figura, a la muerte del dictador y a la dictadura o, más exactamente, del no hacerlo sino de borrar tanto la ausencia de la figura como de nuestras implicaciones y nuestras permeabilidades en el periodo dictatorial, cuando hacemos esto, estamos hablando, en realidad, de no hacer el necesario duelo o el análisis que permite sanar y resituarse; estamos hablando de una historia o de la borradura de la misma, pero, en cualquier caso de una narrativa de padres e hijos. Las hijas, no reconocidas, llevaban ya años escribiendo esas historias apócrifas, las suyas, en las que cuestionaban para poder existir muchos de los presupuestos fundamentales de la dictadura. La estaban socavando y escribían la diferencia al escribirse. La literatura y las artes están llenas de buenos ejemplos. Seguir sin reconocerlas



como historias de interés común, no es sino continuar usando gafas, tinta y pluma franquista porque es de esas historias de supervivientes de las que tanto podemos aprender sobre la vida frente a la muerte legislada, acerca de las estrategias que, precisamente, hicieron posible no sucumbir a la sujeción.

Teresa Vilarós lo explica inequívocamente cuando analiza la extraordinaria, pero ejemplarizante historia de Felicidad Blanc y los Panero en el documental de culto *El desencanto* de Jaime Chávarri (1976): «Definitivamente ausente el padre [...]. Por mucho que atormente a los hijos, Felicidad Blanc no fue nunca depositaria de la herencia del poeta-padre, Panero. Colocada en una posición marginal a causa de su género, es sin embargo esta misma marginalidad la que la salva de la debacle espiritual, intelectual y política en la que van a perecer sus hijos» (1998: 52).

Los hijos, sobre todo los dos mayores adoptan posiciones que parecerían ser reflejo de las existentes en la España franquista y postfranquista «oficial». Y así el hermano mayor de la familia cree su obligación preservar la escritura del padre, tal cual; Leopoldo María cree en su propia escritura; pero sin el padre, ésta está abocada a la desesperación y a la locura porque —como aclara Vilarós— «una vez muerto el Padre (una vez muerto Franco), una vez muerto el General (o el Comandante freudiano), o una vez desaparecidos los militares, como él mismo escribe, el «yo» se disuelve» (1998: 52).

Así que en lugar de mirar hacia las no historias, esas que se disuelven en la desaparición, fijémonos en las escrituras de las historias, de aquellas de las que tanto se puede aprender puesto que parten de lugares otros, no de la re-escritura del franquismo, ni de la oposición es decir del vacío, ni de la negación consensuada de un pasado; leamos los relatos que surgen de la lógica otra, continuada y de coexistencia con esa presencia-ausencia que no es nada nuevo para las mujeres y otros colectivos marginalizados y muy común (salvando las diferencias de las especificidades de

cada nación y tiempo). Si en lugar de fijarnos en los que han perdido la voz ante la orfandad del dictador-padre, como es el caso de los hijos de la familia Panero, escuchamos el resurgir de la figura de Felicidad Blanc, estaremos haciendo un ejercicio hacia la diversidad, siempre existente, aunque silenciada, y que, en el caso que nos ocupa, se expresa no como pérdida del norte, sino como clara liberación tras la muerte.

Por ello, no sorprende y es muy alentador como indicativo de una existencia no necesitada de confrontación sino de relación, el que la misma Felicidad Blanc en sus memorias concluya, como síntesis de su llegar a ser ella misma, que si lo consiguió, fue dando «lo que he sabido hacer mejor, lo que heredé de mi madre: unas palabras, a veces muy sencillas, para que la gente se sienta más acompañada o más segura» (Blanc, 2015: 307).

Nos lo resume, Fina Birulés en palabras que traduzco:

Ciertamente, las mujeres hemos luchado por nuestra emancipación. Hemos reclamado un equilibrio en todos los ámbitos entre hombres y mujeres, hemos luchado por nuestro «derecho a tener derechos», por nuestra independencia económica, en definitiva, por nuestra autonomía; pero, en esta lucha ha ido emergiendo una política entendida como la posibilidad de hacer habitable un mundo común, concebido como espacio de relación (2014: 25).

Y es que si bien frecuentemente la idea de democracia se asocia con la de igualdad —ese derecho a tener derechos a que se refiere Birulés— a lo largo de su consecución, de nuestra experiencia hemos aprendido que esa igualdad se pervierte en homogeneidad a no ser que sea posible también la libertad, que como la igualdad misma no es un término neutro sino cargado de todas las posibilidades que somos todas y todos. Por ello, la misma Birulés anima a habérmolas con la libertad sin miedo a poner en

peligro una igualdad que, de otro modo, se convertiría en homogeneidad. Como ella explica, la libertad es la

posibilidad de decir la diferencia sin que con este gesto se genere violencia o desigualdad. Y si tenemos el coraje de hacerlo, sin auto-borrarnos en el presente ni legando de manera irresponsable este «desacuerdo» a la próxima generación, entonces tal vez podremos empezar a habitar libremente nuestro «mundo» contemporáneo asolado, en muchos ámbitos, especialmente el de la política, por un vendaval de nuevos acontecimientos, de importantes transformaciones, y devastado por la falta de palabras que den sentido a nuestras acciones y pasiones. Y, conviene no olvidarlo, no se puede inaugurar un mundo nuevo sin palabras y formas nuevas (2014: 24).

Estas palabras hacia la construcción de un mundo habitable, poblado por seres libres, no resuenan al tipo de transformación vivida durante y tras la transición española «oficial», cuando a pesar de la fiesta que fue la Movida, seguíamos bailando al unísono, desapareciendo sin afirmarnos sino borrando y borrándonos. La afirmación y actuación de nuestras diferencias ha sido cualquier cosa menos general.

A principios de los años 90 en una oficina del departamento de Hispanic Studies, está recogiendo el correo una profesora barcelonesa y Dolores Prida, la dramaturga chicana y lesbiana que era Artista Invitada aquel año en la universidad. La española, poniendo caras, comenta en voz alta que no piensa contestar al cuestionario de Recursos Humanos en que hay una casilla que pregunta (entre otras cosas): «grupo étnico al que pertenece». Dolores Prida comenta que ella, por supuesto, sí contestará: chicana y lesbiana. Y que le ha costado muchos años ser reconocida y que ¿si no se da existencia ella misma quién lo va a hacer? ¿Cómo va a formar parte del censo de población? La española viene de

ese pasar desapercibida, mejor que no se note que estás, mejor no tener opinión, de ese «tú, como los demás», de ese caldo de cultivo que produce la desaparición. Pero aprendió un poco más a decir yo y yo-contigo-en-esto en ese momento.

Pero estamos en la Transición, no en mi transición. Se nos pedía olvidar, enterrar sin haber hecho aquel duelo psicológico necesario para entender y para entendernos, para reconocer y reconocerse, porque en el duelo también me pierdo a mí misma no sólo al muerto o al ausente y porque en él, como aclara una vez más Fina Birulés (2014: 27-28), «yo también me vuelvo inescrutable a mí misma, he perdido los nexos que me constituyen». Y de eso una vez más sabemos mucho las mujeres, expulsadas primigeniamente de aquel paraíso/infierno. Somos expertas en ese ser y no ser a la vez que nos ha atravesado, que hemos sobrevivido y del que hemos hecho conocimiento. No teníamos que esperar a la muerte del dictador para empezar a aprender respecto a la ausencia y para aprendernos en relación a ella.

Cuando en un volumen colectivo, Marta Segarra y yo queríamos pensar sobre el vivir-en-común, reflexionar sobre sus posibilidades y las desposesiones de nosotros mismos que la vida en comunidad implica, tal vez estábamos partiendo justamente de esta experiencia. De esta misma y siempre distinta experiencia seguramente partíamos todas y todos quienes intercambiábamos nuestras *Differences in Common*, porque, como proponemos en él (Sabadell, Segarra: 2014: 7-8), la oposición habitual entre diferencia(s) y lo «común», o entre las necesidades del individuo y las de la comunidad, es un falso dilema. Y, por ello, los ensayos que recoge el libro conciben comunidad o lo común no como la afirmación de varias propiedades que nos unirían a otros individuos similares (similares en nacionalidad, etnicidad, género, sexualidad...), sino como el espacio de cesión entre nosotros y nosotras (Sabadell, Segarra, 2014; Nancy, entre otros). Es este un espacio donde negociamos, dejando un poco de cada una/o

para llegar a afectarnos del modo que más nos conviene. Es en esa apertura, cesión hacia el otro o la otra como sujetos vulnerables que somos (aunque también asertivos) donde nos encontramos, en-común.

Pero ¿no es esto otra manera de hablar de lo que es política? Pues, claro... Este es «un espacio que se constituye y amplía en la medida en que promueve redes de relación con diferentes intensidades y cualidades. Así pues, hemos entendido que la autonomía se gana a través del reconocimiento del lado luminoso de la dependencia. Sabemos que la dependencia y la vulnerabilidad son la condición con la que nacemos y vivimos (Birulés, 2014: 25)».

Y al hablar de redes de relación, Birulés no se está refiriendo a homogeneidades inmutables, a algunas de esas palabras en mayúscula contra las que nos prevenía Simone Weil (nación, guerra, terror, por ejemplo), sino a las alianzas voluntarias —porque las necesitamos o porque las queremos y que se hacen y deshacen a tenor de nuestras voluntades—, a las pasiones, dolores, de nuestras vulnerabilidades... porque somos en-relación.

¡Qué alejado del blindaje emocional del patriarcado, del cuerpo modelo del héroe-soldado-ideal franquista, de la autosuficiencia necesaria para ser un hombre español modélico, qué lejos de aquel hacerse a uno mismo que era andamio ideológico para un país aislado que reproducía el aislamiento entre su población aislada! ¿Hemos hecho o estamos haciendo la necesaria transformación de aquel país del ordeno y mando donde la obediencia, no el sentido crítico, ni la asertividad era lo esperable, donde la asociación, reunión, manifestación eran delito, donde la expresión libre era inexistente, donde aprender era escuchar a un profesor que monologaba y, frecuentemente, pontificaba y nosotros escuchábamos, anotábamos, copiábamos y regurgitábamos? Forzados como hemos estado a no preguntar, a no tener opinión, ni sentido crítico, a no contrastar, a no desarrollar proyectos que requieran colaboración y contraste de opiniones y posturas... se

nos dijo en la transición a la democracia que continuáramos no preguntando ni preguntándonos...

Y en ese aislamiento afectivo y político que se consensuó, nos sumimos en una desparticipación endémica en la que sin embargo, las artes, las letras y el pensamiento desde los márgenes y de los márgenes, frecuentemente feminista, ha seguido dando pistas, alumbrando modos para aprender, haciéndose preguntas, no eligiendo y desechando sino afirmando la suma, diciendo yo-junto-a-los-demás. Que se continúe sin aprovechar el enorme talento para el pensamiento y la vida de las supervivientes de la Historia, no hace más que poner de manifiesto hasta qué punto seguimos sin ver ni preguntar más allá del camino trillado. Pone en evidencia que seguimos sin hacer política bien entendida, que seguimos sin sentarnos a aquella mesa en torno a la cual se congregan hombres y mujeres de todo tipo para poder afirmar sus diferencias. Como explica Birulés (2014: 32), que toma prestada la imagen de la mesa de Hannah Arendt, es gracias a la mesa que nos congrega y nos separa simultáneamente, que cada una de nosotras podemos decir diferenciadamente quienes somos, qué queremos, cuál es nuestra posición sobre cualquier asunto. Decir la diferencia es precisamente el ejercicio de la pluralidad y de la libertad. Sin la mesa, nos confundiríamos en un magma, nos desindividualizamos, y esa mesa es la política: el espacio entre nosotras, es el que nos permite decirnos, y decir nuestras diferencias y ser libres, es lo que posibilita ese ser en-común (2014: 32). Cuando no nos pensamos como diferentes que se congregan y se comunican, cuando damos por supuesto que lo general subsume todas las diferencias, cuando consensuamos el estatismo y no nos decimos, cuando pensamos que no debemos hacer los deberes y actuamos de manera esencialista ¿no estamos instalados en la parálisis?

La relativa fiabilidad en estas cuestiones del diccionario de la RAE nos indica que transición es «Acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto».

## EL ARTE QUE SUPERA LA FASE DEL ESPEJO (¿O EL LACAN DEL XXI LO LLAMARÍA *SELFIE*?)

Venimos viendo cómo desde el pensamiento político, desde la filosofía, la literatura y las artes se reflexiona, se hacen propuestas hacia el no ensimismamiento (individual o colectivo). Son llamadas que dirigen nuestra mirada hacia los necesarios modos de relación que, siendo como somos sujetos vulnerables, nos resultan constituyentes. Los ejemplos en que nos estamos deteniendo son y nos llaman hacia la manifestación de nuestras diferencias en libertad, hacia el no estatismo: que los derechos se van afirmando considerando todo aquello y aquellos con quienes nos vamos haciendo, no siempre en concordia, sino a menudo en conflicto.

Hemos visto que el reconocimiento de ese conflicto y su negociación con las partes, pero también con nosotros mismos, es lo que nos permite ir constantemente construyendo(nos), estar en continua transición. Es decir que la democracia no es para los perezosos, y bastante distinta de la propuesta «normativizadora» de aquel no expresarse, no distinguirse, no cuestionar, no pedir responsabilidades, ni responsabilizarse del pasado, no hacerlo nuestro, ni, por ello, hacernos nuestros.

Para terminar, quiero detenerme brevemente en dos ejemplos que proceden del arte. Son obras de dos artistas que hacen de la fotografía espacios en-común, más allá del culto a la no referencialidad, a la descontextualización que sigue instalada en ese amor obsesivo a hacer selfies, como si pudiéramos una y otra vez autogenerarnos, quedarnos con nuestra imagen en el espejo, sin la mirada del otro, sin relación, sin entrar en la circulación de lo simbólico.

Juan José Pulgar (Gijón, 1971) ha expuesto ampliamente su obra, pero yo tuve la suerte de visitar la exposición: «El pasado en el presente: y lo propio en lo ajeno» en 2009 en LaBoral, Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón. En esta exposición colectiva, había una sección de nuestro fotógrafo titulada *Ensamblés*

que como se lee en el catálogo «persigue la idea de tomar la ciudad como un cuerpo habitado por espectros, por capas; situarse donde se plantó ese otro ojo, compartir ese espacio y desarrollar las diferentes posibilidades de lectura que resultan de este ejercicio». Por lo que se refiere al pasado, el periodo comprendido por esta serie de fotografías es la Revolución del 34 y la Guerra Civil; los lugares del presente, son lugares reconocibles, cotidianos y muy transitados de la Gijón contemporánea. El objetivo y montaje de Pulgar resitúa a las víctimas en su espacio y ante nuestros ojos, las historias de terror pasadas, en el presente, y nos permite transitar tiempo y espacio que se comunican y coexisten así, de otro modo, con otras compañías, transformando en esa simbiosis nuestra propia mirada sobre nosotros y sobre un mundo nuestro que deja de mostrarse y de concebirse como plano.

Particularmente interesantes para el caso que nos ocupa, es decir para la negociación y la no eliminación, del pasado, para ser capaces de interpretarlo/nos y con ello poder ser —por ejemplo, demócratas, felices, nosotras, libres, diversos— son las dos fotografías de *Ensamblés* en que me voy a detener a continuación.





La Escalerona (en la playa de San Lorenzo de Gijón) ha sido a lo largo de muchos años lugar de encuentro. Al objetivo de la cámara de Pulgar, le acompañan, en el margen izquierdo, el del hombre que fotografía a la mujer que posa junto al barómetro, el de quien hizo las fotografías del pasado que se incorporan en nuestro presente (las de los tres hombres con fusil). Por último, también nosotros miramos; y vemos coexistir estos diferentes modos de mirar a los que se superpone el nuestro, espectadores que acudimos desde nuestro presente y nos sumamos a este juego de perspectivas que, lejos de excluir, nos llevan a considerarlo todo como un palimpsesto al que hemos de encontrar significado.



En la segunda de sus fotografías, que está sobre estas líneas, observamos a la derecha una escena muy habitual del verano gijonés: todo tipo de familias y amigos, disfrutando de tiempo de ocio, charlando en compañía, tomando algo paseando bajo los soportales de la Plaza Mayor. A la izquierda de la fotografía

y a lo largo de los mismos soportales vemos en blanco y negro un buen número de personas haciendo cola ¿para qué? ¿Por qué hacen cola en dirección a la antigua pescadería municipal? ¿Qué está ocurriendo y ha ocurrido en una sincronía de la que los que disfrutaban del verano no pueden ser conscientes? Pulgar, nos lleva hacia esa mirada dual, de suma. Quienes observamos la fotografía sí tomamos consciencia con él.



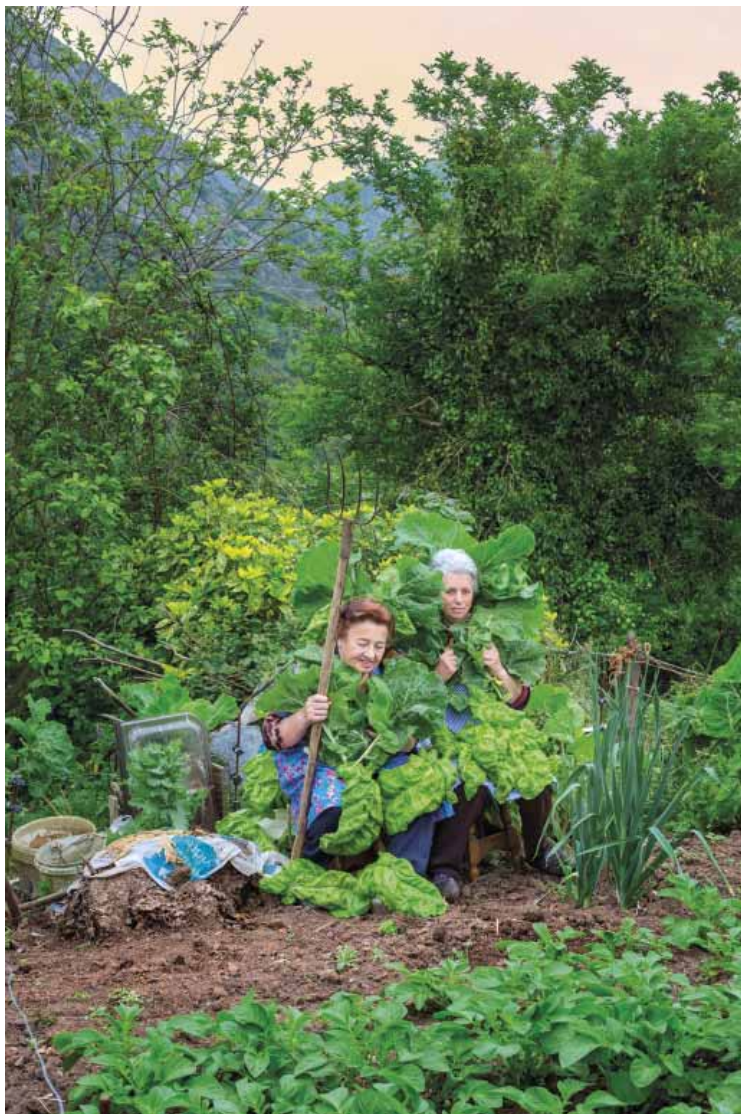
El otro ejemplo que nos permite reflexionar sobre cómo el análisis del pasado y la negociación individual y colectiva con él nos permite una construcción de nosotros y de nuestras comunidades<sup>21</sup>, son dos obras de Ouka Leele (1957). Ambas fotografías han sido efectuadas mediante una exposición lentísima a la luz y con pintura sobre fotografía. Y bien tanto técnica como resultados son muy distintos, las dos dialogan con las ya comentadas de Pulgar<sup>22</sup> en que en la primera que vamos a ver hay una entrada del pasado en síntesis reflexiva con el presente en más de una manera.

En un interesante y significativo uso del blanco y negro frente/junto al color, se superponen en la fotografía el antes y después y, por asociación, la trayectoria y transformación de la Agencia Efe, con motivo de cuyo aniversario se le encargó a la fotógrafa esta obra. Vemos dos hombres y una mujer: los hombres en el blanco y negro del pasado actúan, son profesionales, están ejerciendo una actividad. Tras la cámara componiendo este *collage* espacio-temporal actúa Ouka Leele, que al igual que quien posa como modelo, es una mujer. La información en el pasado en blanco y negro era/es transmitida por los hombres de EFE; en nuestra foto, ahora y en color que no borra sino que suma al blanco y negro, la información es mostrada por una fotógrafa, Premio Nacional de Fotografía (2005). Pero además la mujer-modelo que está vestida de manera anacrónica, como de colegiala, no demasiado alejada de ese pasado que la sitúa como niña de buena familia, es transmisora también de significación al sumársele a esa cápsula temporal-patriarcal de la indumentaria y la aparente, ya vemos que no, objetificación de la mujer-modelo, esos tatuajes, no letras de teletipo, inscritos en su piel, que pasa así a un primer plano y que nos obliga a mirar esos símbolos rebeldes, que la singularizan, enigmáticos e indescifrables para la mayoría de los observadores de la fotografía.

21 que de otro modo sería sesgada, cuando no patológica.

22 Quiero agradecer a ambos fotógrafos su generosidad al facilitar las fotografías y el permiso para su publicación.

Con la misma técnica de exposición lentísima y coloreada, lo que le otorga este efecto intensificador y de extrañamiento, como de otro modo ocurre con las fotografías antiguas, tenemos esta otra:



Se titula *Las acelgas*, y forma parte de una serie de 50 obras de gran formato sobre Asturias titulada *A donde la luz me lleve* (2015), que le fue encargada a su autora por la Fundación Cristina Masaveu y que se expuso por primera vez en el Centro Cultural Conde Duque de (Madrid). Una anécdota está en el origen de esta fotografía y la acompaña, aclarándola: una de las mujeres que vemos en la foto le llevaba cada día a la fotógrafa acelgas de su huerta a la casa rural donde vivía ésta mientras trabajaba en su proyecto. Un día, la señora le dijo que le gustaría participar en el proyecto en que Ouka Leele estaba trabajando y, por esa razón, ella y su amiga posaron para la foto, esos dos cuerpos asertivos del fotomontaje de las acelgas y de la vegetación de un verde exuberante, intensificado, tan posible como creado, de la huerta asturiana.

Las dos señoras decidieron no sólo aceptar la centralidad de la fotografía, ser la razón de ser de la composición y del objetivo, sino traer cada una parte de su individualidad (y de su idiosincrasia), exhibiéndose como a ellas les gusta, tras la peluquería, con su propia ropa, sabiendo que iban a ser miradas y decidiendo cómo querían ser vistas y aparecer. También es un encuentro de espacios-tiempos, porque además de lo que ya he comentado, esta composición es encuentro de dos mujeres del campo, que se saben centro del objetivo de otra mujer artista e intelectual urbana que, a su vez, acuerda con ellas su protagonismo para esta fotografía que es, además, parte de una amplia obra que empezó a desarrollarse en los años de la Movida, es decir de la Transición, y que no ha cesado de estar en movimiento, ni ha dejado de señalarse como personal, libre y en muchos casos de inscripción de la propia fotógrafa en la imagen. La obra de Ouka Leele viene siéndolo de suma, siempre de contrastes. En el caso de *Las acelgas*, están tanto ella y su visión como la de las dos mujeres de la aldea astur.

Todas las fotografías que, por generosidad de sus autores, Juan José Pulgar y Ouka Leele se reproducen aquí son, entre otras

muchas cosas, empeño y proceso de escribir una historia relacional, que no se monta sobre un borrón, sino sobre la adición y sobre el juego de perspectivas a las que nos sumamos quienes las observamos. Las obras ya analizadas de Ouka Leele, Carme Riera, Maria-Mercé Marçal, Felicidad Blanc y las de tantísimas otras, son continuación de la libertad de escribirse e inscribirse de las mujeres creadoras y de sus obras en una Historia que, con sus relatos, se hace más justa, más libre en la dependencia relacional con las/los otros. Con ellas, la obra de Juan José Pulgar, *El desencanto* de Jaime Chávarri y otros también suman para poder seguir, y para no quedarnos en un bucle del que no se pueda salir como consecuencia de la patologización que resulta del olvido.

Nos preguntábamos unas páginas atrás si la política no será la negociación y la cesión hacia el otro o la otra. Concluía que sí, pero, una vez más me apoyo en Fina Birulés para, en síntesis, verlo de otro modo.

Lo que se nos dijo durante el llamado periodo de Transición es que bloqueáramos nuestra capacidad y derecho a preguntarnos para poder reconstituarnos como sociedad. Todo ello en aras al «bien común». Un bien que nos nivelaba en una indistinción, en un posponer (¿hasta cuándo?) la afirmación de nuestras diferencias, aplazaba aquello que nos distingue y cuya manifestación hace de nuestras comunidades espacios más habitables, es decir más justos y a quienes las expresan, sujetos más libres.

Como conclusión que anima a la acción continua, a una transición permanente y abierta, volvamos a pensar en «la noción de comunidad política en términos de distancia y no de proximidad, ni de homogeneidad: la comunidad es lo que relaciona a los seres humanos en la modalidad de la diferencia» (Birulés, 2014:29). Si pensamos de este modo la comunidad política, la de la Transición española, por ejemplo, «el énfasis radica en la distinción y en la pluralidad, en el gesto de tomar la iniciativa respecto a lo que nos ha sido dado y no sólo en defenderlo y

conservarlo (2014: 29)». Y al echar la vista hacia aquellos años, hacia la legislación aprobada, hacia las consignas puestas en circulación y los consensos instaurados, parecería útil a nuestro análisis (tanto del último cuarto de siglo como de comienzos de este) considerar la literatura, las artes, los discursos políticos, las manifestaciones individuales que apuestan tanto por la relación como por la diferencia sin la que no somos, ni individualmente, ni en comunidad. Y es que en el distinguirnos radica el hacernos seres humanos, en aquel disolvernos... Hemos visto varios de los muchos ejemplos posibles en estas páginas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANC, Felicidad (2015) *Espejo de sombras*. Madrid, Cabaret Voltaire.
- BIRULÉS, Fina (2014) *Entreactes, Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló, Trabucaire.
- CAVARERO, Adriana (2009) *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. New York, Columbia University Press.
- CHÁVARRI, Jaime (1976) *El desencanto*. España, Elías Querejeta P.C.
- COIXET, Isabel (2008) *Elegy*. United States, Lakeshore Entertainment.
- (2005) *The Secret Life of Words*. Spain, Televisión Española, El Deseo, Mediapro and Hotshot Films.
- DELEUZE, Gilles (1978) «Gilles Deleuze on Spinoza's Concept of "Affect"». *Cours Vincennes*. En: <https://www.webdeleuze.com/cours/spinoza> [varias consultas].
- ESPOSITO, Roberto (2001) *Inmunitas: Protection and Negation of Life*. Cambridge, Polity Press.
- (2009) *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Stanford, Stanford University Press.
- GORDON, Avery F. (2004) «Por la otra puerta, es el llanto con

- su consuelo dentro» En: *Catálogo: El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno*. Gijón, LABoral Centro de Arte y creación industrial: 10.
- MEDINA, Alberto (2002) «De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española». En: Subirats, Eduardo (ed.) *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid, Biblioteca Nueva: 23-36.
- MERÇÈ MARÇAL, María (1989) *Llengua abolida (1973-1988)*. València, Editorial Tres i Quatre.
- MINSKY, Rosalind (2000) *Psicoanálisis y cultura*. Madrid, Cátedra.
- MOREIRAS, Cristina (2002) «¿La agonía de Franco? Políticas culturales de la memoria en la democracia». En: Subirats, Eduardo (ed.) *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid, Biblioteca Nueva: 99-132.
- NANCY, Jean-Luc (2012) *The Inoperative Community*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2000) *Being Singular Plural*. Stanford, Stanford University Press.
- NUÑO, Ana (2002) «La feria de las vanidades. Crítica literaria y mercado en la España post-moderna». En: Subirats, Eduardo (ed.) *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid, Biblioteca Nueva: 89-98.
- PULGAR, Juan José (2004) *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno*. Gijón, LABoral Centro de Arte y creación industrial: 172.
- RIERA, Carme (1991) «Volver». *Contra el amor en compañía*. Barcelona, Destino.
- SABADELL-NIETO, JOANA (2012) *Desbordamientos. Transformaciones culturales y políticas de las mujeres*. Barcelona, Icaria.
- (2014) «Passionately losing oneself». En: Sabadell-Nieto, Joana y Segarra, Marta (eds.) *Differences in Common. Gender, vulnerability and community*. Amsterdam, Rodopi: 143-160.
- SABADELL-NIETO, JOANA y SEGARRA, MARTA (2014) «Impossible communities? On gender, vulnerability and community». En: Sabadell-Nieto, Joana y Segarra, Marta (eds.) *Differences*



- in Common. Gender, vulnerability and community.* Amsterdam, Rodopi: 7-18.
- SUBIRATS, Eduardo (2002) «Transición y espectáculo». En: Subirats, Eduardo (ed.) *Intransiciones. Crítica de la cultura española.* Madrid, Biblioteca Nueva: 71-86.
- VILARÓS, Teresa (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993).* Madrid, Siglo XXI.
- VV. AA. (2004) *Catálogo: El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno.* Gijón, LABoral Centro de Arte y creación industrial.
- VV. AA. (2015) *Catálogo: Miradas de Asturias.* Ouka Leele: A donde la luz me lleve, Autor-editor.



---

---

# REMEDIACIÓN SENTIMENTAL DE LA MEMORIA: DE MERCEDES NÚÑEZ A «LAURA NO DESERTO»

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
(ADHUC, Universitat de Barcelona)

**A** PARTIR del énfasis que hace Eugenie Brinkema (2014) en «las formas de los afectos» y de la sugerente noción de *affective commons* formulada por Laurent Berlant (Berlant, Greenwald, 2012), me propongo analizar cómo se entrelazan la forma literaria, la renegociación de las emociones y la visibilización del trauma causado en las mujeres por la experiencia de la guerra, la prisión y el campo de concentración en una novela que ofrece un buen modelo de «remediación literaria» y de *travelling memory* —ambas nociones proceden de la constelación conceptual articulada por Astrid Erll (2011a; 2011b). Estos conceptos se utilizarán desde una perspectiva crítica que permitirá, por una parte, analizar las interesantes estructuras afectivas de la novela, y por otra, marcando el contrapunto, analizar las implicaciones de un «feminismo» bienintencionado, comprometido con la historia y éticamente cómplice, pero que, a mi modo de ver, se revela insuficiente. Para ello analizaré una novela con una arquitectura muy elaborada y realizada por un autor que ha demostrado, y vuelve a hacerlo en esta obra, su

capacidad para ficcionalizar la Guerra Civil en Galicia con el objetivo de arrojar luz sobre las heridas y el olvido. Se trata de *Laura no deserto* (2011), de Antón Riveiro Coello. Mi lectura, pues, parte de un autor popular y una novela muy compleja que ha gozado de buena recepción crítica. Con ella no pretendo simplificar los análisis posibles, sino rastrear las insuficiencias de un feminismo *riquiño*, es decir, implicado y amigable, en la remediación afectiva del trauma.

*Laura no deserto* se escribe a partir de abundante información histórica y documental aunque, por supuesto, la novela pretende ir más allá del patriarchivo derrideano, por esa razón incluye en el juego ficcional multitud de vidas que tejen la red afectiva de la protagonista; una protagonista que carece de voz propia y memoria durante la primera mitad de la novela (331 páginas de un total de 726), porque el impacto emocional del trauma solo se puede explicitar con el largo silencio y la prolongada amnesia de la protagonista. Toda la novela ofrece numerosas tentativas para decir y reparar el trauma por medio de un entramado multigénrico y una estructura ficcional afectiva elocuente que dan forma a los procesos afectivos, experienciales e históricos que modelan la memoria. La ficcionalización le permite al autor alejarse, acertadamente, de los rigores del testimonio, alterando incluso la verdad histórica, para lograr un mayor calado ficcional pues, como él mismo afirma: «[o]s historiadores traballan sobre a certeza... os escritores traballamos sobre a dúbida, sobre o presentimento, e seguramente con iso chegaremos a capas máis fondas da realidade» (Riveiro Coello, 2014). La base histórica de esas dudas y presentimientos es la biografía de Mercedes/Mercè Núñez, un «lugar biográfico» excepcional para recorrer los fascismos del siglo xx que Riveiro expande más allá de su vida.

## MEMORIAS QUE VIAJAN

Antón Riveiro Coello es uno de los escritores gallegos más populares de lo que genéricamente se ha denominado novela de la Guerra Civil y el franquismo. Eso que en el siglo XXI en España también se ha etiquetado como narrativa sobre la «memoria histórica», trasladando la controvertida denominación de la Ley de 2007 al ámbito de los estudios literarios. Controvertida ya que, como insiste Birulés (2000: 25), la memoria excede la historia, y el tiempo no es solo historia. El autor diseña en este caso una estructura compleja a partir de un sustrato histórico intenso que atraviesa la Europa del siglo XX, las guerras y formas de represión que provocaron los fascismos.

El germen de esta ficción parte de la vida y los dos libros publicados por la militante comunista Mercedes/Mercè Núñez, nacida en Barcelona, aunque a su regreso del exilio se instaló en Vigo. Ella dejó por escrito la memoria específica de las mujeres a su paso por la *Cárcel de Ventas* (1967) y por el campo de concentración de Ravensbrück (*El carretó dels gossos*, 1980). Pero, además, era una mujer culta e inquieta que practicó remo en el Ateneu Club Femení d'Esports, participó en las actividades del Ateneu Enciclopèdic Popular, de Amics del Sol y del Centro Galego de Barcelona; trabajó en un laboratorio fotográfico y después como secretaria de Pablo Neruda en el consulado de Chile. A su regreso del exilio interviene activamente en la organización del Partido Comunista y de la Amical Mauthausen. Este brevísimo retrato es suficiente para suscitar el interés por esa vida intensa y su testimonio de la represión, que ofrece relatos escalofriantes y pormenorizados de los métodos de tortura que el franquismo y el nazismo utilizaron para la deshumanización de las mujeres recluidas. De estos libros existen distintas ediciones en gallego, catalán y castellano, pero, curiosamente fue la traducción al gallego de *Cárcere de Ventas* la que más

contribuyó a recuperar su figura gracias al empeño de Carme Vidal (González Fernández, 2015).

La novela de Riveiro Coello parte de dos vidas reales antagónicas: la de Mercedes Núñez, la resistente comunista llena de coraje, y la de Sofía Romo, una emigrante gallega en Miami que, por causa de la amnesia, solo sabía tararear una canción popular del grupo musical Los Tamara, muy famoso en la década de 1960, «Galicia, terra nosa». La confluencia casi oximorónica de ambas mujeres se materializa en la protagonista de la novela, Laura Gasset. Sin duda acierta el autor al apartarse de las estrecheces del relato biográfico y agrandar el periplo vital para adentrarse en las zonas de sombra y en las contradicciones de una vida marcada por el Holocausto, que, como señala Astrid Erll (2011a) ha acabado por convertirse en el paradigma transnacional del horror en la Europa del s. xx. Hay momentos históricos que tienen el poder de actuar como modelo de un trauma global, como ocurrió con el 11-S y, si en Europa hubiese razón política y responsabilidad ética, lo mismo podríamos decir de eso que se denomina de manera genérica y deshumanizadora «el problema de los refugiados». Quizás ese carácter de paradigma transnacional del horror explica que Riveiro le preste más atención a la experiencia concentracionaria en Ravensbrück que al confinamiento en la cárcel de Ventas, aunque también hay que tener en cuenta que una de las intenciones de la novela era desvelar la existencia de los campos de concentración del franquismo desconocidos hasta hace pocos años.

Astrid Erll (2011b) propone el concepto de *travelling memory* para evitar considerar la memoria como mera adición de lugares y narrativas que se añaden al listado de injusticias cometidas. Bien al contrario, señala que es necesario que estas memorias viajen a través del tiempo y las generaciones. Ese desplazamiento y esa remediación es precisamente lo que se propone *Laura no deserto* desde su misma estructura, ya que supera el estatismo

y el centralismo nacional del concepto *lugares de memoria* de Pierre Nora (Erll, 2011b: 7). La estructura de la novela descansa en una sucesión de primeras personas de procedencias y vidas diferentes, o eso parece en un principio. Estos cuatro personajes principales (más el refuerzo que significa, en la tercera parte, el uso de una segunda persona que actúa como pseudónimo de la protagonista) descansa en los cuerpos, en la experiencia individual, social y política de la memoria. Porque los cuerpos y los afectos evidencian las vivencias traumáticas y se mueven entre distintos lugares buscando respuestas a los silencios. Los cuerpos, particularmente el cuerpo de Laura, con sus proyecciones especulares en su hija y en una supuesta escritora, dibujan una cartografía afectiva y vital que diluye las fronteras entre lo privado y lo público; entre el exilio y emigración; entre la guerra de España y la II Guerra Mundial; entre Europa y América, o Barcelona, Carcassone, Ravensbrück, Brooklyn y A Pobra do Caramiñal. Añade aún otros lugares ficcionales como la casa del vecino pianista, la cárcel o el hospital psiquiátrico. Estos desplazamientos corporales y afectivos ofrecen una cartografía rizomática, transatlántica, irreductible solo a lo local sin renunciar a serlo. La novela de Riveiro Coello excede las urgencias y reduccionismos nacionalistas que, como se ha dicho, Erll critica en Nora y que también lastraban las novelas de guerra civil más conocidas. Apunta, por el contrario, hacia una «memoria cosmopolita multidireccional». La memoria nacional está, desde luego, entre los objetivos de Riveiro Coello, ya que Mercedes Núñez es una de las vidas con mayor proyección popular entre las narradoras imprevistas que en Galicia dejaron testimonio de la guerra y el exilio. Como ya he defendido, la biografía y traducción de *Cárcere de Ventas* preparada por Carme Vidal situó a Mercedes Núñez en la naciente genealogía de mujeres resistentes del imaginario nacional y se convirtió en una figura emblemática porque rompía con muchos tópicos al tiempo que ponía en evidencia la necesidad de

acomodar a las vidas y a la experiencia los rígidos criterios sobre lo que normativamente se consideraba «gallego» y «nacional» (González Fernández, 2009; 2010; 2015). Pero Riveiro Coello, igual que Carme Vidal en su biografía, procede a subrayar la conexión nacional utilizando apenas un recurso: el espacio afectivo que la liga con Galicia y que permite una productiva lectura trans/nacional. Laura solo se sentirá positivamente afectada por sus estancias en A Pobra, un espacio edénico que marca su identidad, tanto por ser su lugar de origen como el lugar en que completa su recuperación de la amnesia, y que le devuelve la felicidad de la inocencia.

En *Laura no deserto* la representación del trauma aparece saturada. No se limita a los hechos históricos, sino que incluye percepciones individuales del trauma, particularmente en relación con la ausencia o muerte de la persona amada: la madre, la esposa. Así excede el marco de la novela testimonio y la novela histórica para presentarse como compendio multigenérico de la memoria transgeneracional y transnacional del trauma provocado por los fascismos de España y Alemania. La combinación de varios géneros literarios desde los primeros capítulos permite un contrato lector cambiante en el que confluyen modos de lectura distintos (novela de intriga, de formación, de amor, testimonial...) y que al mismo tiempo permite crear pasajes que actúan como contrapunto al trauma.

## DISPOSITIVOS AFECTIVOS

Brinkema (2014) abre su monografía sobre la forma del *affect* en el cine con un prefacio categórico que redacta con formato y voluntad de manifiesto. Se titula: «Ten Points to Begin». Con esta declaración de intenciones muestra su oposición a lo que considera la preeminencia en el giro afectivo de la universalización, la



ideologización, la estetización y la teorización. En un gesto de retorno a los orígenes de la teoría de los afectos a partir de Brian Massumi, Brinkema se sitúa en el «devenir menor» de Deleuze y Guattari e insiste en conceptualizar el *affect* desde lo particular, lo contingente, la diferencia y en subrayar la relevancia de la forma y la representación.<sup>23</sup>

Threatening affect as a problematic of structure, form, and aesthetics is an attempt to reintroduce particularity to any consideration of affects. It is also an attempt to size the positions of affect studies for textual interpretation and close reading. [...] I am claiming that we require a return to form precisely because of the turn to affect, to keep its wonderments in revolution, to keep going. (Brinkema, XVI).

Conviene reconocer, sin embargo, que el desarrollo de la *Affect Theory* en los acercamientos sociológicos y en la teoría crítica de las emociones constituyen avances decisivos para los estudios subalternos, postcoloniales y decoloniales, así como para los análisis realizados desde las teorías de la sexualidad y el género pues pusieron en evidencia «el malestar» de sujetos no previstos e hicieron pensables para la política y el análisis textual los dispositivos afectivos que producen y performan las identidades subalternas desde la minusvaloración, el maltrato y la fragilidad (Ahmed, Berlant, Halberstam, Labanyi, Macón, entre otros muchos nombres). Eve Kosofsky Sedgwick (1993) parte del psicólogo Silvan Tomkins en su teorización no victimista del malestar cuando propone una gramática transformacional de la vergüenza en el sujeto queer. Sedgwick defiende que una emoción como la vergüenza no es el simple correlato de la culpa, sino que es constitutiva del orgullo y define un lugar de identidad:

23 Como es bien sabido, Brian Massumi fue traductor al inglés de Gilles Deleuze y Felix Guattari y, a partir del pensador francés, publicó uno de los artículos inaugurales de esta corriente teórica: «The Autonomy of Affect» (1995).

«la vergüenza señala y proyecta, la vergüenza se convierte en el lado externo de la piel; vergüenza y orgullo, vergüenza y despliegue; vergüenza y exhibicionismo son dos lados diferentes de un mismo guante» (Sedgwick, 2004: 202). El dolor del trauma debería considerarse también desde esa lógica.

Laurent Berlant, conocida por su conceptualización del optimismo cruel, subraya la existencia de estructuras sociales del sentimiento, una suerte de residuos no declarados de la vida colectiva que denomina *affective commons*:

The shaping of collective affect is therefore quite a different process than the orchestration of political emotion, with lots of convergences and parallel tracks at the same time. This raises other questions for us too, I think, about the formation of structures of feeling (the unstated residue of collective life, what I would call the affective commons) and the historicity of collective affect. (Berlant, Greenwald, 2012: 77).

Matylda Figlerowicz (2015: 149) señala que Brinkema obvia antecedentes que insisten en la necesidad de la forma para el análisis de lo afectivo. Entre ellos cita a Phillip Fisher, quien establece una correlación entre subgéneros literarios y emociones. De esta manera la elegía sería la forma adecuada para expresar el duelo y la tristeza; la tragedia para el miedo y la piedad; la novela gótica confiere la experiencia del miedo; la novela sentimental provoca la compasión y el llanto:

In literature, the passions are not present merely as incidents; that is, as certain kinds of moments alongside other important moments like choosing, perceiving, remembering, talking, or acting. Key passions determine genres or literary kinds; large and ordered systems of aesthetic practices that generate the form of the whole. (Fisher, 2003: 8).

Berlant y Fisher ponen en evidencia la existencia de estructuras afectivas tanto en el plano social como en el pacto de lectura/escritura ficcional, así pues, aunque Birkema contribuye a reconducir el análisis afectivo en la producción cultural hacia la estructura, la forma y lo estético, en mi opinión eso no implica la renuncia a otras perspectivas más ideológicas o sociales sobre los afectos y las emociones. No entraré en la problemática distinción, tanto en inglés como, sobre todo, en su traducción a las lenguas ibéricas, entre emoción y afecto, pero hay que convenir con Jo Labanyi (2016) que, si optamos por considerar el afecto como prelingüístico, la ficción literaria, particularmente la novela, es un territorio eminentemente emocional.

## LA ESTRUCTURA FICCIONAL

Este libro de libros se organiza en cuatro partes. El primer libro, «A luz dos ausentes», casi la mitad de las páginas de la novela, sitúa la historia en 1982 y cuenta la desaparición física o mental de la protagonista, Laura Gasset, a partir de cuatro relatos en paralelo, tres de ellos en primera persona. El relato de formación de Diana, su sobrina, permite conocer el contexto familiar de Laura, una familia burguesa de Barcelona de la que se apartó decididamente. El segundo recoge la vida de Pablo, hijo de Laura y Máximo, que fue dado por muerto al nacer pero fue criado como «hijo robado» por su padre y su esposa, sirve para relatar los períodos felices de la infancia y adolescencia de Laura durante sus estancias en A Pobra do Caramiñal y, como no podía ser menos en una ficción tan documentada, esto sirve para rescatar episodios de la historia local, desde la llegada de los catalanes que montaron allí las industrias de la salazón a la presencia del propio Valle-Inclán. El tercer relato nos traslada a Brooklyn y se centra en Bob, el marido de Laura. Bob y su amigo

Bernie se dedican a la caza de nazis en América como viejos soldados de la II Guerra Mundial. A su edad combaten con ideas disparatadas y mucho alcohol contra los torturadores, e, inevitablemente, contra su propia soledad. Por cierto, Bob y Laura tienen una hija que trabaja como fotógrafa de moda y un nieto. Además, y solo en este libro primero, una narradora testigo va hilvanando entre silencios un episodio que parece secundario pero será decisivo: María, una emigrante de Rianxo que trabaja en un hospital psiquiátrico del área de Nueva York, hará que una anciana despierte de su amnesia al escuchar la canción de Los Tamara «Galicia terra nosa». Este vínculo emocional remite a un episodio feliz del pasado y, por lo tanto, la *saudade* se utiliza como una emoción identitaria afirmativa. La canción le permite saber quién es, saber de dónde procede. La anciana es la Laura del título, una fotógrafa que ha pasado por la cárcel de Ventas en 1940 y el campo de Ravensbrück. En esa proyección nostálgica la anciana solo se reconoce en los períodos de su infancia pasados en A Pobra do Caramiñal, no en su familia barcelonesa.

Si el primer libro de *Laura no deserto* está marcado por la intriga de saber cómo encajan unos personajes con otros para finalmente desvelar quién es y donde está Laura Gasset, el segundo libro, «A casa das sombras», narra de nuevo en primera persona, desde las perspectivas de Laura y Bob, el difícil regreso desde la amnesia y su profunda infelicidad. El tercer libro, «O labirinto de Ingrid Steiner» reproduce una pieza singular, el testimonio del holocausto de Laura. Curiosamente aquí utiliza la segunda persona y se esconde tras otra identidad, Ingrid Steiner, quizás para demostrar las dificultades de reconocimiento y legitimidad que afrontan las supervivientes al relatar la experiencia concentracionaria. Y finalmente el último libro, «A viaxe de Penélope», narra desde las voces de Laura, Pablo y Diana una sucesión de encuentros: el de Laura con su amado Máximo, ya fallecido; el de Laura con su hijo dado por muerto a través del

libro que Máximo había escrito; y el de Pablo y Diana, una pareja de amantes que actúa como desplazamiento generacional del amor que no pudo ser. Precisamente el amor de Pablo y Diana sirve para reparar felizmente la búsqueda de Laura y al mismo tiempo le permite reconocer el amor que siente hacia su familia de Nueva York.

El desorden y la yuxtaposición, la acumulación de libros dentro de la novela rehúyen el efecto de verdad o autoridad de los discursos históricos, de la novela testimonial convencional, de los documentos, y al mismo tiempo evidencian la imposibilidad de narrar como parte y al mismo tiempo abarcar de manera total un tiempo, una experiencia. Esta sería una fórmula poco creíble en la ficción del siglo XXI, con la creciente atomización de los relatos y el protagonismo expansivo del yo. Lo menudo, el detalle imprevisto, habla de una preeminencia de lo que Barthes (1982: 64-66) denomina *punctum*, una emoción imprevista que surge del relato. Y, finalmente, esta estructura, que atraviesa generaciones y naciones, constituye un magnífico ejemplo ficcional de la *travelling memory*.

### UNA LECTURA CRÍTICA FEMINISTA DE LAS «INCOHERENCIAS AFECTIVAS»

¿Qué aporta esta novela a la moda reciente de remediación sentimental de la guerra civil y particularmente del holocausto? El protagonismo de una mujer, una mujer que se pretende contradictoria pero empoderada y enfrentada al patriarcado y sus rigores, que actúa como sujeto e interviene en el mundo como fotógrafa. Mirar, encuadrar, enfocar, detener el instante, archivar... la fotografía y las fotografías son fundamentales en la novela. Ese modelo de mujer, que, con todo, acaba por ser un dilema desde el punto de vista de la política feminista, pues, actúa como síntoma

de un momento de cambio, particularmente visible en el campo cultural ibérico a principios del siglo XXI. Sin embargo, madre e hija comparten la pasión fotográfica pero con finalidades diferentes. Esta divergencia actúa como indicador de otras muchas diferencias generacionales.

En esta novela ambiciosa, interesante y fluida hay dos factores que interrumpen como ruido. En primer lugar, un contrato lector asentado en exceso en la figura histórica de Mercedes Núñez, como se constata en las presentaciones públicas y los paratextos editoriales, que siempre la mencionan. Aunque el autor explique que Núñez es solo la figura histórica que sirve para fundamentar un personaje de ficción, la novela se presenta como remediación de su vida singular, que actúa al mismo tiempo como cartografía y documento. Por cierto, Riveiro Coello acierta cuando dice de Mercedes Núñez: «Ela pasou polo século XX e o século XX pasou por ela» (Riveiro, 2014). En segundo lugar, la insistencia o, si se prefiere, la moda de remediar la ficción sobre las guerras del siglo XX desde la perspectiva no representada de las mujeres. Cuando se utiliza el argumento de la visibilización desde la política feminista y en general desde posiciones subalternas, conviene tener en cuenta que la acción positiva de visibilizar, e incluso «visibilizar» como noción feminista que evidencia la necesidad de paliar una injusticia histórica producida, o el olvido, o la minusvaloración (Birulés, 2000: 20), responde a una táctica de emergencia, inevitable pero también ambivalente y siempre insuficiente. Focalizar la acción en la visibilización, aun siendo necesaria, a menudo conlleva la ocultación, o al menos la invisibilidad, de un marco normativo dado que actúa como paspartú. Por eso, cuando se pretende visibilizar a las mujeres por el hecho de serlo sin indagar en sus experiencias diferenciales, es muy probable que derive en una representación novedosa pero no innovadora.

A Riveiro Coello le parece particularmente relevante incidir en el empoderamiento de la mujer en la esfera pública, ciertas formas de autonomía respecto a los vínculos familiares y las

prácticas de tortura específicamente pensadas para mujeres en casos de guerra, que considera que los suyos son cuerpos violables y que la maternidad las convierte en más vulnerables. Desde los feminismos, entendidos en su pluralidad, solo se puede estar de acuerdo con este presupuesto, pero tematizar en exceso ambos factores, la violación y la maternidad, en los que el patriarcado ha asentado su preeminencia, entraña muchos riesgos. No niego, por supuesto, la vulnerabilidad específica de las mujeres ante el ejercicio de poder del patriarcado, pero hay muchos otros indicadores de las vidas de las mujeres que habrían subrayado de manera más clara la especificidad de la experiencia femenina. Por lo menos en el imaginario cultural del siglo XXI. De hecho, ya que la remediación permite alterar profundamente el documento, se podría haber indagado de una manera más fructífera en los tópicos sobre el lesbianismo. Mercedes Núñez, es decir, el documento en que se basa la ficción, se limita a subrayar los cuerpos monstruosos y amorales de las torturadoras y carceleras bajo el estereotipo de la *butch* colaboracionista con el patriarcado represor. Como testigo que cuenta con firmes convicciones políticas y morales, Mercedes Núñez en sus libros y declaraciones distingue claramente entre el bien y el mal, de la misma manera que distingue de manera clara entre víctimas y verdugos. Pero la remediación ficcional de Riveiro en el libro tercero, que parte del testimonio de Núñez, va por otro camino:

Escolliches a novela para te afastares da confesión. Rexeitabas falar cos superviventes, non porque che lembrasen o terrible daqueles anos, senón porque ningún reconecía ter roubado, pegado ou ofendido a un compañeiro. Ti sabías que para sobrevivir eran precisas esas cousas. Eu fun o que te animou para que o publicases. É un libro sincero. (Riveiro Coello, 2011: 423).

Riveiro desestabiliza el estatus de las víctimas y los torturadores al interponer una figura que se encuentra a medio camino

de ambos y que añade un nuevo ingrediente a la dialéctica odio/vergüenza/ira que encontramos en los documentos del trauma: la culpabilidad de la colaboracionista y las contradicciones y traiciones de la víctima en su afán de supervivencia. Unas contradicciones que podría haber llevado a cuestionar la lesbofobia del documento.

Por otra parte, el relato de Mercedes Núñez incide mucho en un episodio de la vida en el campo: cuando las útiles son elegidas para trabajar como mano de obra esclavizada en la fábrica de armamento de la Siemens. Allí las presas pusieron en práctica algunas acciones minúsculas pero relevantes para sabotear la producción. Así lo explica en una carta del 14 de diciembre de 1982, la fecha en que se sitúa la novela, subrayando que la actitud de las mujeres en el campo era la de rechazar la condición de víctimas para considerarse combatientes. Como insiste una y otra vez Mercedes Núñez, ella y sus compañeras se negaron a asumir la deshumanización de la víctima, que acaba por convertirlas en seres inertes, carentes de agentividad y de una estructura afectiva empoderadora, o por lo menos afirmativa, y, en consecuencia, sometidas a la homogeneización reduccionista como víctimas-heroínas gracias a los mecanismos de reconocimiento-compasión. Riveiro Coello da en este punto un giro muy relevante al personaje, porque si hubiese seguido el relato de Mercedes Núñez tendría que construir un personaje heroico a partir de emociones como el orgullo o la ira. Pero el autor, desde el principio, quería ofrecer el relato de las contradicciones de la víctima, por eso Laura, una de las mujeres sanas, con formación y de una belleza aceptable bajo el estándar racial y de género nazi, pasará a ocupar cargos de confianza de un comandante del campo y a vivir, aislada, en otra casa. Acierta al dar este giro pues le permite entrar en contacto con las víctimas y con los torturadores. Además, esa posición impide la heroicidad melodramática pues ella es una colaboracionista. En la cadena



del exterminio, Laura colabora manteniendo el orden en una fila que acaba en el crematorio, aunque eso solo lo sabrá muy tarde. Se ha salvado en el umbral de la muerte ya que sus condiciones higiénicas y alimenticias son mejores que las de las otras mujeres del campo, pero a cambio estará sometida a la violación sistemática de los soldados: en un primer momento, aquel al que Bob y Bernie darán caza en Brooklyn en 1982; después de los soldados rusos que liberaron el campo. Por cierto, este episodio de violación por parte de los salvadores se resuelve como un silencio en las memorias de la comunista Mercedes Núñez. En el campo, espacio público de las emociones, la vergüenza, el dolor y el odio condicionan la vida, sin embargo, aislada junto a otra mujer que es su antítesis, no hay posibilidad de crear comunidades afectivas fuertes, como las que sí surgen en los barracones. Laura vive aislada y por tanto incapacitada para la acción, aunque practica pequeñas acciones de resistencia gracias a su profesión de fotógrafa y a sus cualidades como dibujante para que no se olviden los rostros. Las vidas son más complejas que los relatos polarizados sobre el bien y el mal, así pues, sin faltar ni a la verdad del trauma ni a su horror, Laura no permite posicionamientos fáciles y el propósito de la novela es darle algo de merecida esperanza al final de su vida.

La novela de Riveiro obliga a subrayar una diferencia, inevitable, en la representación de los personajes: aquellos que carecen de profundidad psicológica porque son simplemente encarnaciones del mal, frente a las víctimas, sometidas a los vaivenes de sus vidas, sus cuerpos, sus contradicciones, o lo que Berlant denomina «incoherencias afectivas».

One really big difference between political institutions and people is that people are able to manage ordinary affective incoherence and disorganization with much grace as long as their anchors in the ongoing world or the ordinary feel sufficiently stable (my political

translation of Klein's good-enough mother: the good-enough anchor). (Berlant, Greenwald, 2012: 76).

Berlant reinterpreta desde la teoría política la propuesta psicoanalítica de Melanie Klein sobre la «*mère suffisamment bonne*». En la novela el ancla (y madre) suficiente es Laura, sometida a todo tipo de tensiones y desorganizaciones afectivas a nivel familiar. Las relaciones filiales, basadas en el odio, el amor y la perturbación, pero también en una proyección madre-hija, vertebran la novela. Laura, Diana y Pablo, aunque pertenecen a generaciones y culturas distintas reflexionan mucho sobre las dificultades y las ausencias de la madre —la orfandad— y el horror de tener padres que ideológicamente están en el lado del mal —un padre franquista, una madre no biológica que organiza el robo de un bebé recién nacido. Su mirada hacia la infancia acaba por sucumbir a la melancolía de la inocencia, una formulación retroactiva de la promesa de felicidad que, sin embargo, funcionará en la novela como la vertebradora de un nostálgico *happy end*.

En la novela el torturador nunca aparece humanizado. No hay perdón para estos malos. Pero me parece necesario pensar con cuidado la centralidad de la violación y de las mujeres embarazadas como forma de visibilización de las violencias ejercidas de manera específica contra las mujeres. Si esta violación del cuerpo sexuado y reproductivo acaba por ser más simbólica que real, no se acompaña a las víctimas, que se hacen así aún más víctimas, y su cuerpo reificado apenas sería la superficie en que se escribe el horror, reforzando la virtud de la víctima frente al cuerpo marcado por el placer perverso del torturador, una muestra de lo que Greenwal en su conversación con Lauren Berlant sobre la muerte de Bin Laden, denomina «fantasía retributiva», que va más allá de la simple venganza porque no es una acción motivada solo por el resentimiento sino por el nexo violencia/placer (Berlant, Green, 2012: 72).

## EL FINAL FELIZ Y LOS AFECTOS COMUNES

Riveiro evita el final moral que sentencia qué es bueno y qué no lo es. Tampoco se ofrece un *happy end* pero sí un final esperanzado en el que se recupera la memoria de las vidas. Lo más interesante de este final, que se modela como una novela de amor, es que la impresión de felicidad se encamina hacia lo que Berlant (2012: 77) denomina *affective commons*, estructuras de sentimiento que van más allá de la razón producidas por la historización de los afectos. El *affective commons* en la novela de Riveiro se articula a partir de tres elementos fundamentales. En primer lugar, la angustiada y triste reparación de la amnesia, recuperada a través de la lectura de los libros vinculados a la vida de Laura, entre ellos el que ella misma escribió sobre los campos y la historia de su amor con Máximo. En segundo lugar, el regreso melancólico al paraíso de la adolescencia —Pobra do Caramiñal, las dunas de Corrubedo— desde una mirada transatlántica —Brooklyn. En tercer lugar, la reparación del trauma por medio del amor. Que la novela acabe con esas manifestaciones del amor que exceden la razón y la institución familiar, no es más que una vía para mostrar que el amor es el vínculo fundante del bienestar en común y este se encarna en la estirpe de Laura, como demuestra el hecho de que la pareja-espejo formada por su sobrina Diana y su hijo Pedro acaben enamorados en lugar del amor irrealizable de Laura y Máximo, y su hija Ary, la fotógrafa de Nueva York, está embarazada de nuevo. Este final tan normativo, y reproductivo, ciertamente sorprende en una protagonista que reiteradas veces ha dicho que no desea ser madre, así que parece que Riveiro sucumbe a una simbolización conservadora. Por más que una vida marcada por el trauma se merezca un «final feliz», que podríamos denominar incluso «justo final feliz», una novela que parte del empoderamiento de las mujeres entra en intensas contradicciones al articular el final feliz a partir

del amor y la filiación. En la Laura anciana hay mucho de Sofía Romo, la migrante amnésica, y ya muy poco de la figura histórica de Mercedes Núñez, la infatigable militante antifascista cargada de memoria. El hecho de que Núñez haya sido un personaje público hasta su ancianidad contribuye a subrayar la distancia entra la figura histórica y la protagonista de *Laura no desierto*.

Riveiro Coello sabe que la condición humana no es granítica y se va conformando en la encrucijada de emociones. Permite que la indignación y la rabia coexista con la ternura y la vulnerabilidad, en la misma senda que Hannah Arendt cuando afirmaba que la emoción es una característica inherente a la escritura sobre los campos de concentración:

Frente al totalitarismo la indignación o la emoción no oscurecen nada, sino que son parte integrante de la cosa. Así pues, la ausencia de emoción no se halla en el origen de la comprensión, pues lo opuesto a lo «emocional» no es en modo alguno lo «racional» sea cual fuere el sentido que demos a este término, sino, en todo caso, la «insensibilidad», que a menudo es un fenómeno patológico, o el «sentimentalismo, que es una perversión del sentimiento» (Arendt, 1997: 34).

*Laura no desierto*, remediación literaria de la memoria de Mercedes Núñez, no podría describir de manera adecuada los momentos de horror y trauma sin las emociones pues el asunto de la memoria es la lectura de la experiencia grabada en los cuerpos más que la Historia. Por esa razón, el autor acierta en su apuesta por una estructura narrativa en que la forma condiciona emociones diversas.

Hay una clara contradicción entre, por una parte, los personajes contrastados y la compleja arquitectura de la novela y, por otra, un final que ordena los excesos y repara el trauma. El libro cuarto, el último libro de *Laura no desierto*, se titula «A viaxe de Penélope», un viaje de autodescubrimiento de

Diana, un esperarse a sí misma (Riveiro Coello, 2011: 722). Sin embargo, el final resulta incómodo, al menos desde un feminismo crítico: la mujer fotógrafa, resistente antifascista y reiteradamente violada no puede ser heroína porque se lo impiden su estancia «privilegiada» en el campo de concentración y su incapacidad para ser una buena madre para su hija biológica. Esto vendría a humanizar y desheroizar a la luchadora antifascista, cuya vida es más larga y contradictoria que la propia lucha contra los fascismos de medio siglo. Desde esta perspectiva el retrato que escribe Riveiro resulta muy interesante, tanto desde una perspectiva ficcional como desde su rentabilidad en términos de política feminista, ya que, al dotar a la figura de las contradicciones humanas, obliga al personaje y a la lectora a enfrentarse a los dilemas. Ahora bien, al final de su vida Laura queda inmovilizada en la celebración de su rol como amante, madre, esposa y abuela. Incomoda lo que se infiere de este aparente «justo final feliz» como desempoderamiento de una estirpe de mujeres que se habían presentado inicialmente como orgullosas, emancipadas y decididamente *rabudas*, es decir, disconformes con la norma. Conviene recordar aquí la importancia que Fischer da al contrato afectivo que implican los géneros literarios, pues si bien Riveiro acierta al escribir el trauma más allá de la tragedia, se muestra convencional en el final melodramático.

Este final nostálgico a una novela articulada sobre la memoria transgeneracional del trauma, que cierra como una novela de amor con un típico final feliz, necesariamente suscita interrogantes. La consecución de vínculos afectivos positivos incorpora a las mujeres independientes del siglo XXI, mujeres autónomas que desobedecen las disposiciones del patriarcado clásico, pero que deben ajustarse al amor y la familia como tecnologías disciplinadoras. ¿Es este el paradigma afectivo que propone del heteropatriarcado del siglo XXI? ¿Se reduce a apreciar como positiva la agencia de las mujeres sin alterar los comunes afectivos fundantes que la amarran a la dependencia afectiva y reproductiva?

**BIBLIOGRAFÍA**

- ARENDRT, Hannah (1997) *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (1982) *La cámara lúcida*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BERLANT, Lauren, GREEN, Jordan (2012) «Affect in the End Times: A Conversation with Lauren Berlant». *Qui parle: Critical Humanities and Social Sciences*. 20.2: 71-89.
- BIRULÉS, Fina (2000) «Una política de la memòria?». *Asparkía: investigación feminista*. 11: 19-25.
- BRINKEMA, Eugenie (2014) *The Forms of the Affects*. Durham, Duke UP.
- ERLL, Astrid (2011a) «Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies». *Journal of Aesthetics & Culture*. 3,1: 71-86. DOI: 10.3402/jac.v3i0.7186
- ERLL, Astrid (2011b) «Travelling memory». *Parallax*. 17, 4: 4-18. DOI: 10.1080/13534645.2011.605570
- FIGLEROWICZ, Matylda (2015) «Reseña de Eugenie Brinkema: The Forms of the Affects». *Studia Romanica Posnaniensia*. 42.2: 149-152. DOI 10.14746/strop.2015.422.013
- FISHER, Phillip (2003) *The Vehement Passions*. Princeton UP.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009) «Las escritoras imprevistas: testimonios gallegos de la guerra, la represión y el exilio». En: Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (eds.) *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Barcelona, Icaria: 49-76.
- (2010) «Cárcel de Ventas, de Mercedes Núñez: cuerpos torturados y ética de la narración». En: José Luis Arráez Llobregat (ed.) *No te di mis ojos, me los arrebataste. Ensayos sobre la discriminación, misoginia y violencia contra las mujeres desde la literatura*. Alicante, Universitat d'Alacant, 163-186.
- (2015) «Presas y piratas. Memoria, nostalgia, fascinación y política de archivo». En: Aránzazu Calderón Puerta, Karolina

Kumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst (eds.) *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*. Varsovia, ISII UW: 327-354.

LABANYI, Jo (2016) *Pensar los afectos*. Vimeo, por CCCB.

RIVEIRO COELLO, Antón (2011) *Laura no deserto*. Vigo, Galaxia. [Trad. al español: *Laura en el desierto*. Vigo, Mar Maior, 2014].

RIVEIRO COELLO, Antón (2014) «Mercedes Núñez / Laura no deserto. Historia e ficción» [con Xosé Antonio López Silva]. Vimeo, por SonCine. <https://vimeo.com/95879190>.

SEDGWICK KOSOFSKY, Eve (1999) «Performatividad queer. *The Art of the Novel* de Henry James». *Nómadas*. 10: 198-214. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274017>.





---

---

## MEMORIA, (POS)LUGAR Y BIOPODER EN UN «THRILLER» LITERARIO: «A MEMORIA DA CHOIVA», DE PEDRO FEIJOO

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA  
*Universidade de Santiago de Compostela*

¿CÓMO puede abordarse una novela como *A memoria da choiva* (Feijoo, 2013) desde la perspectiva de la memoria cultural? Que la memoria cultural es uno de los puntos de partida de este *thriller* parece algo obvio. Su asunto consiste, al fin y al cabo, en la investigación de una serie de asesinatos relacionados con la figura de Rosalía de Castro en el Santiago de Compostela de nuestros días. En dicha investigación el indagar en las zonas oscuras de la biografía de la autora y sus descendientes resulta decisivo, así como la denuncia del control interpretativo sobre la obra y la figura de la poeta. Bastante más difícil es decidir si se trata de un ejercicio notable de crítica cultural o de una apropiación oportunista y trivializadora del máximo referente de la tradición literaria gallega. Es probable que por ello la recepción publicada de la obra no parezca haber acusado recibo de ninguna controversia en este sentido.

En todo caso, la novela de Pedro Feijoo constituye un ejemplo interesante de lo que, según Renate Lachmann (2004: 172), es sobre todo la literatura: «a body of commemorative

actions». La principal manera de realizar tales acciones es — de acuerdo, otra vez, con Lachmann— la práctica activa de la intertextualidad, pero sin duda hay otras herramientas muy poderosas: por ejemplo, el recurso a la topografía del recuerdo, que conecta la memoria con determinados lugares. Quizá esto último sea un rasgo propio de lo que Lotman calificaría como dimensión autocomunicativa de las culturas: en todo caso, parece cierto que cuando la autocomunicación se debilita la relación cultural con los lugares se ve sometida a un inevitable ajuste. De hecho, *A memoria da choiva* muestra la evidencia de ese debilitamiento, a través de un ejercicio de bioficción en el que la autocomunicación tiene un peso decisivo y exhibe, a la vez, su insuficiencia al ser convertida en objeto de representación. No en vano, el trasfondo y motor del juego de vida y de muerte que fundamenta este *thriller* literario —el móvil de los asesinatos, nada menos— se identifica con un proceso de construcción de una memoria cultural que tiene una articulación espacial muy fuerte.

### **ROSALÍA DE CASTRO: *HOMES AND HAUNTS***

Comencemos, como paso previo, por unas consideraciones sobre la radicación topográfica de la memoria cultural de Rosalía. La proliferación simbólica de Rosalía de Castro a lo largo de la geografía gallega contemporánea es un fenómeno que ha alcanzado unas dimensiones difíciles de exagerar. Su nombre propio, y el de alguna de sus obras, ha servido para bautizar calles, parques y plazas, edificios, comercios de toda índole, teatros y cines, asociaciones, culturales o no, centros educativos, equipos deportivos, además de instituciones y revistas dedicadas explícitamente a preservar su memoria. Ha mostrado una potencia y versatilidad como epónimo de primer orden. Muchos de los

referentes que se le asocian tienen además la condición de lugares, lo cual convierte el nombre de Rosalía de Castro (como el de otros epónimos relevantes) en un topónimo recurrente. En este sentido hay que valorar una de las expresiones más rotundas y recientes de esta toponomización de Rosalía. Pocas cosas pueden parecer más consecuentes con lo anterior, en efecto, que utilizar el nombre de la autora para sustituir la tradicional denominación del aeropuerto de Santiago de Compostela o de A Lavacolla.

La iniciativa unánime del ayuntamiento santiagués, formulada en una declaración del pleno el 19 de enero de 2017, tuvo una inmediata y entusiasta adhesión —difícil de rehuir, sin duda— por parte de instituciones como la Real Academia Galega, el Consello da Cultura Galega, la Fundación Rosalía de Castro o el Parlamento de Galicia, que suscribió una declaración unánime en este sentido. Xesús Alonso Montero, presidente entonces de la RAG, escribía, por su parte, que su nombre «debería figurar en letras supermaiúsculas e luminosas, como luminosa é a vida e a obra literaria de Rosalía de Castro»<sup>24</sup>. Y en pocos días la iniciativa logró asimismo el espaldarazo del presidente de la Xunta de Galicia, quien ya había aprovechado en 2012 la ocasión de pronunciar su discurso de fin de año desde la sede de la Casa-Museo Rosalía de Castro<sup>25</sup>, e incluso el del Ministro de Fomento del Gobierno de España y, en consecuencia, el de AENA, la empresa gestora de los aeropuertos españoles.

---

24 Las palabras del entonces presidente de la Real Academia Galega forman parte del escrito de adhesión remitido de manera oficial al ayuntamiento de Santiago. De él dan cuenta numerosos documentos periodísticos de esos días de enero. La frase se recoge también en la noticia publicada en la *web* de la institución el 20 de enero de 2017: [http://academia.gal/inicio/-/asset\\_publisher/m2gF/content/a-academia-apoia-que-o-aeroporto-da-lavacolla-leve-o-nome-de-rosalia-de-castro](http://academia.gal/inicio/-/asset_publisher/m2gF/content/a-academia-apoia-que-o-aeroporto-da-lavacolla-leve-o-nome-de-rosalia-de-castro)

25 La alocución presidencial es objeto de consideración por Helena Miguélez-Carballeira (2014: 221-222) en un contexto especialmente sugestivo como parte de un trabajo dedicado a la casa en la que murió la autora y que sirve de sede a la fundación que lleva su nombre.

Tal unanimidad entre instancias alejadas en sus afiliaciones ideológicas y ámbitos de incumbencia política en torno a la identidad nominal de un aeropuerto solo parece alcanzar explicación a la luz de lo que observaba no hace mucho Xosé Ramón Barreiro Fernández, antiguo presidente él mismo de la RAG. Refiriéndose a los estudiosos más conspicuos de la autora, escribía:

«Os autores citados quixeron transmitirle á posteridade intacto o mito rosaliano, construído por Murguía, e co que se pretendeu converter a Rosalía nunha especie de produto de consumo interclasista, aceptable para todos (de dereitas e de esquerdas, católicos ou non, homes e mulleres, ricos e pobres), é dicir, un produto homologable a todas as ideoloxías» (Barreiro Fernández, 2014: 21).

Vista así, la fácil aceptación del cambio toponímico para el aeropuerto compostelano —según algunos, el central de Galicia— parece corroborar la culminación exitosa de una «consciente ou inconsciente operación» simbólica, que implicaría una prolongada tradición interpretativa por parte de una comunidad intelectual, vinculada de modo inevitable a la gestión cooptadora que es propia de todo proceso de canonización. No estamos, por tanto, ante nada extraordinario. Más bien, estas prácticas inflacionarias de carácter simbólico entran de lleno en los mecanismos característicos de la memoria cultural, tal como la concibió Jan Assmann (1995) y ha estudiado, de forma muy iluminadora para nuestro caso, Ann Rigney. Precisamente, Rigney (2016: 162) subrayaba que, por una paradoja del recuerdo colectivo, el consenso es uno de los caminos hacia la amnesia, lo cual resulta aún más plausible si invertimos los términos y concedemos que es el olvido, más o menos programado, el que abre el camino hacia el consenso. Aunque útil desde otras perspectivas, el consenso a menudo delata una complacencia que puede resultar muy empobrecedora y encubrir otros aspectos más incómodos de un sistema o una memoria cultural.

Por supuesto, no se trata en absoluto de un caso aislado ni de una iniciativa original. En los últimos tiempos ilustran esta vía toponímica el aeropuerto Adolfo Suárez-Barajas o, más próximo al caso santiagués, el Federico García Lorca Granada-Jaén. El propio ayuntamiento compostelano señalaba otros varios, en esta ocasión internacionales, y recordaba, por ejemplo, la promoción de la figura de James Joyce y su obra en el aeropuerto dublinés a través de distintas iniciativas. Ante esta tendencia, se impone la consideración de la peculiaridad de un aeropuerto como lugar de memoria. En realidad estos espacios, articulados como escenarios de eficiencia y mercadotecnia, son ejemplos más bien de no-lugares de la memoria, algo en sí mismo profundamente paradójico desde los presupuestos habituales. Sin duda tal paradoja, nada infrecuente en los espacios conmemorativos contemporáneos, invita a reflexionar sobre el tipo de memoria que materializan.

Es evidente que el aeródromo santiagués nada tiene que ver con el horizonte histórico o de experiencia de Rosalía y que, como elemento material, no parece incitar un modo de recuerdo concreto o peculiar respecto a la figura cultural de cuyo nombre se apropia. La lógica de eficiencia y mercadotecnia sugieren más bien una mentalidad promocional próxima a la noción de marca. Para justificar la propuesta se ha hablado, eso sí, del efecto que el nombre de Rosalía puede tener sobre dos grandes grupos de usuarios de las instalaciones aeroportuarias (*target markets* simbólicos), el de los emigrados y sus descendientes, y el de los turistas: para unos de acogida sentimental, para otros de seña emblemática de una identidad cultural. Se trata de una doble operación autoetnográfica que parte de un proceso de manipulación simbólica, pero que delata también tensiones de ámbito global en cuanto vinculan el referente rosaliano a una interfaz material entre el exterior y el interior de un ámbito simbólico.

La conexión que se establece de este modo entre un espacio concreto y la marca Rosalía de Castro, como invocación simbólica

muy modelizada y en buena medida abstracta, contrasta con otras formas de asociación espacial de la autora. Conviene recordar, de entrada, que la propia obra de Rosalía es un ejemplo extraordinario de escritura topográfica, de gran densidad toponímica. No hay novedad alguna en observar que buena parte de su significación identitaria se vincula a la intensa relación emocional de su escritura con lugares concretos<sup>26</sup>. Seguramente por esa característica de su obra, desde principios del siglo xx lectores e intérpretes fueron reforzando las conexiones entre elementos del paisaje y la memoria de su obra y su vida. En *La casa de la Troya* (1915), por ejemplo, se ponía en juego la memoria de Rosalía mediante la evocación emotiva del vínculo de la escritora con la vega de Padrón y se llamaba la atención del viajero en tren que se dirigía hacia Santiago desde Carril sobre la casa donde murió la poeta, lindante con la estación padronesa. Unos pocos años antes, estas mismas referencias habían quedado inscritas en algunas guías turísticas dirigidas a visitantes extranjeros, en línea con el turismo de *homes and haunts* que se venía cultivando sobre todo en Inglaterra desde la segunda mitad del siglo xix (Cabo, 2017)<sup>27</sup>. En relación a un momento algo posterior, Arantxa Fuentes Ríos (2018), por poner otro caso, ha reparado en la manera en que uno de los principales estudiosos y editores de su obra, Victoriano García Martí, presentó desde los años 40 verdaderas rutas literarias por la ciudad de Santiago de Compostela, diseñadas a partir de la trayectoria biográfica y de la propia

26 Véanse, para no ir más allá, los libros de María López Sáñez (2008) o Lucía García Vega (2014).

27 Estas referencias, así como la denuncia por parte de Pérez Lugín en su novela del abandono de un lugar tan significativo, matizan la observación de Helena Miguélez-Caraballeira (2014: 224), de que en vida de Murguía, merced a su oposición a que la finca de A Matanza fuese adquirida por alguna institución pública, «a Casa ficou fóra do mito murguiano-rosaliano que el tanto se esforzou en custodiar e consolidar para a posteridade». Más bien, estas referencias se entienden como parte de un momento muy concreto —entre 1891 y 1917— de reconocimientos públicos y asentamiento de Rosalía de Castro como epónimo, a partir de la deslocalización de sus restos. Véase Francisco Rodríguez (2011: 551 y ss.), que lo presenta como «etapa de asimilación».

obra de la autora, que anticipaban lo que luego haría Gonzalo Torrente Ballester en obras tan inclasificables como *Santiago de Rosalía de Castro* (1989).

Esta repertorización de lugares biográficos, a veces con reflejo en los textos, fue el sustento material para la elaboración de una memoria colectiva, en el sentido concreto que dio a esta acuñación Maurice Halbwachs. Se trata, en efecto, de la articulación de una topografía legendaria, próxima en sus rasgos a las que el sociólogo francés analizó respecto de los lugares evangélicos en un libro ya clásico. Tal topografía depende de un ejercicio de posmemoria, que solo tiene verdadero sentido una vez que el recuerdo se separa del testimonio inmediato. Hablando de Jesús, se preguntaba Halbwachs qué tuvo que suceder para que el recuerdo persistiese una vez muertos quienes habían tratado al personaje histórico y transformados o incluso desaparecidos los lugares que él había frecuentado. Su conclusión era que «para que los recuerdos de la vida y muerte de Cristo y de los lugares por los que había pasado pudieran mantenerse, debían estar ligados a una doctrina, es decir, a una idea que viviera en un grupo... La idea tuvo que cargarse de imágenes de personas y lugares y adoptar los rasgos que caracterizan un recuerdo» (Halbwachs, 2014: 189). Es una perspectiva de análisis sugerente para aproximarse al papel desempeñado por los espacios ligados a la vida de Rosalía en la institucionalización de la cultura gallega contemporánea.

Los ejemplos de estas prácticas son múltiples. Uno muy destacable es la «Pelerinaxe do Patronato Rosalía Castro aos lugares rosalianos», celebrada el 25 de julio de 1951, como un recorrido —con inicio y final en Santiago— por lugares vinculados a la vida y obra de la poeta (Ortoño, Bastavales, Lestrobe, Padrón, Iria...), incluyendo paradas en cada uno de los escenarios, a modo de estaciones de una vía sacra, para escuchar los discursos y versos de distintos oradores. Los actos quedaron registrados en un extraordinario documental, ahora recuperado y accesible

en línea<sup>28</sup>. 1951 fue justamente el año en que se acometió la restauración del lugar donde Rosalía murió, la Casa de A Matanza, por parte del Patronato Rosalía de Castro, constituido en plena posguerra, con motivo de la adquisición de la finca en 1947, para convertirla en el lugar de memoria oficial del rosalianismo.

Pero pueden mencionarse también otros hechos bien conocidos, como que el Seminario de Estudos Galegos se constituyese el año 1923 en la casa de Ortoño, recién reclamada entonces como ámbito de la primera infancia de Rosalía, en estrecha conexión con la revelación —mantenida en el ámbito privado hasta los años 70— de haber sido su padre el sacerdote José Martínez Viojo. Además, otros lugares biográficos serían también objeto de proyectos semejantes en lo simbólico e institucional. La casa donde Rosalía vivió con su familia en la rúa do Príncipe de A Coruña despertaría en 2007 el interés de la Real Academia Galega para complementar de ese modo su sede de la rúa Tabernas con un espacio de cuño nítidamente rosaliano.

Cabe imaginar el ejercicio de compensación simbólica que animaba esa posibilidad, si tenemos presente que la sede actual de la Academia fundada por Murguía radica desde 1978 en la que fue casa de Emilia Pardo Bazán, la gran antagonista en el imaginario galleguista de la autora de *Follas Novas*. Lo sugiere así, por ejemplo, la forma en que Juan Naya, bibliotecario de la RAG y albacea de parte del legado rosaliano (sobre él volveremos enseguida), cuenta la ocasión en que, por mediación suya, Gala Martínez-Murguía de Castro fue recibida por María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán, marquesa de Cavalcanti, en su residencia coruñesa durante la temporada estival de 1957. Por cierto, este encuentro social tuvo lugar poco después de que se firmase el convenio que haría factible el traslado de la institución

---

28 El documental ampliado y restaurado, bajo el patrocinio de la Fundación CaixaGalicia y los periódicos *El Progreso* y *Diario de Pontevedra*, con el título «Pelerinaxe lírico aos lugares rosalianos 1951», fue publicado en Youtube el 15 de febrero de 2013: <https://youtu.be/pXM56HiBxo0>



a la residencia coruñesa de la autora de *La Tribuna*. El relato de Naya (1974: 36) se manifiesta como intento obvio de cohonestar los dos grandes referentes intelectuales y familiares de la institución académica a través de sus herederas.

## LOS POSLUGARES DE LA MEMORIA

Considerando este conjunto de situaciones, se observa una dinámica que conduce desde el énfasis en la asociación de la memoria a los lugares, entendidos como próximos a la experiencia y al testimonio, hacia una gestión de la relación de la memoria con el espacio que descansa sobre lo que vamos a denominar «poslugares». No se trata necesariamente de un equivalente de las «post-place communities» de que se ha venido hablando en los últimos años (Bradshaw, 2008). Cuando utilizo el término «poslugar», me refiero, más bien, a la conexión de ciertas prácticas de la memoria cultural con no-lugares, lo que sugiere en sí mismo una modificación de las tradicionales identidades sustentadas sobre el sentimiento inmediato del lugar, y también a esos procesos simbólicos que invisten los antiguos lugares —lugares muchas veces con una fuerte carga biográfica— de una nueva dimensión institucional e implican una alteración profunda —física, y sobre todo relacional e ideológica— de los espacios originarios. Los poslugares, en este sentido, sugieren un ámbito afín a la posmemoria, en la medida en que resultan de un ejercicio intenso de postproducción.

Un caso particular se produce, es evidente, cuando estos poslugares se legitiman a través de una dimensión personal y biográfica en sentido estricto. De entre las maneras más elementales de apropiación de esos lugares biográficos y ficcionales destaca el turismo literario. Por supuesto, este entraña valores identitarios, económicos, políticos y culturales de todo tipo. Pero añade, sobre

todo en algunos casos, nuevas dimensiones nada desdeñables. Tratando, por ejemplo, de las penetrantes referencias a estas prácticas de un turismo naciente que se encuentran en la obra de Henry James, Alison Booth ha recurrido a expresiones como «consumption of authors' lives» y atribuye a James la consideración de estas prácticas como «cannibalistic and kitsch» (2014: 216 y 218). Así las cosas, no está de más la consideración de la dimensión instrumental de estas prácticas turísticas en torno a las *homes and haunts* de los escritores para la institucionalización de su memoria. Y, dando un paso más, sería también de cierto interés el valorar hasta qué punto estos procesos de institucionalización se constituyen sobre un proceso de «canibalización» o, de otra manera, sobre la conversión de la vida ligada a determinada figura autorial en un objeto de consumo económico o simbólico.

Si bien en el caso del aeropuerto la cuestión es otra, la relación con lo que nos permitimos llamar biológico resulta obvia y al mismo tiempo problemática en la gestión memorialística de los lugares rosalianos. Por supuesto, hay que recordar la latencia en la forja del mito rosaliano del aserto según el cual «la mujer debe ser sin hechos y sin biografía, pues siempre hay en ella algo que no debe tocarse», aducido de manera interesada por su esposo Manuel Martínez Murguía (1885: 176). También debe señalarse la perceptible incomodidad que ciertos aspectos cruciales de la trayectoria vital de Rosalía provocaron en sus comentaristas, traducida en múltiples reticencias.

Otero Pedrayo, por citar uno, aludía en una carta privada a los «mil problemas» que habrían de abordarse en una edición de su obra, eso sí, «muy respetuosamente». Tales problemas eran de índole biográfica y, casi mejor, biosocial e incluso biopolítica. Mencionaba Otero «el origen, la educación, el matrimonio», como cuestiones problemáticas en la medida que implicaban un nacimiento ilegítimo, un padre cura, dudas sobre la actitud respecto a la crianza de sus hijos, la distintas facetas de la relación

de la escritora con su marido o, de manera implícita, las manifestaciones en la escritura rosaliana del deseo o incluso el trauma sexual (Rábade Villar, 2017). Y otra cuestión añadida, no menor: la del linaje rosaliano, considerada desde la paradoja de que una familia prolífica como la Murguía-De Castro no dejase descendencia más allá de la generación inmediatamente posterior a la autora. No ha de menospreciarse en este sentido la enorme autoridad cultural de la figura del heredero o heredera biológico/a en la gestión y tutela de un legado como el de Rosalía de Castro, claro ejemplo de poeta nacional.

Esta dimensión biológica, que invita a pensar en una biopolítica o, mejor, en un biopoder asociados a la memoria cultural, resulta patente en la tradición del rosalianismo<sup>29</sup>. Está además de modo estricto ligada a la expresión o manifestación espacial de esa memoria, al menos en los primeros estadios de su construcción. El discurso cultural sobre la autora utilizó la estrategia de apropiación de los lugares biográficos —solo de algunos, en realidad— como forma de legitimación y de constitución de una identidad grupal, y también, sin duda, como estrategia para dotar de visibilidad material a lo que se entendía como sentido cultural e ideológico de su figura. La potencia de lo concreto en la fijación de la memoria colectiva había sido ya subrayada por Halbwachs. Pero el sociólogo francés se había percatado de igual modo de que parte intrínseca del dinamismo de la memoria colectiva es que los objetos espaciales se modifican y, sobre todo, alteran sus relaciones con las diversas partes del mundo material que los rodea. Por ello, había llegado a la conclusión de que la elaboración simbólica de estos referentes espaciales los aísla y genera imágenes que subsisten por sí mismas. Los convierte, en otras palabras, en poslugares, facilitando, por ejemplo, la ruptura cualitativa que puede llevar a hacer de un aeropuerto uno de estos referentes materiales de la memoria. Sin embargo, en la

29 Para el uso de los términos «biopolítica» y «biopoder» tomo como referencia básica las consideraciones de Roberto Esposito (2006).

gestión de esos lugares originarios de la memoria, puede apreciarse, como queda dicho, la latencia de un biopoder operante, que implica no solo el consumo «canibalístico» (Booth) de una biografía, sino su apropiación interpretativa en la que la tutela, los silencios o meras reticencias actúan de manera muy determinante.

### ***A MEMORIA DA CHOIVA:* RÉGIMEN DE REPRESENTACIÓN Y MEMORIA**

En este sentido, *A memoria da choiva* puede estimarse como un ejercicio de «canibalización», en tanto parte de la conversión de Rosalía de Castro en un objeto de consumo para construir un *best-seller*. De igual modo se apoya en ese régimen de biopoder en la doble medida en que se vale en su argumento de la biografía rosaliana y en que utiliza la extensión de la vida y el límite de la muerte, de la capacidad de dar vida y de administrar la muerte, como estrategias ficcionales primarias. Se trata, por añadidura, de una ficción intensamente topográfica, donde se conjuga la rosalianidad de determinados lugares en función de una clara lógica biocultural. Todo ello sugiere que esta novela se asienta en el proceso de articulación espacio-memoria que se acaba de presentar, y que la ficción contribuye a hacer patente.

Resulta claro que la obra está orientada por la lógica de un *best-seller*, un *best-seller à la page*, concebido como un *thriller* literario o, más en general, artístico, de esos en los que la búsqueda en torno a un autor o a una obra canónica se convierte en el núcleo de una secuencia de muertes y asesinatos, casi siempre con una cierta aspiración de análisis cultural como trasfondo. Se trata de un género contemporáneo entre cuyos representantes podrían mencionarse autores tan dispares como Mathew Perry, Michel Houellebecq o Laurent Binet. Las cuestiones que suscita

esta forma, y el éxito de que goza, son muchas e interesantes. Entre ellas se cuenta la de su vinculación con distintas formas de tratamiento y procesamiento de la memoria cultural, que en este caso ofrecen una peculiaridad destacada: el uso de la bioficción como estrategia dominante. Porque, en efecto, el empleo de lo que hace más de veinticinco años Alain Buisine (1991) definió como «lo biográfico en régimen posmoderno» proporciona en múltiples ocasiones fórmulas muy favorables a la literatura de consumo. Y lo más significativo de todo ello radica en que es justo a través de ese desarrollo ficcional cómo se introduce la dimensión biocultural capaz de recontextualizar en un sentido muy preciso la representación de lo biográfico.

El marco en el que esta producción memorialística se realiza resulta también decisivo. Mi hipótesis es que el contexto de la escritura de Feijoo delata un cambio de modelo o de régimen de memoria, no del todo fácil de definir. Conviene tener en cuenta al menos dos aspectos. El primero incide en que la figura cultural de Rosalía es abordada ahora desde un modelo de representación que rehúye de manera intencionada la asimilación al modelo rosaliano tradicional del nacionalismo cultural gallego. Como estamos viendo, opta por una fórmula de consumo globalizada, en la medida en que se asoma al escenario de la *world-literature*, que permite afectar, desde la escenificación de un aparente distanciamiento, una actitud irreverente (*punk* es un término utilizado por Pedro Feijoo en alguna declaración). En distintas entrevistas, Feijoo asume además la intención de lograr una lectura fácil y atractiva, con el objetivo declarado de ampliar el horizonte de lectura para la literatura en gallego, más allá de la comunidad interpretativa habitual. Asegura el autor también que su incorporación a la lógica del *best-seller* tiene más que ver con el mero juego estético que con el mercado, acaso sugiriendo que se trata en primera instancia de un elemento formal, ligado a una cierta dicción, a unos ciertos estereotipos, a unos ciertos re-

cursos. Pero no sería un juego estético necesariamente gratuito, aunque carezca de confianza en un éxito masivo: revela el entendimiento de la lógica formal del *best-seller*, que proporciona una plataforma apropiada para articular una posición de distanciamiento respecto de una determinada memoria cultural<sup>30</sup>.

Hay otro aspecto de interés en este sentido, común a otras muchas creaciones contemporáneas emparentadas con *A memoria da choiva*. Me refiero a su dimensión transmedial, que lleva, por ejemplo, a utilizar como parte de la trama vídeos o grabaciones accesibles fácilmente en Internet tanto para los personajes en la ficción como para los lectores en su experiencia real de lectura, que tiende, en consecuencia, a alternarse con la visita al correspondiente lugar de la red. Este procedimiento no resulta del todo ajeno a la orientación latente de esta forma de escritura hacia su adaptación a otros medios: de hecho, ya se han vendido sus derechos para la versión cinematográfica. Hay, pues, una notable distancia estética y, podríamos decir, de régimen de representación con respecto a su objeto.

Estas tensiones tienen mucho que ver con la inscripción de la novela en un contexto contemporáneo muy preciso, ligado a los procesos institucionalizadores de la memoria cultural. Es una inscripción marcada desde el propio texto, que subraya la permeabilidad y ambigüedad de su régimen ficcional. Está fundamentado en una referencialidad alterada, muy eficaz desde el punto

---

30 Se trata de reflexiones articuladas de modo reiterado a partir de la publicación de su primera novela en 2012. Véase, entre sus expresiones más recientes, incluida en una entrevista publicada en *Todo Literatura* (<https://www.todoliteratura.es>, 5 de julio de 2017): «Soy consciente de las diferencias que existen entre todos mis libros, pero lo soy todavía más de la intención común a todos ellos. Juego a escribir novelas con las formas de los best-sellers, como si nada más se tratara de entretenimiento gratuito. Pero esa no es la verdad. Es cierto que busco que mis libros sean ante todo entretenidos, pero lo es todavía más que lo hago para intentar seducir al lector, para convencerlo de que me acompañe a lo largo de toda la historia sin que se dé cuenta de que, mientras lo voy distrayendo con los mimbres del best-seller, esa narración de ritmo ágil, trepidante, con la otra mano le voy inoculando el veneno de mi otro mensaje, el que oculto bajo la mesa. Lo que estoy intentando hacer con mis novelas es contar la historia alternativa de mi país».

de vista del consumo literario. Se fundamenta, por supuesto, en la utilización de la biografía rosaliana, así como en las alusiones a personas reales a través de distintos índices y en la incorporación muy efectista del presente más inmediato en la trama novelística. La acción primaria de la novela se data en 2013, que, además de ser el mismo año de publicación de la novela, coincide con la fecha en que se conmemoró desde las instituciones el 150 aniversario de la primera edición de los *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro. Así se subraya en la propia obra. Con una dosis de metaficcionalidad nada desdeñable, Sofía Deneb, la ficticia profesora de la Facultad de Filología de Santiago que coprotagoniza la novela, comenta, con profusión de deícticos, a propósito de la presentación de su biografía de la autora de *Cantares gallegos*: «este é un ano rosaliano... desde aquí está ben claro que, hoxe, aí fóra, Rosalía está por todas partes. O meu non é máis ca un dos moitos libros sobre a poeta que este ano sairán á rúa» (Feijoo 2013: 55). La inmediatez, el peso del presente como posición enunciativa, la oportunidad y también un peculiar régimen de ficción, caracterizado por una permeabilidad muy fluida con lo real —que afecta a la propia identidad de los personajes—, son aspectos que se hacen evidentes en este abordaje de la figura de Rosalía en un marco declarado de memoria cultural.

## LA NOVELA FAMILIAR O EL CONTROL SIMBÓLICO DEL LINAJE

En *A memoria da choiva*, el núcleo argumental descansa sobre una serie de asesinatos cometidos en su mayoría en la ciudad de Santiago de Compostela a lo largo de ese año rosaliano de 2013. Siete asesinatos en total, todos con Rosalía como trasfondo. Las víctimas —salvo un policía con una función colateral— son especialistas en la autora gallega y responsables de instituciones dedicadas a su memoria, e incluso una de ellas, Ariel, es una presunta

descendiente directa —biznieta secreta— de Rosalía. El asesino, por otra parte, dice ser su hijo. Esto es, la identidad que se atribuye es la de último descendiente del matrimonio Murguía de Castro, conexión viva con el pasado histórico, que habita en un entorno presente de lugares rosalianos y rosaliólogos, de los que se va deshaciendo encarnizadamente. *Las homes and haunts* de la cantora del Sar adquieren así una nueva dimensión.

Además, en su mayor parte, la escenificación de los asesinatos se aparea con un texto de Rosalía o con un episodio biográfico suyo, ya que la aclaración del sentido de estas muertes se apoya en citas de distintos versos de *Follas novas*. En efecto, el asesino se preocupa por marcar la relación de sus crímenes, casi siempre por medio de correos electrónicos, con pasajes de la autora. Se convierten estos así en un forma de *declaratio*, que suscita una interpretación en clave de la (contra)memoria rosaliana. Incluso podría decirse que la violencia brutal, *gore* en algunos casos, se presenta como un ejercicio hermenéutico —un ejercicio brutal de aplicación hermenéutica— de la poesía rosaliana, en el que lo sentimental o emocional y lo corporal adquieren un relieve inusitado. La memoria y la emoción se desatan a través de una *performance* criminal.

No se entenderían bien estos énfasis sin tener en cuenta que la resolución de tales crímenes seriados conduce a la reconstrucción por parte de la pareja de investigadores que conforman el periodista Aquiles Vega y la filóloga Sofía Deneb del supuesto linaje desconocido de la poeta, que revela una trama de amores furtivos y violencia sexual, ligada en buena medida al proceso de apropiación simbólica y de construcción de la memoria cultural sobre Rosalía. Una novela familiar en toda regla, en suma. Y ahí, en la ficción, la figura de Anxo Aián será clave: se trata, al fin y al cabo, del miembro numerario de la RAG que, criado en la cercanía de Gala Murguía y convertido en uno de los eruditos rosalianos por excelencia, se revelará como el brutal violador de Ariel,



descendiente secreta de Gala y biznieta de Rosalía. Este episodio de violencia lo convierte en progenitor de Adriano, el asesino en serie de rosaliólogos, tanto profesionales como aficionados. Por supuesto, Aían resulta un anagrama transparente de Naya, el apellido de uno de los oficianes por excelencia del, digámoslo así, culto erudito a la figura de Rosalía. Convertir a una figura real como la de Naya —Bibliotecario de la RAG, aunque nunca miembro numerario— en violador de una descendiente directa de la poeta, amparado en una relación de oscura familiaridad, es un gesto de carácter provocador. En el contexto del peculiar régimen ficcional de la novela, es la manera que el custodio del archivo rosaliano tiene de incorporarse al linaje de la autora.

Dejando ahora de lado los pormenores de la relación de Juan Naya con Gala o su función como agente cultural e institucional en la gestión del legado rosaliano, ha de admitirse que su figura no está del todo mal elegida en el contexto de referencialidad alterada de la ficción de Feijoo. Algunas de sus declaraciones y textos resultan en este aspecto muy reveladores de las razones que explican el que sea señalado desde la ficción de modo tan palmario. Un ejemplo especialmente ilustrativo —que puede ser leído en sí mismo como una novela familiar— es el artículo titulado «El final de una estirpe: Rosalía de Castro y Manuel Murguía», que aparecería en las páginas del *Boletín de la Academia Gallega* en diciembre de 1974<sup>31</sup>. Así arrancaba: «Un matrimonio fecundo como fue el constituido por Manuel Murguía y Rosalía de Castro no alcanzó a perpetuarse más allá de la segunda generación. Parece como si sobre aquellas dos grandes figuras galaicas pesase un terrible tributo por su gloria, el de que sus apellidos no habrían de sobrevivir más que un corto tiempo» (1974: 24). En muy buena medida, la novela de Feijoo puede leerse como una versión contrafactual —en otras palabras, una novela familiar alternativa— de este aserto inicial, que

---

31 Luego se incluiría en Naya (1998: 147-160).

afecta no solo a los hechos concretos, sino a esa vaga noción de «gloria» que sugiere una memoria cultural específica.

Por ello es tan notable la manera en que Naya daba cuenta de la progenie del matrimonio Murguía Castro: no era la de un mero investigador que expusiese el resultado de una indagación histórica, sino que de variadas maneras hacía valer su posición privilegiada de testigo directo o recipiendario de testimonios privados, así como de legatario y albacea celoso de los fondos de Gala Murguía. Pero no solo esto. En un determinado momento, dejaba caer, con satisfacción poco disimulada, que el periodista y erudito Raimundo García Domínguez (Borobó) lo había calificado como «el nieto que nunca tuvo Rosalía» (Naya, 1974: 37)<sup>32</sup>. Al margen de cómo se tome el ambiguo elogio de Borobó, no es poca cosa esta autoinscripción indirecta en la descendencia de Rosalía, sobre todo en el contexto en que se hace. Lo cierto es que un artículo destinado a probar la falta de continuidad biológica —el «terrible tributo» de la autora de *Cantares gallegos*— acaba señalando a su firmante como heredero putativo del linaje Murguía-De Castro.

No menos desconcertante resulta que en este repaso por la descendencia de Rosalía se omita cualquier mención a la figura de uno de sus hijos, Adriano, cuya muerte a los pocos meses de vida en un accidente confuso será una referencia importante en la biografía y poesía de Rosalía (García Vega, 2013). Y lo será también en *A memoria da choiva*: de hecho, el asesino lleva el nombre del malogrado hijo de la escritora. De igual modo llama la atención cómo desestimaba Naya ciertos posibles argumentos sobre la supervivencia hipotética de algún miembro de la ilustre estirpe, como ese nieto (Jaime) que apareció mencionado como si estuviese aún vivo en la escuela familiar a la muerte de

32 Añádase que estas proclamaciones se repiten. Por ejemplo, en la *web* <https://juannaya.wordpress.com>, se dice. «Naya fue considerado el legatario espiritual de Murguía y de Rosalía de Castro, e hijo adoptivo de Gala Murguía». En la novela, Ariel dice recordar haber oído a Gala: «Anxo, ti es o fillo que eu ninca tiven...» (Feijoo 2013: 350).

Murguía, o el hijo que Ovidio —el único descendiente varón de los Murguía-De Castro que llegó a la edad adulta— tuvo con su amante Visitación Oliva. En suma, estamos ante un ejercicio de control simbólico de la descendencia, que tiene mucho de biopolítica de la memoria cultural<sup>33</sup>.

## UNA FICCIÓN TOPOGRÁFICA

Como hemos visto, la inscripción de Rosalía en la memoria colectiva y cultural tiene una fortísima dimensión espacial. Poco puede sorprender, por tanto, que un *thriller* sobre la memoria como el de Pedro Feijoo pueda ser definido como topográfico. *A memoria da choiva* es, en efecto, una novela topográfica en el sentido de que su estrategia argumental se desarrolla sobre un escenario espacial, presentado de forma muy precisa y plenamente articulada<sup>34</sup>. Ese escenario tiene como centro Compostela, con derivaciones que conducen hasta A Coruña por el norte y Vigo hacia el sur. No hace falta subrayar lo significativo de este espacio desde el punto de vista de la geografía económica, demográfica, institucional y, por supuesto, cultural y literaria de Galicia. Coincide en su trazo general, por ejemplo, con la geografía de *La casa de la Troya* y también con espacios biográficos rosalianos, aunque en este caso de manera muy selectiva y parcial. En cualquier caso, una dimensión esencial de la geografía de *A memoria da choiva* se asienta sobre lo que podríamos considerar una geografía rosaliana.

33 Podrían leerse a esta luz también el tono de alguna polémica reciente sobre la identidad (Rosalía o su hija Gala) de la mujer que posa en una fotografía custodiada en la RAG. Se recoge en el artículo «¿Gala o Rosalía?», publicado en la edición Galicia de *El País* del 29 de febrero de 2012.

34 Resulta poco sorprendente, pues, que se hayan propuesto enseguida rutas literarias para escolares basadas en la novela (Fernández Pereiro y Rial Vidal, 2015).

A este respecto, hay un elemento muy significativo. En el centro, incluso físico, de la novela se sitúa el documental de la peregrinación rosaliana de 1951 al que ya hemos aludido. En él se encierra la clave que llevará a identificar al asesino. Aquiles Vega, el periodista que junto a la filóloga Sofía Deneb conduce la investigación, recibe una copia en formato de cinta de vídeo de manos de Calímaco de Brión —el bibliotecario del Consello da Cultura Galega, que acabará como una víctima más— y luego consultará en Internet el cortometraje en la versión restaurada, accesible en YouTube, a la que se añadieron distintas entrevistas y comentarios. Como se recuerda en la novela, el documental es ahora denominado «un fragmento irrenunciable da memoria colectiva do país». El propio documental es un lugar de memoria en el sentido estricto que Pierre Nora da a la expresión, y Pedro Feijoo lo transforma en el detonante para resolver una serie de asesinatos. Unas imágenes en las que Gala Murguía aparece en actitud familiar junto a una mujer joven (minutos 24:45 y ss.) despertará el deseo por conocer la identidad de la atractiva acompañante. Resultará ser, en la ficción, la nieta secreta de Gala<sup>35</sup>, que, como consecuencia de su violación por Aían, acabaría engendrando a Adriano, el asesino en serie que se busca identificar.

Por tanto, la topografía rosaliana, convertida en objeto de culto, queda inscrita dentro de la novela en una posición nuclear, y así se enfatizará luego de varias maneras. Por ejemplo, la casa de A Matanza, ahora sede de la Fundación Rosalía de Castro, es uno de los centros recurrentes de la acción. Hay además otros lugares biográficos asociados a la poeta que, aunque no figuren en los itinerarios más institucionales ni sean lugares de acción en sentido estricto, tienen un peso manifiesto. Uno de ellos es la casa de la santiaguesa Rúa da Senra («numero 17. —Hoxe 25—

35 En la realidad se trata con probabilidad de Natalia Castiñeiras, esposa de Juan Naya. De nuevo merece destacarse lo que hemos llamado referencialidad alterada de la novela de Feijoo, que en este caso adquiere una dimensión icónica.

concretou Sofía», Feijoo, 2013: 270-271), donde murió en un oscuro y doloroso episodio aquel hijo de Rosalía omitido por Naya en su recuento de la estirpe de los Murguía-De Castro, cuyo nombre —Adriano— comparte significativamente el asesino. Y tenemos asimismo entornos no ligados de modo directo a la autora de *Follas novas*, pero sí a miembros de su familia inmediata, como la casa de la coruñesa Rúa de San Agostiño, 16, donde vivirían su viudo e hijos y luego ya, muerto Murguía, su hija Gala. La visita de Aquiles y Sofía a este lugar y la conversación con alguno de sus habitantes del presente conducirá la investigación hacia la identificación de la nieta desconocida de Gala.

Esta última residencia implica, por el cambio de uso que se recoge en la ficción, una derivación mínima hacia su conversión en un poslugar, de acuerdo con lo que antes veíamos. El deslizamiento hacia el poslugar será mucho más patente aún en otros sitios, como en la casa donde murió Rosalía, trocada en museo y sede institucional de la Fundación que lleva su nombre. Interesa notar en este aspecto que las transformaciones desde el punto de vista de la experiencia y de la función y relaciones con el entorno, características de muchos poslugares con trasfondo histórico o biográfico, son enfatizadas de modo específico en la descripción de Pedro Feijoo. Un aspecto sintomático es la alteración de la entrada al recinto de A Matanza<sup>36</sup>, una modificación material asociada de modo directo a su cambio de uso, que llevó a disponer el acceso principal por la parte que da a la vía del tren, con lo que en la actualidad se ofrece a la vista del visitante lo que originariamente era la trasera —el ámbito más privado y de servicio— del edificio. La entrada original era, por otra parte, la

---

36 «Nunha das esquinas superiores da quinta, a do extremo dereito, había un gran portalón, tamén de cor verde, pero este xa con dúas follas altas de madeira pechadas baixo unha mole de granito do país que facía as veces de cargadeiro, probablemente coroado cunha gran cruz de pedra, hoxe completamente cuberta pola vexetación. Tino franqueounos o paso mentres nos contaba que esa era a verdadeira entrada á quinta, e non a outra, aberta logo da reforma á que a casa fora sometida...» (143-144).

que comunicaba la casa con las de los vecinos, cuya agrupación hacía de A Matanza una aldea de la parroquia de Iria en Padrón.

No son, sin embargo, estos los únicos lugares rosalianos. Las Torres do Oeste, asunto de otra célebre composición en el que la voz poética fantasea con el suicidio en las aguas de la ría, son el lugar donde Adriano abandonará al final a Sofía, dejándola expuesta e indefensa ante la subida de la marea. Pero el más significativo de estos lugares no se llega a identificar en la novela ni forma parte, en principio, de la investigación criminal. Esa inclusión tácita —siniestra, en un sentido freudiano— vuelve mucho más palpable el subtexto topográfico de esta ficción, sobre todo porque es una localización con una presencia recurrente: se trata de la casa en uno de cuyos pisos vive la profesora Deneb, mientras que otro servirá de refugio y escondite al bisnieto de la poeta. La casa que Sofía Deneb habita lleva el número 41 de la Rúa do Vilar. Como en otras ocasiones, la localización es muy precisa. Y con razón: en ese lugar, como saben los rosaliólogos, vivió algún tiempo Rosalía entre 1860 y 1861 —alternándolo con estancias en Vigo y Madrid acompañando a Murguía—, junto a su hija Alejandra, varias criadas y su madre Teresa Castro, que moriría allí.

Hay, pues, distintos estatutos que diferencian unos lugares de otros en su referencialidad a la «paisaxe de Rosalía», como se denomina en el algún momento del relato. Es un paisaje de memoria, a veces institucionalizada, a veces con una naturaleza mucho más fantasmática, en el que la nota de lo silenciado y lo oscuro está siempre presente. Pero es, sobre todo, un paisaje o, mejor, una topografía, transformada en su dimensión material, relacional y de experiencia. Entre todos, el caso sin duda más evidente es el del lugar en que se oculta Ariel, la madre de Adriano, quien terminará como una víctima más de su hijo. Se trata de la antigua aldea de O Froxel, en el ayuntamiento de Arteixo. Fue, al parecer, donde nació Murguía, de una madre recién llegada

del País Vasco y aún soltera, que se refugió allí, en casa de una familia apellidada Pan, a la espera del parto y del posterior matrimonio. Esto es al menos lo que en 2012 abonaría, a título de hipótesis plausible, Xosé Ramón Barreiro Fernández (2012: 56-65) en su biografía de Murguía y lo que en 2013 Pedro Feijoo da por sentado en su novela, a través de una carta ficticia del viudo de Rosalía a Víctor Said Armesto. En *A memoria da choiva* las alteraciones de ese antiguo entorno rural de los alrededores de A Coruña —espacio de ocultación del nacimiento de Murguía, pero también en la ficción del embarazo de Gala y, al final, de su nieta Ariel— se presentan a través de un ejercicio de arqueología toponímica y de rastreo de los sitios olvidados en una trama periurbana de espacios industriales y residenciales, dominados en el presente, como se subraya, por la figura de Amancio Ortega e Inditex: «o lugar do Froxel do que se facían eco os libros de literatura era agora unha localización indefinida entre as rúas en que os antigos camiños da parroquia de Oseiro se converteran» (Feijoo, 2013: 329).

Resulta también digno de nota que algunos de los asesinatos, consumados o solo escenificados, tengan como escenario estos lugares rosalianos, aunque en distinto grado: un lugar habitado en su momento por la poeta, como la Casa-Museo de Padrón; el lugar de nacimiento de Manuel Murguía; o un lugar de experiencia y poético, como las Torres do Oeste. Sin embargo, cuando el ámbito es estrictamente compostelano, ninguna de las muertes sucede, no ya en espacios ligados de modo directo a Rosalía, sino ni siquiera en el interior de la ciudad antigua. Todos ocurren en su periferia, en el Santiago del llamado Ensanche, desarrollado a partir de finales de los años 50 del siglo xx. De una forma u otra, el ejercicio de memoria —concebida como forma de biopoder— se despliega en un escenario de poslugares. Podría decirse incluso que se abre una topografía que encubre y distorsiona la que en apariencia legitima una determinada memoria oficial u

oficiosa, sugiriendo una modificación de la experiencia y epistemológica de notable alcance.

Todo *thriller* proyecta una topografía en la que se inscriben distintas formas de biopoder. Cuando el *thriller* se combina con la bioficción, este hecho general adquiere dimensiones nuevas. La bioficción no consiste solo en la utilización de lo factual y biográfico a efectos de la construcción ficcional, sino que en ocasiones implica asimismo el uso de la ficción para incidir en la significación de la vida y obra de determinados referentes canónicos desde la perspectiva de la memoria cultural. Una de las notas originales de *A memoria da choiva* consiste en que la ficción concebida como forma de biopoder —y su capacidad para gestionar la vida y la muerte de personajes ficticios, pero con una referencialidad muy acusada— se construye de manera directa sobre la noción de linaje o estirpe y su proyección sobre la propia legitimidad de lo que podríamos llamar una comunidad interpretativa y su lógica inmunitaria. En buena medida, de hecho, la trama de la novela plantea un proceso de autoinmunización: esto es, un proceso en que un organismo se vuelve sobre sí mismo para erradicar los que percibe como elementos patógenos. Contribuye de ese modo a poner en evidencia la intensa biologización de una tradición cultural con una orientación autocomunicativa muy marcada.

Como hemos visto, la biologización de la memoria cultural se apoya sobre su escenificación en torno a una trama topográfica. Esta es una de las características dominantes del modelo sobre el que se construye la novela de Feijoo: la ficción como una estrategia de escenificación o teatralización, en la que la precisión de los referentes espaciales resulta determinante. Y esto nos lleva a una última consideración. La teatralización de la trama biocultural a que asistimos en *A memoria da choiva* parece sugerir una exterioridad epistemológica desde la que se considera la construcción cultural que se pone en evidencia. En la misma



medida, la ilusión de la pervivencia de los lugares de la memoria, en torno a los que asentar un culto, se ve desplazada por la conciencia de su condición de poslugares. Pero, de otro lado, los rasgos que, por la vía del *best-seller*, aproximan el proyecto de Feijoo al de un escritor internacional o global —en el sentido de Pascale Casanova— conviven con una referencialidad intensa y precisa que apunta a una comunidad intelectual muy localizada. Una posibilidad para abordar estas tensiones, que van mucho más allá de este caso concreto, podría derivar de nociones como la de «cosmopolitismo estético» (Papastergiadis, 2012: 81-92), que inciden no solo en el diálogo entre modalidades localizadas de producción y consumo culturales y formas dominantes desde un punto de vista global, sino en la constitución de una imaginación cosmopolita —no necesariamente una representación directa de un ámbito cosmopolita— a partir de obras particulares. Memoria y lugar son, de modo obligado, parte del eje central de ese cosmopolitismo estético, que sin duda genera cierto conflicto con otras modalidades previas de producción en clave local o nacional. Novelas como la de Pedro Feijoo invitan a profundizar en esta línea de análisis.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASSMAN, Jan, CZAPLICKA, John (1995) «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique*. 65: 125-133.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón (2012) *Murguía*. Vigo, Xerais.
- (2014) «A evolución intelectual e política do matrimonio Murguía-Castro, dende os anos sesenta aos anos oitenta do século XIX». En Rosario Rosario Álvarez, Anxo Angueira,

- María do Cebreiro Rábade, Dolores Vilavedra (coords.) *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega: 9-38.
- BOOTH, Alison (2014) «The Real Right Place of Henry James: Homes and Haunts». *The Henry James Review*. 25: 216-227.
- BRADSHAW, Ted K. (2008) «The Post-Place Community: Contributions to the Debate about the Definition of Community». *Community Development*. 39: 5-16.
- BUISINE, Alain (1991) «Biofictions». *Revue de Sciences Sociales*. 224: 7-13.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2017) «Guías de viaje y novelas en la construcción literaria de Compostela: las estudiantinas como ficciones autoetnográficas». *Bulletin of Hispanic Studies*. 94, 9:971-986.
- ESPOSITO, Roberto (2006) *Bios. Biopolítica y filosofía*. Trad. Carlos Molinari. Buenos Aires: Amorrortu.
- FEIJOO, Pedro (2013) *A memoria da choiva*. Vigo, Xerais.
- FERNÁNDEZ PEREIRO, Paz y RIAL VIDAL, Anxos (2015) *Roteiro «A memoria da choiva de Pedro Feijoo*. En [https://www.edu.xunta.gal/centros/cafi/aulavirtual2/pluginfile.php/31797/mod\\_resource/content/0/ROTEIRO.\\_A\\_MEMORIA\\_DA\\_CHOIVA.pdf](https://www.edu.xunta.gal/centros/cafi/aulavirtual2/pluginfile.php/31797/mod_resource/content/0/ROTEIRO._A_MEMORIA_DA_CHOIVA.pdf)
- FUENTES RÍOS, Arantxa (2018) «Les origines du tourisme littéraire à Saint-Jacques-de-Compostelle: un enjeu idéologique et ethnographique ». *Téoros. Revue de Recherche en Tourisme*. 37, 1: <http://journals.openedition.org/teoros/3204>
- GARCÍA VEGA, Lucía (2013) «Rosalía de Castro y su hijo Adriano. Génesis y desarrollo de un poema elegíaco». *Revista de Filología Románica*. 30: 53-73.
- (2014) *Rosalía de Castro e os lugares de «Cantares gallegos»*. Ponte Caldelas, Edicións do Cumio.
- HALBWACHS, Maurice (2014) *La topografía legendaria de los vangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*. Trad. Ramón Ramos. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

- LACHMANN, Renate (2004) «Cultural Memory and the Role of Literature». *European Review*. 12: 165-178.
- LÓPEZ SÁNDEZ, María (2008) *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo, Galaxia.
- LOTMAN, Iuri M. (1998) «Los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura». En NAVARRO, Desiderio (ed.) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Cátedra: 42-62.
- MARTÍNEZ MURGUÍA, Manuel (1885) *Los precursores*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- MASCATO REY, Rosario (2015) «García Martí, Otero Pedrayo e as *Obras completas* de Rosalía de Castro: novos documentos para a análise». *Agália*. 112: 123-147.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2014) «A casa de Rosalía, a Rosalía da casa: historia, discurso e representación na Casa-Museo Rosalía de Castro». En: ROSARIO ÁLVAREZ, Rosario; ANGUEIRA, Anxo; CEBREIRO RÁBADE, María do y VILAVEDRA, Dolores (coords.) *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega: 219-234.
- NAYA PÉREZ, Juan (1974) «El fin de una estirpe: Rosalía de Castro y Manuel Murguía». *Boletín de la Real Academia Gallega*. XXXI: 24-50.
- (1998) *Estudios acerca de la familia Murguía-Castro*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- PAPASTERGIADIS, Niko (2012) *Cosmopolitanism and Culture*. Cambridge, Polity Press.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2017) «La imposible moralidad de la literatura: Rosalía de Castro ante las reglas del arte». *Ínsula*. 841-842: 17-21.
- RIGNEY, Ann (2016) «A dinâmica da recordação: os textos entre monumentalidade e *morphing*». En: MOTA ALVES, Fernanda; AFONSO SOARES, Luísa y VASCONCELOS RODRIGUES, Cristiana (eds.) *Estudos de memória. Teoria e análise cultural*.

Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas: 161-170.

RODRÍGUEZ, Francisco (2011) *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*. A Coruña, Asociación Socio-Pedagóxica Galega.

# **PARTE SEGUNDA**

---

---

---



---

---

# LOS HIJOS DE LOS DESAPARECIDOS TOMAN LA PALABRA: «LOS TOPOS» DE FÉLIX BRUZZONE DESDE LA ÓPTICA POSMEMORIAL

MAŁGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA  
*Uniwersytet Warszawski*

## LA NOCIÓN DE POSMEMORIA

**L**A posmemoria es un término introducido en el discurso humanista por Marianne Hirsch (1992-93) para designar las experiencias específicas de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto que declaran «recordar» hechos y situaciones que en realidad no han presenciado. Se trata de experiencias traumáticas que se insertan en la conciencia de los miembros de la generación siguiente mediante los relatos de sus familiares o sus amigos, o también gracias a objetos de la vida cotidiana, recuerdos de distinta índole o fotos, que a veces encierran diversas historias y testimonios de víctimas<sup>37</sup>. Aunque la

---

37 Cabe precisar que existen otras expresiones para denominar este tipo de experiencia: *vicarious past* (pasado indirecto, legado de la memoria), empleado por James E. Young (1998). Según este autor, en los relatos de los representantes de la postgeneración no se trata de los recuerdos heredados de los sobrevivientes, sino de la memoria de los relatos de estos últimos y de la manera de presentarlos. El objeto de la reflexión lo constituye la relación entre estas narraciones y lo presente y cotidiano de la segunda generación. Por otra parte, Henri Raczymow

posmemoria describe en primer lugar una experiencia particular, se le atribuye también carácter generacional porque el trauma en cuestión afecta a un grupo étnico o nacional entero en un momento dado de la historia. En consecuencia, la posmemoria se manifiesta tanto a nivel individual como social. La generación que sigue suele denominarse postgeneración (*postgeneration*).

Es importante distinguir la posmemoria de la memoria que se basa en el recuerdo de una experiencia directa. La primera es una memoria falsa, pues no recoge imágenes de lo vivido en realidad. Es menester también distinguirla de la historia o de la reconstrucción histórica de cualquier tipo porque no pretende objetivizar lo ocurrido; siempre tiene carácter subjetivo.

La posmemoria describe por tanto la experiencia de los que han crecido en un ambiente dominado por una narración ajena, que cuenta hechos ocurridos antes de su nacimiento. El trauma heredado resulta tan poderoso que a los representantes de la postgeneración se les vuelve difícil y a veces aun imposible la construcción de su propia narración. Por consiguiente, una generación entera se ve conformada por un conjunto de acontecimientos terribles que no es posible comprender ni racionalizar, pero que no han sido objeto de su experiencia directa. Por ello, sus experiencias personales pueden resultar deformadas y desproporcionadas.

Como la posmemoria siempre está relacionada con experiencias traumáticas, solo raras veces se manifiesta de modo directo.

---

(1979) prefiere hablar de *mémoire trouée* (memoria agujereada). Por este término entiende recuerdos afectados por el Holocausto, como p.ej. los de su propia infancia. Dichos recuerdos no son completos porque para sus padres ciertos fragmentos de su historia constituían el tabú y, en consecuencia, se negaban a compartirlos con su hijo. Hirsch indica que las diferencias en las denominaciones reflejan la experiencia individual de sus autores: p.ej. Raczymow afirma que sus padres y otros familiares evitaban conversaciones sobre el pasado traumático, por lo que él intuyó la verdad sobre lo vivido por ellos a base de alusiones, reticencias y sobrentendidos. La experiencia de Hirsch (ella misma hija de supervivientes) es distinta: sus padres sí hablaban con ella sobre el pasado. En el mundo hispanohablante se emplea también la expresión memoria insatisfecha.



En la mayoría de los casos, las atrocidades y horrores que transmite resultan imposibles de articular, privando de voz a aquellos que heredan su recuerdo. Por eso la posmemoria se manifiesta con frecuencia en la literatura, el cine, las obras de arte visual o el paisaje arquitectónico. Sin embargo, sus huellas no suelen ser muy visibles; es necesario estar muy atento para discernirlas.

Aunque el término posmemoria fue propuesto para describir las experiencias particulares de los hijos de los supervivientes del Holocausto, la misma Hirsch considera que se puede aplicar también para explicar la situación de cualquier generación que siga a la que haya sufrido un trauma colectivo, es decir, la de las segundas generaciones en los países posttotalitarios (incluidos, los postcomunistas).

### **LA ARGENTINA DE LA ÉPOCA DE LA JUNTA MILITAR (1976-1983)**

El 24 de marzo de 1976 un golpe de estado puso fin a dieciocho meses de gobierno de María Estela Martínez de Perón, conocida como Isabel Perón. Fue la segunda esposa de Juan Perón; ascendió al poder inmediatamente después de la muerte repentina de su marido el 1 de junio de 1974.

Juan Perón había ganado las elecciones en 1973 convirtiéndose por tercera vez en presidente de Argentina. Los pocos meses de su gobierno se caracterizaron por conflictos violentos e incluso sangrientos entre sus seguidores de la izquierda y la derecha. Su esposa se vio obligada a enfrentar, por una parte, una crisis económica internacional, causada por la negativa de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo a vender dicho producto a los países que habían apoyado a Israel durante la guerra del Yom Kippur y, por otra parte, una crisis interna que se manifestaba en la creciente actividad de grupos

armados. Secuestros, asesinatos y atentados contra civiles y militares se volvían cada vez más frecuentes.

Las acciones de la guerrilla y la situación de progresiva menor estabilidad en el país causaron que al principio muchos argentinos aceptaran el golpe con cierto alivio, con la esperanza de que los nuevos dirigentes llegaran a restablecer el orden en el país (Romero 2002: 215). Estas expectativas pronto quedaron frustradas.

La nueva dictadura, que se autodenominó Proceso de Reorganización Nacional, disolvió el Congreso de la Nación Argentina y suspendió a todos los funcionarios públicos. Se disolvieron partidos políticos, asociaciones y otros gremios. Se restringieron libertades democráticas. Al mismo tiempo se iniciaron actos de terror que iban multiplicándose. Los detenidos fueron sometidos a torturas, después ejecutados. Los sobrevivientes fueron detenidos en unos 340 centros de arresto clandestinos (los llamados «chupaderos»), mal alimentados, en penosas condiciones sanitarias, privados de ayuda médica, sin ningún contacto con el mundo externo y a veces mantenidos en soledad absoluta (Romero, 2002: 218).

La junta estableció la pena de muerte, pero no hubo juicios ni sentencias. Las ejecuciones eran clandestinas, los cuerpos eran enterrados en tumbas anónimas o colectivas. Otras víctimas fueron arrojadas al océano desde aviones. Oficialmente no se reconocía su defunción. De ahí surgió una noción nueva: los «desaparecidos».

La junta militar del periodo 1976-1983 es considerada la dictadura más feroz de la historia de Argentina. Sus numerosos actos de violencia se califican hoy de genocidio. Por consiguiente, no sorprende que el término posmemoria se aplique para designar la experiencia de la generación nacida después de la caída de este régimen.

## LA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA Y LA MEMORIA

A partir de los años 80 del siglo pasado la prosa argentina empezó a enfrentar la temática tanto de los tiempos de la dictadura como la de la experiencia de la postgeneración. El clima político y social de la posdictadura favoreció la publicación de este tipo de libros. El presidente Raúl Alfonsín (1983–1989), apenas asumida la presidencia —el 10 de diciembre de 1983— firmó los decretos para la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, cuyo objetivo era investigar las violaciones a los derechos humanos ocurridas entre 1976 y 1983, no solo dando inicio al proceso, largo y doloroso, de juzgar y castigar a los responsables de los crímenes, sino también abriendo el espacio público al debate sobre los tiempos de la dictadura y sus consecuencias.

Allende y Quiroga (sf., 4-5) distinguen tres diferentes enfoques del pasado inmediato en la prosa contemporánea que se pueden observar en tres momentos distintos de la posdictadura:

- principios de los años 80. Esta etapa se caracteriza, por una parte, por narraciones aún elípticas, crípticas; por otra, por la aparición de los primeros testimonios de las víctimas y denuncias de los crímenes;
- mediados de la década de los 90, cuando los militares relacionados con la junta comienzan a aparecer en público, llegando incluso a confesar sus crímenes. Por aquel entonces, en la narrativa se observa el regreso crítico a la época de la dictadura. Aparecen las primeras voces que pertenecen a la generación de los hijos, se describen y se analizan las experiencias de la militancia;
- el siglo XXI. Los factores exteriores a la literatura, como, por ejemplo, los resultados visibles del movimiento de las

Abuelas de Plaza de Mayo<sup>38</sup>, la actividad de H.I.J.O.S.<sup>39</sup> o la continuación de los juicios a los terroristas de Estado, inspiran nuevas inquietudes y nuevos enfoques del pasado, expresados en las obras de los representantes de la postgeneración.

Entre las novelas consideradas «posmemoriales» se encuentran, por ejemplo: *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán, *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008) y *Perder* (2008) de Raquel Robles.

### FÉLIX BRUZZONE Y *LOS TOPOS* (2008)

Félix Bruzzone, nacido en 1976 en Buenos Aires, es uno de los representantes de la así llamada nueva narrativa argentina. Sus primeros cuentos aparecieron en antologías y revistas. Se dio a conocer al gran público en 2008, cuando se editaron dos obras suyas: el libro de cuentos *76* y la novela *Los topos*. Por la primera obtuvo el premio literario Anna Seghers 2010 en la Academia de las Artes de Berlín.

*Los topos*, por su parte, es una novela que se sitúa en la corriente de prosa que explora la experiencia de los hijos de los desaparecidos y que tiene claras referencias autobiográficas: el

38 La Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo es una organización de derechos humanos argentina. Su actividad empezó ya durante los tiempos de la dictadura, en la segunda mitad de la década de los 70. Su objetivo principal es localizar y restituir a sus familias legítimas los niños nacidos en cautiverio y después adoptados por los matrimonios vinculados al régimen, en algunos casos incluso cómplices del asesinato de sus padres biológicos. Las Abuelas luchan también por el castigo adecuado de todos los responsables. Hasta 2013 lograron encontrar 109 niños desaparecidos y recuperar su identidad.

39 Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, una organización fundada en 1994 que tiene como objetivos principales la lucha por la reconstrucción fidedigna de la historia y la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados.

padre del autor desapareció en marzo de 1976 y su madre en noviembre del mismo año. La obra —escrita en primera persona— aunque breve, resulta un tanto difícil de resumir porque la trama, a medida que se desarrolla la acción, se va volviendo cada vez más extraña.

El narrador —el lector no llega a conocer su nombre— cuenta en ella su propia vida. Se nos presenta como un hombre joven que vive en Buenos Aires con sus abuelos. Desde la primera página nos enteramos de que nunca ha conocido a sus padres: ambos desaparecieron durante los primeros años de la dictadura. Su abuela vive convencida de que en la cárcel la madre del protagonista dio a luz a otro hijo.

Al principio el narrador parece vivir como las personas de su edad: tiene muchos amigos, sale con ellos, se divierte. Incluso, establece una relación amorosa con una chica, Romina, que dura casi dos años. Luego vuelve a enamorarse, pero esta vez no de una mujer, sino de un travestí, Maira, quien desaparece en circunstancias sospechosas. Encontrar a Maira se volverá una idea fija del narrador.

Después de la muerte de su abuela, el protagonista hereda un negocio de repostería, y por algún tiempo lo lleva con cierto éxito, es capaz de ganarse la vida. Sin embargo, más tarde lo pierde todo, engañado por los albañiles a quienes contrata para que le ayuden a arreglar la antigua casa que pertenecía a su familia. Poco después le roban el coche en que se encontraban su billetera, documentos y demás pertenencias. De esta manera se queda sin medios para vivir. A partir de ese momento, se deja llevar por los acontecimientos y se somete a la influencia de la gente que encuentra por casualidad. La trama se vuelve cada vez menos verosímil.

La acción del capítulo segundo transcurre en Bariloche, un centro turístico situado en el sur de Argentina. El protagonista se va allá con Mariano, quien le invitó a su casa después del robo y le dio trabajo. El narrador se decide a marchar al enterarse de

que su padre había matado a su madre, y por tanto desea abandonar la casa natal antes del regreso del padre asesino. En Bari-loche ambos se ofrecen para trabajar como obreros en las obras de construcción. Su jefe es el Alemán, un personaje inquietante que tiene la mala fama de seducir a los travestís para después matarlos con crueldad. El propio narrador poco a poco también se convierte en un travestí. Se propone seducir al Alemán y a continuación asesinarlo; pero lo que ocurre es que finalmente termina enamorándose de él. El final de la novela es abierto, se puede interpretar de muy variadas maneras. Es posible presumir que el Alemán y el narrador formarán una pareja extraña, pero feliz y se lanzarán juntos a buscar a Maira (Hernando, 2010: 6). Hay críticos que deducen más bien un desenlace trágico, sugerido entre líneas (Edurne Portela, 2010: 173).

### LA NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA, LA IDENTIDAD Y LOS TRAUMAS DEL PASADO

Recapitulemos: *Los topos* es una novela en la que el narrador habla de su propia existencia. Estamos, pues, ante una autobiografía del protagonista. Por este término se entiende el esfuerzo de contar la propia historia personal, realizado con el fin de abarcarla en su totalidad y entenderla, con el objetivo de conocerse y comprenderse a uno mismo. En condiciones normales, la narración permite unir diferentes acontecimientos y varios aspectos de la vida que acontecieron en distintos momentos temporales. Consiste en un intento de destacar ciertas experiencias y sucesos del pasado, y ordenarlos de manera que se conviertan en un relato lógico. Dicho de otra manera, al construir una autobiografía se impone una estructura narrativa a los acontecimientos casuales para presentarlos como una historia coherente (*vid.* Grzegorek, 2003).

Sin embargo, el lector o lectora de *Los topos* no quedará convencido/a de que lo que acaba de leer sea un relato racional y verosímil. La trama de la novela, aunque presente una estructura lineal, se va volviendo poco creíble e incluso onírica a medida que progresa la acción. El protagonista no solo cambia de preferencias sexuales (al principio sale con una chica, después se siente atraído por los travestís), sino que también él mismo, en la segunda parte del libro, se transforma en uno de estos. Los personajes que aparecen en el primer capítulo del libro, más realista, son caracteres que se pueden encontrar en la vida real. En la segunda parte, en cambio, encontramos ya toda una galería de tipos extraños, grotescos y sospechosos, como el Alemán, quien supuestamente esconde un pasado oscuro y que tiene una vida doble (como honrado padre de familia y como asesino de prostitutas), travestís o enanos.

No es que el protagonista no se esfuerce en producir un relato coherente, todo lo contrario. Parece que intenta encontrar con desesperación algún sentido en lo que le ocurre. En algún momento se pone a buscar a las personas que hubieran podido conocer a su madre para averiguar la intuición de la abuela acerca de su hermano, mas no llega a comprobar sus conjeturas: «Lo único que pude confirmar fue que mamá, efectivamente, había estado en la ESMA<sup>40</sup>. Pero nada de un embarazo, mucho menos de un parto» (Bruzzzone, 2008, libro electrónico). Sin ninguna premisa fiable, llega a identificar a Maira con su hermano aunque ni siquiera es cierto que este jamás haya nacido en realidad. Queda convencido de que el Alemán mató a Maira, basándose en presentimientos imprecisos y a pesar de la falta de pruebas. Parece desear persuadirse a sí mismo de que todo lo que le pasa no es consecuencia de la pura casualidad; en el fondo es seguro que «en lo profundo las cosas siempre habían conservado la misma dirección, como si mi vida hubiera sido una serie de accidentes

---

40 La Escuela de Mecánica de la Armada, durante la dictadura centro clandestino de detención, tortura y exterminio.

que apenas daban una idea de lo que realmente sucedía» (Bruzzone, 2008, libro electrónico).

Sin embargo, sería difícil que el lector (observador objetivo y racional de esta historia) compartiera este punto de vista, por muy empático que fuera. Simplemente, por mucho que se empeñe el narrador, su relato carece de un eje claro de acontecimientos que se puedan describir en términos de relación causa-efecto. Cabe preguntar: ¿qué le impide al narrador construir una historia congruente de su vida?

La primera respuesta que se nos ocurre es que ello es debido al pasado traumático que hereda. Desde la primera página nos enteramos de que todas las decisiones importantes que toma Lela, la abuela del protagonista, son determinadas por los hechos del pasado reciente. Ella parece de veras obsesionada por la idea de encontrar a su otro nieto, en teoría nacido en cautiverio. Después de la muerte de su esposo, vende la casa de familia y se lanza a buscar un apartamento que se sitúe en las proximidades del edificio de la ESMA donde permaneció su hija, para estar cerca de dicho lugar. Su nieto no tarda en identificarse con esta obsesión: «Era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano» (Bruzzone, 2008, libro electrónico).

El pasado interviene también cuando el protagonista se enamora de Romina. Si los jóvenes fracasan en el intento de establecer una relación estable es, más que nada, porque presentan actitudes del todo diferentes para con los tiempos de la dictadura. La chica llega a ser militante de H.I.J.O.S. Lo hace solo para acercarse a su novio y mostrarle empatía, porque ella misma no tiene a ningún familiar desaparecido. El problema es que el narrador de ninguna manera se identifica con la ideología de esta organización. Es más, demuestra claramente una actitud distanciada e incluso irónica hacia los militantes y sus actividades. «[...] Hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRIÑOS, NUERAS, no sé» (Bruzzone, 2008, libro electrónico).



Así comenta el narrador el comportamiento de Ludo, una amiga de su novia. Desconfía de la motivación de los afiliados a HIJOS como si le molestara su compromiso político:

Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después los desaparecidos sociales que vinieron más adelante (Bruzzzone, 2008, libro electrónico).

El protagonista de la novela y Romina nunca llegaron a superar estas diferencias, aun cuando la chica quedó embarazada. Ella, privada del apoyo de su novio, terminó por abortar.

El proceso de crear una autobiografía, es decir, de recordar la historia de la propia vida, es una condición para construir con éxito la identidad, indispensable para sobrevivir en el mundo de hoy, porque constituye el fundamento del sentido de seguridad, de subjetividad, de autoaceptación y de la fe en uno mismo. El hombre contemporáneo emprende el esfuerzo de reconstruir su vida porque se ve forzado a definir su lugar en un mundo que le ofrece una multitud de posibles papeles sociales que puede desempeñar (Giddens, 1991: 81). Para conseguirlo, tiene que empezar por encontrar respuestas a preguntas que pueden parecer ingenuas: «¿cuáles son mis raíces? ¿de dónde soy? ¿quiénes eran/son mis padres (u otros parientes)?». No obstante, sin conocer estas respuestas, le resulta imposible resolver el problema esencial: ¿quién soy?

Para el protagonista de *Los topos* no es fácil contestar a estas preguntas. Por falta de referencias elementales, las tareas más triviales de la vida cotidiana le resultan imposibles de realizar: «De hecho, nunca tuve oportunidad de completar en forma correcta la parte de los formularios donde dice padres, ocupación de padres y todo eso porque siempre está la opción “fallecido”,

pero nunca la opción “desaparecido”» (Bruzzone, 2008, libro electrónico), confiesa.

Como el héroe de la novela ni siquiera conoció a sus padres, la búsqueda de datos sobre su pasado se convierte en uno de los objetivos de su vida. Las informaciones que posee sobre ellos son fragmentarias. Sería lógico, si las hubiera obtenido de sus abuelos, pero ellos, en las conversaciones con su nieto, evitaban los temas de la dictadura y del destino de su hija y yerno. Si el narrador llega a saber algo sobre sus padres, es porque oyó a escondidas trozos de diálogos de sus abuelos:

Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablaban de todo lo que yo no tenía que saber. Pero a veces me escondía entre las hojas de los zapallos, que para mí eran un lugar de juego [...], y cuando mis abuelos llegaban para hablar, los escuchaba (2008, libro electrónico).

El retrato de la madre, reconstruido a partir de estos fragmentos, resulta más claro, su historia, por muy trágica que sea, no parece complicada. La figura del padre, en cambio, lo es. Si los abuelos a veces mencionan a su hija, se niegan abiertamente a mencionar a su yerno. Cuando ya lo hacen, hablan mal: «en casa nunca habían hablado y, si lo hacían, era para ejercitar o perfeccionar insultos» (2008, libro electrónico).

El narrador llega a enterarse de más gracias a Mario, el hermano de su padre, quien le explica que este fue, como muchos jóvenes de la época, militante de una organización política. Cuando lo arrestaron, se supone que no supo resistir a los interrogatorios y terminó traicionando a sus amigos, incluso a su esposa:

Papá había llegado a la política, como muchos de los jóvenes de aquellos años, por amigos que militaban y por ese impulso de siempre hacer algo diferente, nuevo.

Pero cuando cayó preso por primera vez todo se le complicó. [...] empezó él a traicionar a los que tenía más cerca, incluida mamá (2008, libro electrónico).

Sin embargo, el protagonista llega a conocer de su abuela paterna otra versión de esta historia. De ella resultaría que su padre no había sido un traidor. La abuela declara «que papá no había sido un infiltrado de la Triple A ni de las fuerzas armadas sino un doble agente. Primero se había infiltrado en la Fuerza Aérea» (2008, libro electrónico). Otro desenlace lo sugiere Mario:

Y se ve que cuando lo descubrieron en vez de matarlo lo pusieron a trabajar para ellos [...] así que entregó a todos los de su grupo, uno a uno, de a poco, y a tu vieja, obvio, y después fue al cuartel y dijo ya está. Pero es como te digo, nunca más lo vimos. Se ve que al final lo hicieron cagar igual, ya no les servía (2008, libro electrónico).

El narrador nunca llega a enterarse de cuál de estas versiones estaba más cerca de la verdad. ¿Quién tenía razón? ¿Mario, obviamente menos sentimental y más realista? ¿La abuela? ¿O es que esta quería proteger la memoria de su hijo? ¿O simplemente la anciana ya no recordaba lo que en realidad había ocurrido? Estas preguntas quedan sin contestar.

En consecuencia, el narrador, al verse incapaz de encontrar respuestas satisfactorias a los interrogantes fundamentales, fracasa en la construcción de su identidad. Esto se manifiesta mediante el cambio de sus preferencias sexuales: el protagonista, al principio un hombre heterosexual, empieza a sentirse atraído por los travestís, y termina siendo uno él mismo.

Construir la autobiografía consiste no solo en repasar y recordar las experiencias del pasado, sino en revivirlas, en volver a participar de modo consciente en los procesos de maduración y de formación de la propia vida (Demetrio 1999: 17). Hablar de

sí mismo le permite al narrador sentirse al mismo tiempo autor y protagonista de su propia historia, y dejar de percibirse como un observador pasivo de los acontecimientos. Es una actividad que deriva de una necesidad de contemplarse con distancia para definir mejor los papeles que desempeñamos en el teatro de la cotidianidad (1999: 34). Si un individuo se pone a describir su vida, manifiesta de esta manera el deseo de encontrar la paz y el consuelo (1999: 28). El pasado, por muy doloroso y traumático que sea, no se puede cambiar. Sin embargo, se suele indicar el valor terapéutico de la narración autobiográfica. Para que el tratamiento sea eficaz, es necesario lograr una actitud positiva hacia lo ocurrido para, de alguna manera, reconciliarse con el pasado (1999: 13). Estamos ante una visión optimista del ejercicio autobiográfico y de sus posibles efectos. ¿Qué pasa si esta actividad no conduce a los resultados deseados? ¿Si resulta imposible reconciliarse con el pasado?

Es justo lo que le ocurre al protagonista de *Los topos*. El narrador tuvo que incluir en su historia lo que había ocurrido antes de su nacimiento y justo después, porque lo que le había pasado a su familia forma parte de ella. Sin esta parte su propio relato hubiera sido incompleto. Sin embargo, este pasado —la suerte de sus padres, la pregunta pendiente sobre si su padre era un traidor o no, la existencia de su hermano— presenta más enigmas que puntos seguros, más preguntas que respuestas. La imposibilidad de conocerlo es una herida abierta en la conciencia del narrador que le impide progresar construyendo su propia identidad. En consecuencia, el proceso de relatar su vida que inicia no satisface sus expectativas, no le trae paz ni consuelo. Simplemente, para reconciliarse con el pasado, primero es menester conocerlo; sin cumplir esta condición no se puede ni revivirlo, ni comprender: «es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar» (Sarlo, 2005: 26). La reconciliación con algo desconocido es inconcebible.

Lo que es más, de este pasado incompleto no quedan recuerdos positivos, ni siquiera la caricia de la madre. Todo lo contrario: desde la perspectiva del narrador, el tiempo anterior está lleno solo de atrocidades. El protagonista, aunque él mismo no fue víctima directa ni testigo de la bestialidad y perfidia de los terroristas del estado, hereda la memoria de sus actos a través de los abuelos. Es el único legado inmaterial que recibe de los mismos, o por lo menos el más importante, ya que no menciona ningún otro. En consecuencia, el pasado siempre está presente, se infiltra en su vida y la determina. La desaparición de sus padres no se deja ni olvidar ni racionalizar. La conciencia de lo ocurrido no se puede eliminar y arruina su vida. En este caso, la narración autobiográfica no tiene valor terapéutico, sino que resulta destructiva.

## CONCLUSIONES

El tema central de la novela de Bruzzone no es la dictadura militar. *Los topos* no es una novela comprometida que busque revalorizar la historia. Al escritor no le interesan ni los hechos históricos, ni el terror del estado, ni los crímenes cometidos en su nombre, ni el destino de las víctimas. Lo que atrae su atención son las consecuencias de este pasado trágico que se manifiestan en la vida de los representantes de la generación siguiente. Aun así, no le interesa la perspectiva colectiva sino la individual. *Los topos*, pues, tampoco se puede considerar una novela social, en el sentido de que no se exploran en ella posibles implicaciones del pasado traumático para la sociedad entera o algunos grupos de ella. La forma autobiográfica que eligió el escritor dirige la atención del lector hacia la experiencia personal. La autobiografía es un relato íntimo que cuenta la vida de un solo hombre, con lo cual no se presta a generalizaciones precipitadas.

Bruzzone prefiere analizar un caso particular para observar qué pasa cuando un individuo experimenta el corte de sus raíces familiares por la intervención de la historia. Como hemos visto, el narrador de *Los topos* vive, desde su niñez, privado de la presencia de sus padres y sin conocer la verdad sobre su vida y muerte, en la sombra del trauma heredado de sus abuelos. Su obsesión de encontrar a otro nieto perdido —aunque su existencia sea incierta— pasa a ser la preocupación central del protagonista e influye en su vida. A la larga, el peso del pasado y la incapacidad para resolver sus misterios le impiden creer en sus propias posibilidades, aceptarse a sí mismo, desarrollar el sentido de seguridad, en fin, ir formando su identidad. La imposibilidad de interrumpir la relación con el pasado, es decir, de eliminar de la conciencia los recuerdos de los acontecimientos no presenciados ni experimentados de manera directa, tampoco le permite construir su historia personal. El pasado siempre triunfa penetrando sus relaciones con otros; por consiguiente, el héroe termina evaluando a todos en función de su actitud para con el tiempo anterior. En consecuencia, continuamente fracasa en construir relaciones de cualquier tipo con aquellos que encuentra. No es capaz de mantener amistades ni de formar una familia. No llega a identificarse con los objetivos de organizaciones políticas o sociales. «Para el narrador es imposible tener una familia biológica (hijo) o política (H.I.J.O.S.)» (Edurne Portela, 2010: 178). El hijo de los desaparecidos es un personaje trágico, condenado a la soledad.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLENDE, Anatiago, QUIROGA, Gustavo (s.f.) «Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda

- identitaria en la generación de hijos de militantes de los años 70», (sf., 4-5) En: <http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/1erasjhrnoa/5.1.%20ALLENDE%20-%20QUIROGA.pdf>, en línea [varias consultas].
- BRUZZONE, Félix (2008) *Los topos*. Buenos Aires, ebook.
- DEMETRIO, Duccio (1999) *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Traducción de Laia Villegas. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- EDURNE PORTELA, Miren (2010) ««Como escritor, no me interesa tomar partido»: Félix Bruzzone y la memoria anti-militante». *A contracorriente. A journal on Social History and Literature in Latin America*. 7 (3): 168-184.
- GIDDENS, Anthony (1991) *Modernity and Self-Identity in the Late Modern Age*. Stanford, California, Stanford University Press.
- GRZEGOREK, Anna (2003) „Narracja jako forma strukturyzująca doświadczenie». En: Krzysztof Krzyżewski (coord.) *Doświadczenie indywidualne. Szczególny rodzaj poznania i wyróżniona forma pamięci*. Cracovia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 209-225.
- HERNANDO, Ana María (2010) «La búsqueda de la identidad en la novela del escritor argentino Félix Bruzzone, *Los topos*». *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata, Argentina, texto disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=q&r=1&hs=1&css=1&cc=arti&cc=convenio&cc=eventos&cc=libros&cc=norma&cc=planes&cc=progra&cc=proyecto&cc=tesis&c=all&t=0&sf=&j=me&q=La+b%C3%BAsqueda+de+la+identidad+en+la+novela+del+escritor+argentino+F%C3%A9lix+Bruzzone%2C+Los+topos&fqf=DT>
- HIRSCH, Marianne (1992-93) «Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory». *Discourse*. 15(2): 3-29.
- RACZYMOW, Henri (1979) *Contes d'exil et d'oubli*. Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.

- ROMERO, Luis Alberto (2002) *A History of Argentina in the Twentieth Century*. Translated by James P. Brennan. University Park, PA, Pennsylvania State University Press.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- YOUNG, James E. (1998) «The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of History». *Critical Inquiry*. 24 (3): 666-669.



---

---

## LA (DES)MEMORIA ENCARNADA O CÓMO LIDIAR CON EL TRAUMA Y RESISTIR: LAURA RESTREPO<sup>41</sup>

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST

*Uniwersytet Warszawski*

**L** *A multitud errante* y *Hot sur*, las novelas de Laura Restrepo publicadas en 2001 y 2012 respectivamente, reescriben, por muy distintas que sean sus estéticas y mundos narrados, una «promesa de felicidad» (Ahmed, 2010) muy potente: la que radica en la posibilidad de lidiar con el trauma mediante el amor —individual y comunitario—, el duelo y el poder terapéutico que se desprende de la narración misma. Si bien *La multitud errante* se centra en el trauma provocado por sucesivos desplazamientos forzados y el conflicto armado en Colombia, mientras que *Hot sur* relata las experiencias liminales de una emigrante latinoamericana en los Estados Unidos, en ambos textos los protagonistas melancólicos representan las zonas «in-vivibles» (Butler, 2006, 2010) de la vida social. Estas zonas «in-vivibles» están habitadas por seres que no gozan del estatus de sujeto —desplazados, víctimas de conflictos armados, emigrantes, reclusas— cuya existencia cuestiona la felicidad colectiva de los privilegiados y desestabiliza las estructuras del poder en un

---

41 Este artículo es un resultado del proyecto de investigación financiado *Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del s. XXI* (FEM2014-57076-P).

co(n)texto de precariedad y vulnerabilidad absolutas. Esta zona de inhabilitación constituye el lugar oculto de identificaciones y des-identificaciones, así como de la dialéctica dentro-fuera.

Siguiendo al pensamiento de Judith Butler, me propongo ver de qué manera y bajo qué premisas las novelas escogidas reescriben una dimensión política de la vida vinculada a la exposición a la violencia y a la condición de vulnerabilidad corporal que esta supone. Estas obras literarias, al igual que los textos teóricos de Butler, ponen el énfasis en la problemática de la pérdida (no)llorada, así como en el poder del duelo a la hora de trazar en dichos fenómenos las bases para la creación de nuevos vínculos y comunidades, teniendo en cuenta que la vulnerabilidad «funciona como límite de lo argumentable, incluso tal vez como la fecundidad de lo indiscutible» (Butler, 2006: 44).

La narradora y protagonista en primera persona de *La multitud errante* intenta descubrir la historia de Siete por Tres, a quien conoce cuando el hombre llega a un albergue para desplazados en el que ella trabaja. El único deseo o, mejor dicho, la razón de vivir de Siete por Tres consiste en encontrar a Matilde Lina, su madre adoptiva: «perdió a la mujer que ama en alguna de las vueltas del camino y no hay mapa que le diga dónde hallarla. La busca por la corteza de la geografía sin concederse un minuto de tregua ni de perdón, y sin darse cuenta de que no es afuera donde está, sino que la lleva adentro» (Restrepo, 2016: 13).

En el transcurso de la acción vemos cómo el protagonista, tal y como «la multitud errante» que sigue sus pasos sin tener un rumbo fijo, se siente incapaz de recordar y expresar partes de su pasado traumático. La condición de vulnerabilidad corporal le marca desde el principio de su vida, la cual «no cuenta como una vida»<sup>42</sup>: nos enteramos de que, tras el nacimiento, es abandonado

42 En este sentido, arguye Judith Butler, hay «vidas» que en un lugar y tiempo concretos —especialmente si se insertan en «marcos de guerra» (2010)—, no se reconocen como tales; estas «vidas precarias» señalan su anonimato en relación con la muerte y su incapacidad de ser «lloradas», recordándonos que «una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser

por su madre biológica en la puerta de una iglesia sin que se sepa nada seguro acerca de su origen. Sin embargo, todos están convencidos de que la decisión de sus padres fue provocada por la violencia bipartidista imperante en la región. Desde el principio el niño está privado de *xora*. Recordemos que el término remite, según Julia Kristeva, al estado psíquico de un bebé, cuando vive en simbiosis con el cuerpo de su madre, antes de entrar en el orden simbólico y ser capaz de desarrollar fronteras que distingan su propia subjetividad. Nuestra primera experiencia, ambientada en la *xora*, es, pues, la de plenitud y unidad con el entorno. Si en esta fase, cuando todavía no existe diferenciación entre el niño y la madre, y cuando debería reinar el sentimiento de una plenitud completa, el niño «pierde» a su madre y, con ello, la sensación de plenitud, sufre entonces una pérdida que no puede articular ni localizar, y que en su vida adulta provocará estados melancólicos agudos<sup>43</sup>.

El estatus de huérfano que caracteriza al protagonista se agudiza cuando, pocos meses después, pierde su pueblo natal (Santamaría) al ser completamente destruido por los conservadores a causa de ser un sitio de inclinación liberal. A partir de entonces, el conflicto armado, junto con el desplazamiento incesante, se convierten en crónicos y en la única forma de vida que le es propia. De ahí que no podamos hablar de su experiencia, y la de miles de desplazados, en términos de crisis; en palabras de Lauren Berlant:

---

objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad. Podemos ver esta división del globo en vidas merecedoras o no de ser lloradas desde la perspectiva de quienes hacen la guerra con objeto de defender las vidas de ciertas comunidades y defenderlas contra las vidas de otras personas, aunque ello signifique arrebatar las vidas de estas personas» (2010: 64).

43 «Un individuo así —explica Julia Kristeva— no se considera lesionado, pero sí afectado por una falta fundamental, por una carencia congénita. [...] su tristeza es la expresión más arcaica de una herida narcisista no simbolizable, infalible, tan precoz que no puede atribuírsele a ningún agente exterior (sujeto u objeto)» (1997: 16).

Often when scholars and activists apprehend the phenomenon of slow death in long-term conditions of privation they choose to misrepresent the duration and scale of the situation by calling a crisis that which is a fact of life and has been a defining fact of life for a given population that lives it as a fact in ordinary time. (2007: 760).

Así, tras vivir doce años como desplazado crónico, Tres por Siete pierde a su madre adoptiva, quien, tras haber sido capturada y torturada por unos militares, desaparece sin que se sepa nunca si ha sobrevivido. De este último evento trágico (es decir, las circunstancias de la desaparición de Matilde) la narradora se entera gracias a los relatos ajenos: el protagonista no es capaz de contar nada: «Siete por Tres no lo sabe. No lo sabe o no quiere saberlo. Y si sabe nada cuenta, guardándose para sí todo el silencio y todo el espanto. Me habla de ella como si se le hubiese refundido ayer» (Restrepo, 2016: 46).

Parece que ninguna causa ni objetivo u objeto amoroso pueden suplir para él la insustituible carencia de Matilde Lina. En este sentido, la elección del nombre de la mujer no es casual<sup>44</sup>, ya que ha sido evocado en la música tradicional vallenata y comúnmente asociado con el amor y la nostalgia (*vid.* Olaya, 2007: 241). Durante años, por esta fijación con la pérdida, el protagonista cree haber sido desheredado de algo supremo e inenarrable, del mismo modo que generaciones de colombianos que se vieron privados de paz y de seguridad. «No es a Matilde Lina a quien buscas» —comenta la narradora— «Matilde Lina es sólo el nombre que le has dado a todo lo que buscas» (Restrepo, 2016: 118).

44 «Matilde Lina —apunta María Victoria Albornoz (2015: 115)— es el nombre de un popular vallenato de Leandro Díaz. La canción en sí misma es la evocación de una mujer de igual nombre. Esta coincidencia a la que no se alude en toda la novela (¿quizá debido al hecho de que la narradora es extranjera?) hace sospechar que en realidad Matilde Lina no es el nombre verdadero de la protagonista sino, a lo mejor, solo una forma (nostálgica, festiva, anhelante) de llamarla».

*Hot sur*, en cambio, nos presenta la historia de María Paz, emigrante colombiana residente en los Estados Unidos, relatada por medio de distintas voces y géneros discursivos: su propia voz (proveniente del manuscrito creado por la protagonista para Cleve Rose, escritor y profesor de escritura creativa en la cárcel de Manninpox, donde la mujer está recluida), la voz de Cleve (proveniente de su diario) y la de Ian Rose (padre de Cleve, entrevistado por la autora implícita de la novela). En el manuscrito la protagonista se remonta a su infancia para recordar cómo su madre las dejó a ella y a su hermana pequeña en casa de unos parientes lejanos para perseguir el sueño americano, que después solo les iba a traer luchas diarias, marginación y sufrimiento. Así, cuando Greg, un policía mayor le ofrece matrimonio, lo acepta sin vacilaciones para poder vivir «una vida más habitable» (Butler, 2006) al lado de un hombre estadounidense y blanco que goza de ciertos privilegios para ella antes inalcanzables. Pero la felicidad dura poco, porque Greg, involucrado en el tráfico de armas, es asesinado y María Paz se convierte en el chivo expiatorio del caso. Estando embarazada, es brutalmente agredida durante la investigación policial; en consecuencia tiene un aborto y arrastra graves problemas de salud.

De nuevo, como en el caso de *Siete por Tres*, de estos últimos eventos traumáticos (a saber, el asesinato de Greg, el encarcelamiento, la violencia sufrida y pérdida del embarazo) vividos por la protagonista, nos enteramos a través de los relatos de otros. María Paz no es capaz de decir nada al respecto: «Mi memoria se ha vuelto caprichosa —explica en su manuscrito— se queda con lo claro y borra lo confuso, se apega al pasado y rechaza lo reciente, y según me parece, se va liberando de lo que encuentra chocante o incomprensible» (Restrepo, 2014: 177) para añadir más tarde:

Las cosas más duras que me suceden, son las primeras que se me olvidan. A partir de la noche del cumpleaños

de Greg, mi marido, he vivido una cadena de horrores, pero llevo un borrón donde debía estar ordenada la secuencia de los hechos, como diría usted, organizados y a la vista en sus correspondientes repisas. Pero no, yo no. Yo guardo puro dolor, pura confusión y zonas de niebla. (2014: 182).

El trauma se genera, pues, en un cruce, entre un evento liminal (como la desaparición de Matilde o el asesinato de Greg, codificados en las novelas) y una mente que no es capaz de representarlo, imaginaria o simbólicamente, como la psique de Siete por Tres o de María Paz, ya que ambos protagonistas registran tan solo el miedo devastador experimentado en estas circunstancias, nada más (Jarzombkowska, 2015: 151).

De esta forma Laura Restrepo nos acerca al carácter paradójico de lo traumático: se manifiesta en el olvido —los protagonistas no pueden proporcionarnos una narración coherente de los hechos— y, al mismo tiempo, se delata en la rememoración constante, pues tampoco pueden dejar de recordar las experiencias cotidianas anteriores al evento traumático. De este modo, la literatura nos habla sobre el trauma a través de sus huecos, sus silencios y sus reiteraciones, o sea, mediante repetidos acercamientos a lo inefable, que se constituye como el centro latente de la escritura. La vulnerabilidad funciona en estos textos, tal y como la concibe Butler, es decir, en cuanto que «límite de lo argumentable» y «fecundidad de lo indiscutible» (Butler, 2006: 44). De ahí que, como apunta Gustavo Mejía (2007: 197), Laura Restrepo quisiera en principio darle otro título a *La multitud errante*, a saber: «De repente y sin nombre», para subrayar de este modo la condición innombrable, no-argumentable de la experiencia traumática.

Ambos protagonistas están, por lo tanto, sumergidos en «un abismo de tristeza, de dolor incomunicable» que los absorbe hasta hacerles perder «el gusto por cualquier palabra, cualquier

acto, inclusive, el gusto por la vida» (Kristeva, 1997: 7). Podemos también observar en ellos otros síntomas: sobre todo la sensación de culpa por no haber podido salvar a Matilde e, incluso, por haber sobrevivido (Siete por Tres) o por haber querido cambiar su condición de marginada y no poder cuidar de su hermana autista (María Paz). Este peso que llevan a partir de entonces se codifica de modo simbólico en el texto, bien a través de una carga física (Siete por Tres se compromete a cargar una estatua de la virgen de madera, proveniente de su pueblo natal), o bien a través de una herida corporal (María Paz está literalmente desangrándose en la cárcel tras haber sido sometida a una intervención médica fallida).

En este sentido, la palabra griega τραῦμα, trauma, «herida», remite al mismo tiempo al evento puntual, arraigado en el pasado de ambos protagonistas —la captura y desaparición de Matilde /el asesinato de Greg, la violencia y el aborto—, y a su efecto duradero, cuyas señas podemos observar en el presente (o sea, la sensación de pérdida y las heridas inenarrables, la culpabilidad y la dialéctica memoria-olvido). Aunque sus causas —los conflictos armados, la violencia estructural— vienen desde fuera y amenazan a muchos, como el mismo título de la primera novela indica, pronto nos damos cuenta de que el trauma de los dos protagonistas debe ser enfrentado como social y político a la vez que personal e íntimo, individual y colectivo.

A nivel individual, la suerte de los protagonistas es justo la de padecer una pérdida no llorada y no aceptada; esta falta de aceptación, el encontrarse impedido de aceptar la pérdida de Matilde/Greg y del niño y de realizar el trabajo de duelo, los instala en un estado de espera melancólica constante; recordemos que, según Freud, la melancolía surge cuando no queremos aceptar la pérdida y/o cuando no podemos llorarla.

Por otra parte, cuando uno y otro son despojados de su lugar en el mundo —Siete por Tres pierde a su familia, su comunidad y su pueblo para convertirse en un eterno desplazado; María Paz se

queda viuda, resulta agredida de manera brutal y encarcelada—, ninguno puede simplemente asumir con tranquilidad que a partir de un momento específico y por un tiempo limitado han de cruzar un luto programado y previsible que, una vez terminado, les proporcionará un nuevo equilibrio y sentido del mundo. Tras la pérdida de un algo o alguien significativo, bien una persona, una comunidad o un lugar con los que nos hemos identificado, perdemos una parte fundamental de nuestra identidad. En este sentido, lo que provoca sufrimiento no es solo la pérdida en sí, sino la incapacidad de definirnos sin la existencia de lo perdido (*vid.* Butler, 2006, 2010).

Con respecto a la dimensión sociopolítica del trabajo de duelo, a lo largo de las lecturas de ambos libros de Restrepo comprendemos que tanto en Colombia como en los Estados Unidos el poder sanciona que la sociedad pueda (e incluso deba) sentir horror y repudio moral frente a ciertas vidas perdidas, mientras que otras vidas no deben ser mencionadas ni lloradas. La ejecución diferencial del duelo, advierte Judith Butler, es una cuestión política de primera categoría: «El duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o a una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme» (2010: 65), pero el duelo público por las víctimas de la violencia incesante en Colombia, o por las vidas de los emigrantes ilegales, nunca se ha llevado a cabo. *La multitud errante* y *Hot sur* simbolizan a sociedades melancólicas que como comunidades no han realizado aún el trabajo de duelo y siguen negándose a aceptar sus heridas y pérdidas «no lloradas», «congelándolas» en su inconsciente colectivo. Si el trabajo de duelo no se realiza de la forma debida, puede incluso desembocar en un «delirio» (como sugiere la obra maestra de la autora).

Por ello, los sujetos y las comunidades<sup>45</sup> pueden —y deben— constituirse en función de la vulnerabilidad (social) de

45 Para adentrarse en los mecanismos de construcción, reconstrucción y deconstrucción de comunidades, *vid.*: *Differences in common*, de Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra (2014).



los cuerpos, concebidos como lugar del deseo o de la fragilidad física, así como lugar político de exposición a la violencia y del trabajo de duelo. La condición vulnerable no es sino la secuela directa de los cuerpos culturalmente construidos, amenazados por otros y sujetos a ellos, siempre susceptibles de sufrir violencia y expuestos a padecer pérdidas (no)lloradas o (no)llorables (Butler, 2006: 46). Así, no podemos olvidar que el duelo como proceso psíquico saca a la luz la sujeción a la que nos someten vínculos emotivos que nos unen con otros sujetos y otros relatos de maneras que a veces escapan a nuestra comprensión o voluntad.

En efecto, este proceso puede ser tan inabarcable como para llegar a interrumpir y volver ilegibles nuestras narraciones construidas de manera consciente a lo largo de toda la vida, desafiando o, incluso, desmoronando nuestra imagen de un sujeto autónomo, capaz de controlarse a sí mismo. Cabe señalar, en este sentido, que el trabajo del duelo concluye cuando uno acepta no solo la pérdida, sino también la transformación que esta conlleva, o sea, cuando uno es capaz de «someterse» a la pérdida que ha sufrido y llorado: «sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse [...]. Hay algo más grande que lo que uno planea, que lo que uno proyecta, que lo que uno sabe y elige» (Butler, 2006: 47).

Para ayudarlo a ejercer el duelo, la narradora, enamorada de Siete por Tres, así como Clive Rose, enamorado de María Paz, asumen el tradicional papel del terapeuta tal y como lo preve el psicoanálisis: en los diálogos que establecen con la persona amada se limitan a hacerles preguntas que los dos responden sin preguntarles nada a ellos. Si bien la narradora de *La multitud errante* estimula de forma reiterada al hombre a narrar su historia en los numerosos monólogos fragmentados y fragmentarios que se generan y parecen no tener fin, Clive Rose motiva a María Paz

a indagar en su pasado y sus narraciones identitarias mediante la escritura de pequeñas tareas de carácter confesional que desembocan en un libro testimonial que el hombre se compromete a editar. Cuando leemos el manuscrito de María Paz, nos damos cuenta del papel que en su construcción juega Clive, evocado con frecuencia y/o mencionado de modo explícito en la escritura.

La visión de la relación amorosa que se desarrolla a continuación en las dos novelas coincide con el modelo teórico de Julia Kristeva<sup>46</sup>. La escritora colombiana y la pensadora búlgara, pese a hablar lenguas y lenguajes diferentes, parecen decirnos que el amor proporciona un fundamento para subjetividades y significados fragmentarios, así como un vínculo entre la palabra y el afecto, capaz de superar el trauma. Desde esta perspectiva, nuestras vidas y nosotros mismos tenemos sentido a través y gracias a los relatos que preparamos para explicar al otro nuestra historia personal. Vivimos y comprendemos nuestra experiencia a través de las narraciones que construimos con el fin de contarlas a la persona amada, aunque sea mediante el uso de huecos, silencios y reiteraciones constantes.

Así, se forja una relación directa entre los discursos amorosos y terapéuticos: si, como quiere Kristeva, nuestras subjetividades son «sistemas abiertos», nuestra «apertura» hacia el otro, alcanzada con mayor fuerza gracias al amor o al psicoanálisis, juega un papel primordial en la evolución particular de cada sujeto: «se puede considerar que con Freud, por primera vez, la relación amorosa (aunque sea imaginaria) es tomada como modelo de funcionamiento psíquico óptimo. [...] El psiquismo es un sistema abierto conectado a otro y solo en estas condiciones es renovable. Si vive, nuestro organismo está enamorado. Si no está enamorado, está muerto» (Kristeva, 1987: 12). En este sentido, cuando dos sujetos traumatizados entran en una relación

46 El amor, ubicado en las fronteras entre el narcisismo y la idealización, es, según Julia Kristeva «el tiempo y el espacio en el que el yo se concede el derecho a ser extraordinario» (1987: 4). En *Historias de amor* la investigadora identifica el amor con el sentido de vida y el significado del lenguaje.

amorosa, el amor propicia un intercambio de energías vitales y restauración de la memoria capaz de producir la transformación psíquica necesaria para lidiar con el trauma (*vid.* 1987: 12- 13).

Aunque *La multitud errante* no nos proporciona una «promesa de felicidad» (Ahmed, 2010) en el ámbito político que equivaldría a una resolución del conflicto armado, hecho que en el año 2001 es del todo inconcebible, ofrece esperanza e, incluso, sugiere un camino a seguir. Tras realizar el trabajo del duelo, el protagonista entiende que el luto no es solo individual o privado; al contrario, el duelo le ayuda a crear una comunidad política, constituida por personas que han sufrido pérdidas a causa de su vulnerabilidad absoluta y que ahora están amenazadas por otra pérdida posible. A saber, al final Siete por Tres abandona el deambular eterno y la búsqueda incesante de Matilde para quedarse en el albergue con la narradora, decidido a luchar por una causa social y por el bien de la comunidad amenazada y expuesta de nuevo a violencia. Entre los desplazados organiza un grupo de voluntarios para defender el albergue, que es visto por el poder como un refugio para terroristas: «lo primordial en el cambio que [...] se [ha] operado en Siete por Tres —observa la narradora— [es] su estado de exaltación, la confianza con que ahora (asume) su protagonismo y liderazgo, su compenetración con el entusiasmo colectivo» (Restrepo, 2016: 116). De este modo, el trabajo del duelo no equivale a la inacción y ayuda, como señala Butler, a convertir el sufrimiento en un recurso político; a lo largo de este arduo proceso podemos, en consecuencia, desarrollar una identificación con el sufrimiento colectivo, generadora de fuertes vínculos comunitarios; en este sentido, en su comentario sobre *La multitud errante*, Díaz-Zambranta subraya: «al final de cuentas, es la esperanza del amor y el compromiso con el bienestar de otros lo que salvaguarda al individuo en crisis y lo transforma en ejemplo de lucha contra la amnesia histórica y la deshumanización de la guerra» (2007: 234).

*Hot sur* ofrece al público lector una «promesa de felicidad» parcial: si bien el amor romántico que ha unido a María Paz y Clive Rose ayuda a la protagonista a superar el trauma y reconstruir el pasado a través de la escritura, no desemboca en un *happy end* al estilo hollywoodiense, sino que tiene un final trágico: acaba con la muerte del hombre, asesinado por intentar demostrar la inocencia de su amante. No obstante, la protagonista logra sobrevivir y salvar a su hermana gracias a la creación de lazos comunitarios, primero —durante su reclusión— con otras presas, y luego, una vez puesta en libertad, con su abogado y el padre de Clive, Ian Rose, quienes funcionan en la narración como sus padres adoptivos.

Así, la narración sugiere que el primer paso en el proceso de la superación del trauma no es sino el ejercicio del duelo, llevado a cabo mediante el amor y un acercamiento a lo no-decible. El segundo paso lo constituye el restablecimiento de la seguridad y de la comunidad, simbolizadas en la novela por la creación de «nuevas familias». Sin duda, *Siete por Tres* y *María Paz* no son los únicos sujetos melancólicos codificados en las dos novelas, incapaces de definirse sin lo perdido, que intentan lidiar con lo traumático. Al principio de *La multitud errante* la narradora describe el grupo que acompaña a *Siete por Tres* y que carece de rumbo fijo, prestando atención especial a sus «ojos atados a lo que han dejado atrás» y su delirio colectivo (Restrepo, 2001: 16), para después relatar su lucha en defensa del albergue. «Lo más ilusionante —subraya Albornoz (2015: 122)— es que esta sea una lucha que no emprende solo sino con la cooperación de una multitud, ya no errante: esta vez comprometida con la que considera una causa justa».

*Hot sur*, en cambio, codifica las prácticas corporales subversivas que aplican las presas con tal de convertirse en sujetos políticos. Inmersas en la melancolía y ante la dura realidad de su vulnerabilidad y de privación extremas, dichas mujeres se

constituyen como una comunidad y logran reescribir sus narraciones identitarias, generando una nueva subjetividad colectiva. «Las Nolis», del nombre completo en latín *Noli me tangere*: «este grupo se distingue por manifestar su inconformidad con grafitis escritos con heces, por el uso de «palabras soeces, *dirty words*, *filthy talk*, amenazas, insultos, agresiones, locuras, gritos». Acciones de protesta y rebeldía que se enaltecen en la novela como mecanismo para marcar los límites territoriales entre pandillas y para demostrar la potestad de las convictas sobre su cuerpo». (Ardila-Jaramillo, 2016: 477).

En efecto, Las Nolis, aparte de defenderse y apoyarse mutuamente, se dan cuenta de que hay algo de que pueden reapropiarse, esto es, su cuerpo, o sea, su sangre, su sudor, sus lágrimas, sus excrementos y flujos corporales de cualquier índole. Empiezan a usarlos para rebelarse en contra del poder y de la melancolía. Manchan las paredes y pintan grafitis con sangre y excrementos para proclamar: «de mi piel para adentro mando yo» (Restrepo, 2014: 250). Se tasajea la piel, se cortan las venas, se infligen dolor y heridas, porque «sus propias heridas [son] lo único verdaderamente suyo» (Restrepo, 2014: 296) y porque se las infligen a sí mismas sin que nadie pueda castigarlas o impedirselo.

Sus cicatrices son marcas identitarias que ellas mismas eligen, ya que no pueden decidir sobre su paradero, sus rutinas diarias o condiciones de su reclusión. Las Nolis entienden que el cuerpo, por más vulnerable que sea, tiene una importante dimensión política. Parecen decirnos lo mismo que Judith Butler expresó con las siguientes palabras: «Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social; sólo más tarde, [podemos] reclamar [nuestros cuerpos] como propios, como de hecho tantas veces lo hacemos» (Butler, 2006: 52).

A partir del trabajo del duelo y de la experiencia amorosa, ambos protagonistas, impactados por nuevos vínculos, cambian la

concepción de sí mismos como miembros de una comunidad. Siguiendo al pensamiento de Sara Ahmed (2004), podríamos aventurar una hipótesis sobre el amor comunitario, basado en el proceso de identificación con la pérdida, como fundamento de la resistencia política ofrecida por las «nuevas familias» reescritas en ambas novelas. Las comunidades codificadas en la narrativa de Restrepo están unidas por el amor hacia objetos idealizados compartidos y perdidos o amenazados —la vida fuera de la cárcel, la seguridad que proporciona el albergue— así como en el luto o la amenaza que las pérdidas compartidas pueden ocasionar: «Mourning and grief hence become an expression of love; love announces itself most passionately when faced with the loss of the object. Love has an intimate relation to grief not only through how the subject responds to the lost object, but also by what losses get admitted as losses in the first place. [...] We can see how love then may work to stick others together in the absence of the loved object» (Ahmed, 2004: 130).

En conclusión, la escritora colombiana ha sabido escuchar, moldear y reemitir la palabra del otro al codificar las voces de víctimas de diferentes tipos de sufrimiento; ha hecho uso continuo de su capacidad crítica sobre todo a la hora de distinguir, elaborar y escoger las prácticas semióticas adecuadas para prestar voz a las víctimas del trauma, las cuales, de entrada, se declaran incapaces de hablar. Asimismo, las novelas analizadas se preguntan —al igual que lo hacen los textos de Butler— por las condiciones culturales en función de las cuales algunas vidas son más vulnerables que otras, y algunas pérdidas más dolorosas, legítimas y reconocidas que otras (2006, 2010).

La producción artística de Laura Restrepo ocupa un lugar destacado en la codificación del trabajo de duelo y la representación de las vidas que no cuentan como vidas (*vid.* Sánchez-Blake, Lirot, 2007). Así, *La isla de la pasión* (1989) reescribe la memoria de la colonización, la esclavitud y la violencia de género,

planteando al mismo tiempo la concepción de vulnerabilidad reconocida y compartida como base para la creación de nuevos vínculos y comunidades genéricas. *La novia oscura* (1999) se acerca a la historia no-oficial (del contra-archivo) de la industria petrolera y de la prostitución, ofreciéndonos la representación de la memoria de los marginados y silenciados. *Delirio* (2004), en cambio, es un ejemplo de escritura traumática, que se adentra en los mecanismos psíquicos del olvido como resultado de la represión de secretos innombrables a nivel familiar y social, mientras que *Demasiados héroes* (2009) se adentra en la dialéctica memoria-olvido de la segunda generación de los combatientes y desaparecidos en Argentina.

La escritura y la lectura se convierten así en actos éticos de responsabilidad llevados a cabo en contra de la violencia física, estructural y cultural, así como a favor de la polifonía de voces y de conciencias, como la mejor medida para captar la compleja naturaleza de la realidad social y oponerse a los mecanismos de dominación y/o opresión. Leer y escribir de manera responsable permite escuchar la propia palabra en el diálogo con la palabra del otro, ambas inmersas en la pluralidad de voces y conciencias que las rodean.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2004) *The Culture Politics of Emotion*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- (2010) *The Promise of Happiness*. Durham, London, Duke University Press.
- ALBORNOZ, María Victoria (2015) «Cuando la guerra amaine»: el trauma y el duelo en *La multitud errante* de Laura Restrepo». En: JARZOMBKOWSKA, Dominika y

- MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (eds.) (2015) ¿Decir lo indecible? *Traumas de la historia e historias del trauma en las literaturas hispánicas*. Warszawa, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich: 107-123.
- BERLANT, Laura (2007) «Slow Death». *Critical Inquiry*. 33: 754-80.
- BUTLER, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.  
—(2010) *Marcos de guerra. Vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana (2007) «Configuraciones arquetípicas». En: SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira y LIROT, Julie (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Taurus, Alfaguara: 223-236.
- JARZOMBKOWSKA, Dominika (2015) «El jinete polaco y *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina: la (po)ética del trauma». En: JARZOMBKOWSKA, Dominika y MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (eds.) (2015) ¿Decir lo indecible? *Traumas de la historia e historias del trauma en las literaturas hispánicas*. Warszawa, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich: 151- 170.
- KRISTEVA, Julia (1987) *Historias de amor*. México, Siglo XXI Editores.  
—(1997) *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas, Monte Ávila.
- MEJÍA, Gustavo (2007) «Fragmentación del discurso histórico: individuo y multitud en *La multitud errante*». En: SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira y LIROT, Julie (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Taurus, Alfaguara: 197- 206.
- OLAYA, María E. (2007) «Nomadismo e identidad». En: SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira y LIROT, Julie (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Taurus, Alfaguara: 237-250.
- RESTREPO, Laura (1989) *La isla de la pasión*. Santafé de Bogotá, Planeta Colombia.



—(1999) *La novia oscura*. Santafé de Bogotá, Norma.

—(2001) *La multitud errante*.

—(2004) *Delirio*. Madrid, Alfaguara.

—(2009) *Demasiados héroes*. Madrid, Alfaguara.

—(2014) *Hot sur*. Madrid, Booket.

SABADELL-NIETO, Joana, SEGARRA Marta (2014) *Differences in common*. Amsterdam, New York, Rodopi.

SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira y LIROT, Julie (eds.) *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Taurus, Alfaguara: 197- 206.



---

---

# LA MEMORIA Y EL TABÚ COMO ACTOS PERFORMATIVOS EN «LETARGO» DE PERLA SUEZ

JOSÉ GONZÁLEZ

*Université Toulouse II Jean Jaurès, CEIIBA*

## INTRODUCCIÓN

LA tendencia creciente en la literatura contemporánea a la experimentación en la novela parece plasmar a menudo una suerte de juegos con silencios y espacios vacíos que incitan a ser vistos como significantes. Lo que no se dice de manera explícita en los relatos se dispone como un interlocutor, como una instancia comunicante. Esta emergencia del silencio o de vacíos en los relatos literarios tendría su razón de ser en tabúes y en huecos de la memoria, los cuales se perciben como los orígenes de ausencias que atraviesan los relatos y que interactúan con el imaginario de «lxs lectorxs». La expresión de lo omitido —de lo indecible— mediante el recuerdo crearía un discurso que acompañaría a lo expresado.

En base a este fenómeno narrativo, es interesante abordar el ámbito de la fuerza transformadora de la memoria por dos aspectos que e pueden considerar como performativos en el acto de recordar. Estos son, en primer lugar, el tabú (o la prohibición)

desde un enfoque muy cercano al de Judith Butler<sup>47</sup> y, en segundo lugar, las concepciones sobre la ambivalencia y la imprevisibilidad de la profesora alemana Erika Fischer-Lichte<sup>48</sup>.

En «Letargo»<sup>49</sup> se podría ver la fuerza performativa, ya que se narra en gran medida por no-dichos y silencios a lo largo de un relato memorístico. Los silencios que aparecen durante el acto de recordar denotan una suerte de palabra o pensamiento prohibido que a su vez establece un sistema retroalimentado e iterativo. Lo tabuizado y lo que no puede ser dicho se presenta mediante heridas traumáticas, representadas por silencios gráficos entre el texto, creados como si se tratara de «extirpaciones» del mismo. De modo que, al recordar e intentar expresar recuerdos, el tabú interviene regulando el discurso presente y visibilizándose en los silencios para, al final, mostrarse de una forma alternativa.

### «LETARGO»: LA MEMORIA FAMILIAR

La *nouvelle*, publicada por primera vez en el año 2001, está incluida en el libro *La trilogía de Entre Ríos* (2006), compuesto también por novelas tituladas «Complot» y «Arresto»<sup>50</sup>, las

47 Me baso especialmente en su idea performativa recogida en el artículo «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista» (Butler, 1998: 296-314), así como en dos de sus libros más influyentes (Butler, 2002 y 2007).

48 En este artículo me voy a referir sobre todo al libro de Fischer-Lichte de 2012: *Performativität. Eine Einführung*. Su teoría performativa, sin embargo, se desarrolla en una variedad de títulos imprescindibles (*vid.* Fischer-Lichte, 2003 y 2004).

49 La edición a la que hago referencia está contenida en Suez (2006). Aunque la novela se publicó en primer lugar por separado, en este texto me voy a referir a la edición integrante de la trilogía, motivo por el que escribo el título con comillas.

50 Del mismo modo que «Letargo», ambas novelas fueron publicadas primeramente por separado por el Grupo Editorial Norma (Suez, 2001 y 2004).

cuales, junto con «Letargo» comparten el tema de la inmigración judía en Argentina. La historia de este relato está focalizada en una familia de origen ruso radicada en un pueblo de nombre Basavilbaso y compuesta por el padre, la madre Lete, la hija Déborah —que es la narradora y protagonista— y por la Bobe, la abuela materna de Déborah, quien es terriblemente déspota y conservadora.

Evocado desde la memoria de Déborah, la novela está enmarcada por el tiempo que dura la enfermedad de la madre, hasta que esta se suicida a causa de una larga esquizofrenia depresiva desatada quizás por la muerte de su hijo a los pocos meses de su nacimiento. La narración ulterior de Déborah, treinta años más tarde, avanza de forma interrumpida por las muchas anacronías que aluden a otros momentos de su vida, y que se intercalan de forma imprevisible con discursos del presente de la narradora, el cual, en diversos capítulos de la vida de Déborah, señalan la relación complicada entre los integrantes de la familia por el extremo control que ejerce la Bobe: sus feroces leyes son particularmente traumáticas no solo para Déborah, sino también para todos los miembros, incluido el padre de Déborah, cuyas actividades políticas y su afición por la fotografía no son aceptadas por la abuela.

Con el tiempo, Lete debe ser ingresada en el hospital, dado que la convivencia en la casa se hace insoportable por sus ataques esquizofrénicos. Y durante la estancia en el centro su estado continúa empeorando hasta que, al final, tras una tentativa fallida, se suicida al arrojarle por la ventana de su habitación. En este punto del relato, «lxs lectorxs» advierten el lugar de enunciación de Déborah, ubicado treinta años más tarde. Se percibe entonces que desde allí se narraban los dos años en los que moriría su madre, mezclados con elementos del presente. En el espacio-tiempo actual ella está casada con su amigo de la infancia León, es fotógrafa y, además, se acaba de dar cuenta de que se

ha quedado ciega tras soñar con la muerte de su hermano. La narración continúa en el presente de la Déborah adulta, quien comienza una nueva vida por la ceguera repentina hasta que, de nuevo, vuelve a recuperar la vista al recordar una imagen de su madre con la Bobe y su padre. La novela termina con la visita de la Déborah adulta al cementerio en Basavilbaso, donde fue enterrada su madre, Lete.

## LOS «NO-DICHOS» Y LOS ESPACIOS DEL TABÚ

Relacionando este argumento con las técnicas del relato que he avanzado en la parte introductoria, voy a cuestionarme cómo se articula el discurso performativo del tabú y la memoria, cómo generan nuevas realidades y cómo se relacionarían con la normativa de género.

La hipótesis del tabú y la memoria como elementos performativos en el relato radicaría, a mi modo de ver, por un lado, en una ambivalencia; en una doble articulación de destrucción y creación y, por otro, en la imprevisibilidad, ya que el tabú emerge desde un lugar desconocido y en un tiempo casi aleatorio, movido por un deseo inconsciente. Ambos conceptos han sido teorizados como dos elementos intrínsecos al acto performativo<sup>51</sup>, sin los cuales un discurso o acto no tendría la capacidad de performar.

La imprevisibilidad radica en que el efecto que produce(n) un acto y/o discurso no está determinado de antemano: se desconoce en cierto grado lo que ocurrirá durante un proceso de esta índole<sup>52</sup>. Los actos performativos se encuentran entonces

51 Fischer-Lichte expone cuatro características esenciales del acto performativo, a saber, la imprevisibilidad, la ambivalencia, la percepción y su fuerza transformadora (2012: 75-129).

52 Se trataría de un aspecto ya definido por Derrida (1972), cuando afirma y asume que no se pueden delimitar los contextos, sino que el enunciado es el que los crea al emitirse.

en una relación constante entre la planificación y la emergencia, es decir, entre lo que se tiene la intención de decir o provocar y lo que surge durante el discurso o la actuación. Entendiendo emergencia como acontecimiento que no se puede prever, como fenómenos que en potencia darían un giro a una situación, como señala Fischer-Lichte (2012: 76).

Por otro lado, un acto performativo también es ambivalente: puede ser un acto negativo (destructor) o positivo (creador), según sea percibido por las personas presentes. Aquí se podrían dar situaciones en las que no solo el acto en sí tiene una caracterización destructiva/productiva, sino que también dependería de la perspectiva de un público determinado<sup>53</sup>.

Lo ambivalente del tabú se basaría en que preexiste una acción o un sentimiento prohibidos, cuya realización podría poner en peligro al individuo, y cuya consecuencia es su no-realización o su no-pronunciación. Por ello tendría una faceta destructiva, ya que se reprime al no expresarse de modo directo, pero también una creadora, pues sigue un deseo cuyo lugar es expresado, en el caso que nos incumbe, por los vacíos de un texto.

El segundo enfoque propuesto se centraría en la ambivalencia que Judith Butler le otorga a la prohibición y los tabúes en los actos y discursos performativos. Como indicaba la filósofa, ambos forman parte del proceso performativo de la identidad y de la identidad de género, puesto que constituyen sus límites de representación. En este sentido el género es performativo y

53 Fischer-Lichte da un ejemplo revelador al respecto mediante la *performance Street suspensión* del artista Stelarc. Este trató de suspenderse sobre la calle con 18 ganchos en su cuerpo mientras estaba siendo observado por diferentes públicos: uno especializado, el cual sabía que se iba a hacer la representación, y un segundo público: las fuerzas de seguridad. Estos últimos, que llegaron 5 minutos después del inicio, obligaron a detener el espectáculo imponiéndole una multa por alteración del orden. En esta actuación tiene lugar un proceso de ambivalencia gracias a los diferentes tipos de públicos. Para el público las relaciones que se daban durante la *performance* eran un acto de creación (positivo), mientras que las fuerzas del orden veían en esta representación una alteración peligrosa (en potencia destructiva) para el orden público (Fischer-Lichte, 2012: 95-96).

se observaría como la representación de otra representación y, por ello, como la copia de otra copia, cuya ejecución está regulada por las prohibiciones y tabúes dentro de normas sociales: cuando se actúa el género hay actitudes y discursos vetados al género masculino o al femenino, como la forma de hablar, de gestualizar. Como así lo indica en uno de sus ensayos acerca de la performatividad del género: «lo que se llama identidad de género no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú compelen a dar» (Butler, 1998: 297).

Este doble sentido del acto sería comparable con la reiteración en la performatividad: los actos al repetirse son tanto afirmadores como modificadores, dado que por un lado existe una fijación, una inmovilidad y una ficción de esencialidad en el guion de identidad de género y, por otro, la reactuación de estas normas posibilita espacios potencialmente subversivos. De forma que en las representaciones sociales o en el acto de recordar, los actos y discursos son performativos tanto para confirmar la ilusión de las identidades, como para desestabilizarlas.

### LA MEMORIA Y EL TABÚ COMO FUERZAS MOTRICES DE «LETARGO»

Asimismo, la atmósfera formada por la memoria y los no-dichos en «Letargo», además de construir la estética narrativa, son también el motor de la misma. Los tabúes y las prohibiciones causan una búsqueda, en la que Déborah socava entre sus recuerdos sobre su madre Lete<sup>54</sup> cuando agonizaba. De esta manera, la búsqueda tiene el objetivo de recordar lo que no pudo

54 El nombre de Lete para la madre es de por sí significativo porque está relacionado directamente con el olvido. Según el diccionario de mitología universal Akal: «Río infernal, también llamado río del Olvido; recorre los Campos Eliseos donde las almas de los muertos beben sus aguas que tienen el poder de hacer olvidar el pasado» (Sechi Mestica, 1993: 159).



expresar con palabras en aquella época, pero también de escuchar lo que no escuchó de su padre y su abuela: el objetivo que se plantea la narradora trataría de desvelar algo que quedó oculto durante su infancia/juventud y que hasta el momento no había podido volver a evocar, como indica hacia el final del libro:

Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma, y quiero verme caminando por el andén de la estación de tren. Quiero que mamá, papá y la Bobe viajen conmigo en un coche de alquiler, parecido al que me lleva a mí ahora, y que papá hable con el taxista del secuestro de Fangio, y que mamá y la Bobe hablen acerca de tía Berta y yo escuche a papá decir, vamos a llegar tarde, y yo tenga diez años.

Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces. (Suez, 2006: 101).

En esta confesión final, la narradora revela el objetivo de su narración y de su acto de recordar. Por un lado, su relato funciona evocando a sus familiares mediante lo que su memoria guardó y que hasta el momento no había podido volver a recordar; por otro, tiene la intención de hacer decir a sus familiares aquello que no se pudieron decir entonces, y de expresar, desde su posición, lo que la niña no pudo expresar en su infancia. Sin embargo, continúa siendo incapaz de expresarse con plenitud. La consecuencia es un relato de la memoria con recuerdos extirpados, donde partes dolorosas de su vida están apartadas, dejando en el tejido textual heridas visibles a través de los vacíos.

La interacción del tabú con la memoria y su reproducción se hace más explícita si se considera la imposibilidad de expresar tales recuerdos y sentimientos. Tabú y memoria funcionan seleccionando recuerdos, como ya indicara Paul Ricœur mostrando cómo la memoria intenta separar elementos que permitan crear

un relato mediante el olvido<sup>55</sup>. Es decir, crear un relato de la memoria implica paradójicamente, olvidar. A su vez, el tabú se manifiesta como uno de los orígenes de estos olvidos, siendo una de las causas —quizás la principal— de la represión de recuerdos y, por lo tanto, de su emergencia mediante otra forma en el discurso.

Las nociones de memoria, tabú y performatividad se asocian dentro del proceso memorístico por medio de un juego entre deseo y prohibición que da lugar a la transformación; a una diferencia en la repetición. La memoria es una acción performativa porque repite un acto que sucedió (o no<sup>56</sup>) en el pasado, el cual es reproducido en cualquier caso como una diferencia, creando con ello la novedad. De nuevo Ricœur<sup>57</sup>, en alusión a Freud y a la represión de recuerdos, comparte con el psicoanalista que estos son expresados por otra vía (Ricœur y Aranzueque, 1999). Esta otra forma sustituiría al recuerdo traumático en forma de acción, de modo que se repite aún sin que el individuo lo sepa<sup>58</sup>.

55 Ricœur lo plantea del modo siguiente: «Se trata de aceptar la deuda impagada, de aceptar ser y seguir siendo un deudor insolvente, de aceptar que haya pérdidas» (Ricœur, 1999: 69).

56 Desde un punto de vista psicoanalítico, Judith Butler se refiere al tabú del incesto como algo que en realidad pasó en la imaginación del individuo: «En lo que concierne al incesto, la cuestión gira en torno a las relaciones entre el recuerdo, el suceso y el deseo: ¿el suceso precede al recuerdo?, ¿es la memoria la que retroactivamente propone un suceso?, ¿o es un deseo el que toma la forma de recuerdo? Aquellos que quieren subrayar la prevalencia del incesto como una práctica familiar abusiva tienden a insistir en que es un suceso y que, en tanto que recuerdo, es un recuerdo de un suceso. Y a veces, esto toma la forma de una premisa dogmática: para que sea traumático y real, se debe entender el incesto como un suceso. Sin embargo, precisamente esta posición es la que desmonta la perspectiva de los estudios del trauma mencionada anteriormente, según la cual el signo de un trauma y su prueba son precisamente su resistencia a la estructura narrativa de un suceso» (Butler, 2006: 219).

57 *La lectura del tiempo pasado* (Ricœur y Aranzueque, 1999) recupera temas como la memoria colectiva que ya había tratado en *Tiempo y Narración* Paul Ricœur (1996).

58 Ricœur lo expresa de la siguiente manera: «El punto de partida de la reflexión de Freud se encuentra en la identificación del obstáculo principal encontrado por el trabajo de la interpretación (*Deutungsarbeit*) al tratar de evocar recuerdos traumáticos. Dicho obstáculo, atribuido a las “resistencias de la represión” (*Verdrängungswidestände*) se designa con el término “compulsión de repetición”

El tabú, por su parte, regula estos recuerdos reprimiendo, pero también manifestándolos por una vía de escape, como podría ser una acción. En este sentido, se aprecia el proceso de iterabilidad como un proceso de repetición regularizado por las normas, como una repetición que habita el sujeto y que constituye la dimensión temporal del mismo (Sabsay, 2009: 76). De este modo, las prohibiciones que aparecen en «Letargo» y que le fueron impuestas a la niña perduran como leyes que la Déborah adulta reproduce.

## LÍMITES DE LA MEMORIA Y CIRCULARIDAD DEL TABÚ

Ahora bien, el uso del lenguaje y la memoria son dos actos incompletos *per se*. El primero porque no puede expresar la totalidad del significado, el segundo porque está formado de vacíos: es decir, de recuerdos reprimidos y de olvidos. El lenguaje sería una búsqueda de significantes insuficientes para definir la realidad; y la memoria, la imposibilidad de recordar y/o expresar la totalidad.

En este sentido me adhiero a la idea de Wittgenstein, quien recomendaba: «De lo que no se puede hablar, es mejor callar» (Wittgenstein, 2010: 16)<sup>59</sup> para evitar las reflexiones sobre temas

(*Wiederholungszwang*) y se caracteriza, entre otros rasgos, por una tendencia a pasar al acto que, según Freud, “sustituye al recuerdo”. El paciente «no reproduce [el hecho olvidado] en forma de recuerdo sino en forma de acción: lo *repite*, evidentemente, sin saber que lo hace» (Ricœur y Aranzueque, 1999: 32-33).

59 La cita ampliada sería: «De lo que se puede hablar se puede hablar claramente, y de lo que no se puede hablar hay que callar dejando plena autonomía a la muda expresividad del silencio —o a la del propio lenguaje en su nivel mostrativo—. En ambos casos no se plantea ya cuestión filosófica alguna, simplemente porque las cosas están claras. Y eso es todo lo que se pretende: clarificar el lenguaje y/o el pensamiento mediante la dilucidación y delimitación de lo decible/indecible en vistas a la (di)solución de los problemas filosóficos» (Wittgenstein 2010: 16).

inaccesibles al entendimiento, pues tal sería, en gran medida, lo que sucede con los impulsos que dirigen a la narradora de «Le-targo»: narrar lo que no se puede narrar mediante silencios<sup>60</sup>. Déborah intenta hacer hablar a los miembros de su familia y a ella misma sin conseguirlo, siendo el silencio su única salida. La búsqueda de la expresión por medio de la memoria reconstruida y de lo indecible se convierte en el impulso y el motivo para poder relatar esta etapa liminal de su vida. Lo que Déborah «calla» está relacionado de manera íntima con lo reprimido, con los recuerdos dolorosos y la incapacidad de describirlos con palabras. Aquello que no pudo ser dicho cuando era niña, tampoco podrá serlo en su narración de adulta por una doble incapacidad expresiva de lenguaje y memoria.

A pesar de los intentos por hacer emerger lo que no pudo decir en aquellos años, el resultado es que lo indecible aparece de forma imprevisible e intermitente, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Es esa noche, la niña sueña que atraviesa silenciosos pasillos y llega donde hay una plaza blanca, y en esa plaza están sus padres. Hay sol y hay niebla. La niña ve que la madre está cubriendo el landó de su hermano con una tela casi invisible y que el niño llora, allí adentro. La niña grita que esa tela es una tela de araña, y grita que se la quiten, pero la madre ríe tontamente.

Cuando desperté, escuché a papá que murmuraba,  
—Ya sé que para tu madre no valgo nada.

Y mamá que lloraba y que decía, basta, basta...

Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí (Suez, 2006: 36).

---

60 Fernando Reati también desarrolla la idea de la narración de lo inenarrable mediante los silencios en varios de sus artículos sobre la narrativa de Suez, por ejemplo en «Perla Suez: una literatura del silencio» (Reati, 2008).

En esta parte el recuerdo evoca otro de los sueños de la Déborah niña, tras el cual escucha a su padre hablar con su madre sobre la Bobe. La reacción de Lete al reproche del padre, conforma un suceso que Déborah no puede volver a describir. Simplemente da a conocer que no ha olvidado el acontecimiento posterior. Lo no-dicho surge como reacción al momento doloroso, pero también como reproducción y confirmación de lo prohibido.

Por consiguiente, la reiteración indefinida del tabú y las prohibiciones aparece como un círculo vicioso que se perpetúa, y su fuerza performativa radicaría en un proceso cíclico de repetición con diferencia<sup>61</sup>. En cada intento de Déborah de expresar lo indescible aparece una forma de no-dicho y, por ello, cada nuevo intento para superar una prohibición supone una nueva articulación del silencio. El repetir en forma de recuerdos, deseando representar lo que no pudo decirse e intentando evitar las restricciones de los tabúes, se convierte en un acto que da lugar a una nueva realidad. Esta repetición diferida se podría apreciar de varios fragmentos de la novela como, por ejemplo, en el siguiente:

Esa noche la niña sueña que un hombre entra a su pieza, que tiene el cuello del impermeable levantado, y le dice, con el cigarrillo en la boca, que lo siga. Ella lo sigue por un pasillo inacabable y al fondo del pasillo hay un cuarto oscuro y silencioso. Y allí está el padre. Al verla, el padre dice mi niña, los caballos pueden hacer lo que quieran, pero una niña no puede.

Abrí los ojos. Pensé en el hombre del sueño y no sé por qué vi a la bobo cortando calas, al lado de la canilla,

61 Considero el concepto de repetición y diferencia desde el prisma del pensamiento deleuziano según su tesis doctoral *Différence et Répétition* (Deleuze, 1968). En ella indica que la repetición implica en sí misma una diferencia, una variedad e incluso una transgresión: «Si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en el nombre que afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas» (Deleuze, 2002: 23).

y el agua jabonosa corría por la zanja y arrastraba una pluma de pavo real.

Aún hoy veo la escena y la bobbe sigue en ese sitio cortando calas, al lado de la canilla que gotea y hay agua que se lleva una pluma de pavo real (Suez, 2006: 46-47).

En los dos últimos párrafos aparece un recuerdo (narrado por la niña, en el primero, y en el segundo, narrado por la voz adulta), pero se trata del mismo. A pesar de la evocación de la misma escena de forma muy similar, entre las dos descripciones se instala una diferencia, aunque mínima, pero suficiente para dar lugar a una modificación sintáctica y semántica. En el primero de los párrafos la Bobbe es el objeto de la frase («vi a la Bobbe») mientras que en el segundo es el sujeto («la Bobbe sigue»). Por otro lado, usa detalles distintos para cada uno, por ejemplo: «la canilla que gotea», «el agua jabonosa», y también cambia los verbos «arrastrar» por «llevar» (la pluma). A continuación de esta repetición sobreviene de nuevo el vacío, en el que se economiza la explicación o la interpretación acerca de esta reflexión.

En «Letargo» la reiteración de la extracción deliberada del texto<sup>62</sup> habría que contemplarla como una iterabilidad<sup>63</sup> del silencio, la cual no corresponde solo a los pensamientos de la niña, sino también a la voz de la Déborah adulta con las consecuentes modificaciones. En este sentido —y dado que la novela está

62 La técnica de extirpación es deliberada porque la autora misma fue quien extrajo el texto faltante reduciendo la novela a casi la mitad. En una entrevista realizada el 12/12/2013 en Córdoba (Argentina) afirma: «Cuando tenía escrita la novela toda en primera persona (que tenía muchas páginas más) me di cuenta de que podía hacer un juego colocando también un narrador en tercera persona para que vaya siguiendo a la protagonista. Entonces decidí intercalar la primera con la tercera persona y lo sostengo así a lo largo de toda la novela. Y ahí me di cuenta de todas las posibilidades que se me abrían para contar. En una operación de resta, pensé en contar con las menos palabras posibles, el máximo de acontecimientos. “Letargo” tiene 107 o 108 páginas. Es una *nouvelle* en realidad. Pero originariamente tenía unas cien páginas más, que decidí cortar» (González, 2016: 367).

63 La noción de iterabilidad la utilizo siempre en relación a la concepción performativa de Derrida en «Signature, événement, contexte» (Derrida, 1972).

concebida en base a estas dos voces, dos narraciones y dos vidas mediante el espacio temporal que separa a las narradoras<sup>64</sup>— se podría hablar de un diálogo como dos perspectivas en la que una responde a la otra. De hecho, la respuesta de la segunda voz, la de Déborah adulta, no se hace esperar. En contestación a los tabúes y prohibiciones de su infancia, la narradora adulta de 30 años después se expresa mediante la profesión que ejerce como fotógrafa, a través de la que retoma dos de los temas prohibidos para su edad y género en su infancia narrada: la fotografía y el sexo.

### **TABÚES, PROHIBICIONES Y NUEVAS REALIDADES DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO**

Como último punto, me gustaría entonces tratar de la reproducción de las normas de género en este personaje a través de sus repeticiones. Los espacios vacíos en los que la narradora parece que va a explicar lo que no pudo decir, donde había algo dicho y se extirparon, están muy relacionados con la normativa para el sexo femenino. Los vacíos surgen en sustitución de lo que no puede pensar, recordar o decir de acuerdo a su condición de niña/mujer: donde se espera la superación de las restricciones correspondientes a su condición, surge el vacío como un resto.

No obstante, este resto o este «nada» es al mismo tiempo «algo». El hecho de no poder expresarse a pesar del impulso, significa un espacio en blanco que se convierte en una huella o, en este caso, una herida. La fragmentación de la memoria y la extirpación de lo inenarrable son consecuencias de prohibiciones y el «resto» una parte constituyente de la expresión. En el ejercicio de

---

64 La noción de la doble temporalidad del sujeto es analizada por Josefina Ludmer. La teórica argentina ve en esta estructura de «Letargo» una repetición temporal y una escisión del yo: «El tiempo se repite y se duplica en la memoria: dos yoes, dos presentes, dos generaciones y dos personajes centrales que pueden ser uno solo» (Ludmer, 2010: 62).

recordar se observan las normas que debe/debía o debería cumplir, pero reproducidas de forma alternativa mediante unos saltos abruptos en el texto.

Otra de las formas de reproducir la normativa atribuida a su género por una vía alternativa yacería no solo en la repetición expresada por los vacíos, sino también por transformaciones en la Déborah adulta y que responden a las imposiciones de su infancia sobre temas determinados. Como indicaba, los ámbitos prohibidos y tabuizados para la niña (sexo y las tareas asignadas culturalmente a varones), emergen en la Déborah adulta a través de su cámara fotográfica, captando momentos eróticos en la ciudad en la que vive.

La profesión de fotógrafa, así como el erotismo que pretende reflejar en sus imágenes, sorprende a «lxs lectorxs», porque ambos temas han sido expresados en el relato solo mediante los no-dichos. La nueva situación desvela ciertos enigmas que rodeaban el libro, como las fotografías de generaciones pasadas que anteceden al relato encontrándose en el peritexto del libro, y que ya están indicando su interés prohibido. De esta forma, se constituye la circularidad con la fotografía, uno de los temas tabú para Déborah. La novela comienza y termina entonces con aspectos relacionados con esta profesión: las fotografías de sus antepasados, la afición que tenía su padre y la profesión que ella practica mediante la que intenta volver al pasado.

Déborah describe a varios personajes y situaciones que inmortaliza con su máquina fotográfica. En ello se puede percibir un impulso por poner de relieve el erotismo, la seducción, el deseo, temas adyacentes a la sexualidad. Por ejemplo, con un tema de homosexualidad: «[...] un hombre [...] que siempre frecuenta el mismo bar [...] Gatillo cuando se complace en atrapar con su mirada a un jovencito rubio que frecuenta el bar» (Suez, 2006: 97). O la seducción de una mujer mayor a un joven: «Sorprendo a una mujer que trata de seducir a un chico» (Suez, 2006: 97). O la perversión de un hombre mayor en un trayecto en autobús:



«Subo a un ómnibus. Hay una chica que usa minifalda y que está parada al final del pasillo, y hay un viejo que la mira, voraz» (Suez, 2006: 98).

La prohibición y el tabú que regulaban el relato de la memoria, se vuelven precursores de una nueva identidad de género en Déborah: ahora ella tiene una profesión de hombres y «narra» el erotismo con su cámara. De esta forma, las asociaciones fijadas a su género se han transformado a lo largo del relato en el proceso de iteraciones; primero en silencios y más tarde en actos. La iteración del tabú y la prohibición desemboca en una nueva identidad, en la que no se siente constreñida para realizar o expresar tareas y temas del todo vetados en su infancia.

## CONCLUSIÓN

Me gustaría finalizar retomando el sentido primario del concepto de performativo: los enunciados que cambian la realidad, las palabras que hacen cosas<sup>65</sup>. Los enunciados se podían considerar performativos en el momento que pronunciarlos significaba transformar realidades. Sin embargo, el objeto principal de este análisis ha sido, paradójicamente, algo que no se pronuncia: los silencios.

Dentro de la lógica de la novela, los silencios remiten a algo que se repite de forma siempre diferente, del mismo modo que el enunciado performativo. Los silencios que performan estarían provocados por el tabú y la memoria que, por ende, serían también creadores de nuevas realidades. A su vez, la aparición del tabú en el relato de los recuerdos pone de relieve el deseo de reformular

65 Aquí me remito al creador del neologismo performativo, John Austin, quien con su libro *How to do things with words* (Austin, 1962) lanzó algunas de las primeras premisas acerca de la teoría performativa sobre las cuales se han construido nuevas teorías performativas tras lo que se ha denominado «giro performativo» (Bachman-Medick, 2006).

el pasado en el presente y la imposibilidad de repetirlo de manera idéntica. De esta forma, este deseo se manifiesta en «Le-targo» como una repetición a dos niveles temporales donde, en el primero de ellos, la narradora explica cómo cree que ocurrió en realidad, y en el segundo, cómo ella hubiera querido que ocurriera, intentando tomar la palabra en sitios donde antes no le correspondía.

Esta reiteración da lugar a dos imposibilidades: la primera, de pronunciar lo prohibido que regula las normas culturales e identitarias y, la segunda, de repetirlas de forma idéntica. Asimismo, tanto la memoria como el tabú son actos iterativos que se citan de forma aleatoria y diferente a la precedente, en la que cada nueva forma adopta una nueva vía de expresión. En «Le-targo» estas vías son *a priori* los silencios que acompañan a «lxs lectorxs» durante toda la lectura, pero finalmente estos surgen también en otras formas, manifestándose en una profesión y una fijación que no habían sido atribuidas a su género, en las cuales se puede percibir que el no-decir procedente de los tabúes y del ejercicio de la memoria, es, a fin de cuentas, también hacer.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John (1962) *How to do things with words*. J. O. Urmson y Marina Sbisa (eds). Oxford, Clarendon Press.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2006) *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- BUTLER, Judith (1998) «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Debate feminista*. 18: 296-314.
- (2002) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.

- (2006) *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.
- (2007) *El género en disputa*. Madrid, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- DERRIDA, Jacques (1972) «Signature, événement, contexte». En: DERRIDA, Jacques (ed.) *Marges de la philosophie*. Paris, Les Editions de minuit: 365-393.
- FISCHER - LICHTER, Erika (2002) *History of European drama and theatre*. London, Routledge.
- (2003) *Performativität und Ereignis*. Tübingen-Basel, Francke.
- (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2012) *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld, Transcript.
- FREUD, Sigmund (2002) *Totem y tabú*. Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, José (2016) *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez*. Tesis doctoral inédita. Université Toulouse le Mirail-Toulouse II.
- LUDMER, Josefina (2010) *Aquí América Latina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- REATI, Fernando (2008) «Perla Suez: una literatura del silencio». En: Espina, Eduardo (ed.) *Neo, Post, Hiper, Trans, ¿Fin?* Santiago de Chile, RIL editores: 191-208.
- RICŒUR, Paul y ARANZUEQUE, Gabriel (1999) *La lectura del tiempo pasado*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- RICŒUR, Paul (1996) *Tiempo y narración*. México, Siglo veintiuno.
- SABSAY, Leticia (2009) *El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València.
- SECHI MESTICA, Giuseppina (1993) *Diccionario de Mitología Universal*. Madrid, Akal.

SUEZ, Perla (2006) «Letargo». En: SUEZ, P. (ed.), *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2010) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial.

---

---

## EN CARNE PROPIA. LA AUTORIDAD DEL SUJETO EN EL GÉNERO TESTIMONIAL<sup>66</sup>

NOEMÍ ACEDO ALONSO  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

EL 28 de octubre de 1964, Hannah Arendt concede una entrevista a Günter Gauss, donde, además de revisar su trabajo, dedicado sobre todo a la reflexión sobre los orígenes del totalitarismo, afirma lo siguiente: «[L]o esencial es para mí la necesidad de comprender. Y a esta comprensión remite también, en mi caso, la escritura» (2010: 44). Un espacio que, desde la teoría política, como le gustaba considerar a la propia Arendt, de formación filosófica, le había servido para explorar en numerosos estudios el significado que le otorgaba ella a la comprensión. En un extenso artículo publicado por primera vez en la *Partisan Review*, en el número vigésimo, en 1953, titulado «Comprensión y política», considera que

---

66 Este artículo se inscribe en el proyecto ministerial «¿*Corpus auctoris*? Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial» [FFI12012-33379], que desarrolla el GRC Cuerpo y Textualidad, de la Universitat Autònoma de Barcelona. Además, ha recibido el apoyo de la subvención para «la organización de seminarios y actividades de reflexión en el campo de las humanidades y las ciencias sociales en universidades de fuera del dominio lingüístico» del Institut Ramon Llull. Me gustaría dedicar esta investigación a *Gure*.

en tanto que distinta de la correcta información y del conocimiento científico, [la comprensión] es un complicado proceso que nunca produce resultados inequívocos. Es una actividad sin fin, siempre diversa y mutable, por la que aceptamos la realidad, nos reconciliamos con ella, es decir, tratamos de estar en armonía con el mundo (1995: 28).

La finalidad no es otra que la búsqueda de un sentido posible de aquel acontecimiento que quiere comprenderse. No es casual que al final de este artículo, Arendt reflexione sobre el papel que tiene la imaginación en este arduo proceso:

Solo la imaginación nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto, poner aquello que está demasiado cerca a determinada distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad y sin prejuicio [...] [L]a sola experiencia insta un contacto demasiado estrecho y el puro conocimiento erige barreras artificiales. (1995: 45).

De modo que el puente entre el sujeto y aquella realidad que quiere comprenderse tendrá que constituirse echando mano de la imaginación, pues esta «se ocupa de la particular oscuridad del corazón humano y de la peculiar densidad que envuelve todo lo que es real» (1995: 45). Por aquel entonces, el término memoria todavía no se había teorizado y mucho menos extendido del modo en que lo hará a mediados de la década de los noventa. Apenas empezaban a darse a conocer los primeros escritos testimoniales sobre el exterminio nazi y los gulag, a pesar de que muchos se habían escrito inmediatamente después de acabada la Segunda Guerra Mundial. Si bien, la temprana distinción que realiza Arendt entre el conocimiento, la experiencia y la comprensión anunciaría ya una cuestión que años más tarde iba a ser crucial para los estudios del testimonio y los de la memoria,

puesto que estos se sitúan en un terreno intersticial que va a generar más de un debate, entre la exigencia del rigor histórico y la —siempre puesta en duda— fiabilidad de la experiencia íntima y subjetiva del testigo.

Mi pretensión aquí no es otra que la de comprender en el sentido arendtiano 'solo' algunos aspectos del fenómeno de dar testimonio, ya que el estudio de este puede abordarse desde varias disciplinas y desde múltiples perspectivas teóricas. Para señalar una de las cuestiones que considero de las más relevantes y que nos ocupa, trataré la autoridad que se le otorga a la palabra del testigo, y para ello, empezaré recordando dos escenas. La primera está extraída del comienzo del filme *Shoah*, de Claude Lanzmann. En ella, el/la espectador/a ve a Simon Srebknik, acompañado del propio Lanzmann. Ambos se detienen ante un bosque, y lo único que profiere Srebknik, después de titubear un poco, es un contundente: «Era aquí». Se refiere a que en ese lugar, hoy convertido en un sitio apacible, se erigieron en su día los hornos crematorios de un campo de exterminio. En las palabras de Simon Srebknik, afirma Reyes Mate en su ensayo *Memoria de Auschwitz*, «estriba toda la fuerza del testigo» (2003: 167). La segunda escena se ubica en un contexto muy distinto; en este caso, se trata del final del libro *Una sola muerte numerosa*, de la escritora argentina Nora Strejilevich, testimonio en el que narra su paso, y el de muchas otras personas desaparecidas durante la última dictadura militar argentina, por el centro el Club Atlético. En la tercera y última parte, una vez ha dado testimonio, narra la conmemoración que se hizo frente al centro clandestino de detención, tortura y exterminio, y dice lo siguiente:

No todos somos amnésicos. Nosotros, los llamados sobrevivientes, volvemos hoy al terreno del Club Atlético. Hace tiempo creí verle la entrada desde el ojo de una cerradura. Ni ojos ni cerraduras, apenas este polvo surcado por carreteras. En el descampado donde solo

quedan tierra y viento que levanta tierra, hay un café con sombrillas blancas y rojas que rezan «Siempre Coca-cola». Lógico: para que siempre «Coca-cola», a menudo Clubes Atlético<sup>67</sup> [...] Impotencia que se embarca en preguntas retóricas. ¿Será el mismo espacio? Si no hay escaleras, ni mirillas, ni guardias, si los muros no están, si el feroz dinamismo de las autopistas sepultó tubos y pasillos ¿será?

—Era un club y es un camino, flor de simbolismo ¿no? Lo tiraron abajo pero abrieron un camino. (2006: 147-148).

En las dos escenas pueden encontrarse rasgos comunes: dos testigos-supervivientes, después de un breve momento de duda, aseguran que en ese lugar frente al que están, un bosque y un descampado surcado por carreteras, hubo un campo y un centro de exterminio, respectivamente. La única prueba que tienen para sostenerlo es su palabra. El hecho de que se evoque aquí un testimonio de la Shoah y otro de la dictadura militar argentina no es gratuito. Al destacar la similitud, me posiciono ante aquella parte de la crítica que sigue sosteniendo la singularidad del Holocausto. Se ha escrito mucho al respecto, y no se trata aquí de exponer los pormenores de cada postura, simplemente lo que quiero subrayar es que todo acontecimiento es único, singular e irreplicable, pero eso no impide analizar la relación, que muy bien puede adjetivarse de histórica, como se fundamenta no solo en algunos escritos testimoniales, como el de la propia Strejilevich o el de Jacobo Timerman, *Preso sin nombre, celda sin número*, sino en ensayos como el de Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social*, significativamente subtítulo

---

67 La escritora denuncia el propósito del golpe militar: el terrorismo de Estado tuvo como objetivo dismantelar todos aquellos proyectos políticos de izquierda que estaban abiertamente en contra de la implantación del modelo económico neoliberal. De aquí se explica el apoyo que recibieron las dictaduras del Cono Sur de Estados Unidos.



*Entre el nazismo y la experiencia argentina*, donde se analiza la necesidad de interpretar comparativamente el terrorismo de estado suramericano con el totalitarismo nazi<sup>68</sup>.

En todo caso, en ambas escenas se pone de manifiesto que el testigo, las más de las veces, solo cuenta con su propio testimonio para dar cuenta de lo acontecido y experimentado. Aquí comienza, entonces, a labrarse la difícil cuestión sobre la autoridad que puede darse a su palabra. ¿Por qué creer que ese bosque fue un campo, o que esa zona de Argentina contuvo un centro clandestino? Antes de analizar los procesos que intervienen en este aspecto, convendría tener en cuenta que podríamos detenernos, siguiendo la sugerencia de Paul Ricoeur en *La memoria*,

68 «[H]asta el momento en que escribo y, no obstante el horror de Hiroshima y Nagasaki, la vergüenza de los Gulag, la inútil y sangrienta campaña de Vietnam, el autogenocidio de Camboya, los desaparecidos en la Argentina, y las muchas guerras atroces y estúpidas a las que hemos venido asistiendo, el sistema de campos de concentración nazi continúa siendo un *unicum*, en cuanto a magnitud y calidad» (Levi, 2006: 18). Daniel Feierstein estudia este aspecto en profundidad en *El genocidio como práctica social* y dice al respecto: «Postular el carácter único e incomparable de un hecho histórico requiere quebrar lógicas elementales de análisis, tanto de la historia como de la sociología y, en general, de la metodología de las ciencias sociales. Todo hecho histórico es único y singular, lo que no lo vuelve en modo alguno incomparable. Todo trabajo comparativo, por el contrario, requiere encontrar puntos de divergencia —que vuelven a cada hecho singular— como los de convergencia, que permiten la creación de conceptos teóricos para dar cuenta de procesos análogos (aunque, es claro, nunca *idénticos*)» (2007: 151). El debate se ha ocasionado a raíz de los diversos sentidos en que puede hablarse de la singularidad: el moral, histórico o epistémico. En el primer caso, se entraría en un terreno peligroso al hablar de número de víctimas, como si pudiera establecerse una cuantía del sufrimiento generado, y eso otorgara la distinción señalada. La singularidad en su sentido histórico ya ha sido parcialmente comentada por Feierstein; todo hecho es único, singular e irrepetible, pero ello no impide comprenderlo desde un marco teórico que posibilite establecer vínculos con otros acontecimientos históricos —en el presente trabajo, se está sosteniendo la vinculación entre el exterminio nazi y el terrorismo de Estado suramericano—. Por último, la singularidad epistémica se refiere a la ruptura que plantea lo acontecido respecto a lo anterior. En cierto modo, todos los acontecimientos que menciona Primo Levi pueden considerarse singulares en este sentido, porque fueron rupturas en los contextos en los que emergieron tales tragedias históricas. Se puede consultar para ampliar esta cuestión el artículo de Reyes Mate «La singularidad del Holocausto» (en línea).

*la historia, el olvido*, en la fenomenología de la memoria, es decir, en el estudio del propio procedimiento de recordar, en la epistemología de la historia, dicho de otro modo, de qué manera se construye el conocimiento histórico y cómo recoge este la memoria del testigo, la hermenéutica del ser histórico o el modo como se relacionan presente y pasado, etc. Como ya he dicho al principio —e insisto en ello—, abordar un estudio completo del testimonio aquí es imposible. Para la cuestión que nos ocupa, convendría que nos preguntáramos sobre el lugar epistemológico que se le ha dado al testimonio en el ámbito de la filosofía. Luis Aragón afirma que si el testimonio se ha cifrado bajo lo que se ha dado en llamar «pensamiento de lo imposible» es porque «el testigo compromete un conjunto de valores asociados a la noción de verdad como pueda ser el de evidencia, objetividad e intersubjetividad [...]. Aquello que relata el testigo es su experiencia íntima, lo que él y solo él en primera persona ha presenciado —ese es su secreto; una verdad que no puede ser sino de carácter particular, subjetivo o parcial entrando en contradicción con el carácter universalista que anima la filosofía» (2011: 297). De manera que la primera aporía que se encuentra, desde la perspectiva filosófica, en el acto de *dar testimonio* es el significado de la verdad, aspecto que afecta a la autoridad, siempre puesta bajo cuestión, otorgada o negada al testigo. Si la disciplina filosófica no le ha dado a esta figura un papel predominante es, justamente, porque la pregunta sobre «el saber filosófico de que es portador el testigo», tal como la plantea Fina Birulés en el capítulo «Yo. Entre el descrédito y la rehabilitación del yo» (2011), sigue sin obtener respuesta. Primeramente, habría que distinguir, siguiendo a Hannah Arendt en «Verdad y política», entre la verdad de razón, propia de las ciencias, la filosofía y las matemáticas; y la verdad factual o verdad de hecho, que nunca será única, ya que «los hechos y los acontecimientos son cosas mucho más frágiles que los axiomas, descubrimientos o teorías

—aun las de mayor arrojo especulativo— [...]; se producen en el campo de los asuntos siempre cambiantes de los hombres, en cuyo flujo no hay nada más permanente que la presuntamente relativa permanencia de la estructura de la mente humana». De ahí que la verdad factual sea «política por naturaleza», lo que supone que irá ligada al conflicto, a la controversia y a la multiplicidad de versiones, algo que se aleja de la noción filosófica de verdad *revelada* —y reveladora—.

No obstante, como observa Reyes Mate, habría que considerar que la verdad del conocimiento científico se ha derivado de la experiencia, comprendida esta como ligada a lo empírico y a lo comprobable. La verdad del testimonio, en cambio, demanda una redefinición de la verdad y de la experiencia, pues no puede entenderse esta última como «algo exterior al conocimiento sino como el despliegue de todas las virtualidades del conocimiento. [E]l testigo viene precisamente de la zona más recóndita de la experiencia» (2003: 169), esa, diríamos recogiendo la reflexión de Arendt, que precisa de la imaginación y de la memoria para tender puentes entre presente y pasado. Justamente porque lo que se busca no es —o no solo— el conocimiento, sino la comprensión. En este punto habría que diferenciar, como lo hace Paul Ricoeur, entre los diversos usos del testimonio. La palabra del testigo puede constituir la materia de la memoria archivada, que servirá posteriormente como prueba documental en un juicio. Es el uso jurídico del testimonio, que nunca ha sido negado en el ámbito social. Pero, el escrito testimonial también puede ser considerado como una contribución literaria, es decir, como parte del imaginario de una época, que sirva para profundizar en acontecimientos pasados, a pesar de lo que ratifiquen las versiones oficiales y las instituciones. El estatuto literario del testimonio también ha sido reconocido y valorado, con mayor o menor acogida, en el ámbito europeo en los setenta, y en el latinoamericano en la década de los ochenta; aunque se produjeron importantes debates sobre la conveniencia de considerar

esta modalidad discursiva como un género literario, ya que algunos teóricos creían que se atenuaba el componente político del mismo<sup>69</sup>. Aquí lo que se debate, en relación a la autoridad del testimonio, es su lugar epistemológico, si puede o no derivarse un saber de la palabra del testigo. Para ello, habría que tener en cuenta algunas consideraciones que destacan Reyes Mate y Paul Ricoeur, como:

- (a) *La relación del testigo con la verdad*. En las dos escenas aludidas, los testigos revelan una realidad, «oculta al conocimiento ordinario», asegura Reyes Mate (2003: 180). Los dos supervivientes no pueden ser portadores de toda la verdad acontecida en los dos lugares señalados como campo y centro de exterminio, si bien es cierto que sin ellos la verdad no podría ser completa. Entre otras razones, porque como analiza Paul Ricoeur, el conocimiento histórico descansa sobre la palabra y la memoria del testigo. Aunque el historiador elabore el conocimiento sobre el pasado en una escala distinta a la empleada en las narrativas testimoniales, debe tener en cuenta su perspectiva, junto a la del espectador y a la del verdugo. De modo que, para llegar a la representancia historiográfica es preciso la representación memorística del testigo.
- (b) *La verdad es verdad para alguien*. El testigo narra su vivencia, convirtiéndola en experiencia y lo hace siempre ante y para alguien. Como recuerda Doris Laub, «los testimonios no son monólogos, no pueden darse en soledad» (1992: 70-71). Aquí radica uno de los aspectos más relevantes de los testimonios, pues se escriben siempre demandando escucha y credibilidad; es lo que Paul Ricoeur denomina «situación dialogal»: «El testigo atesta ante alguien la realidad de una escena a la que dice haber asistido, eventualmente como actor o como víctima [...]. Esta estructura dialogal del testimonio hace resaltar de inmediato su dimensión fiduciaria: el testigo pide

---

69 Para profundizar en este debate, *vid.* Beverley, 2010.

ser creído» (2003: 212). Por lo tanto, la certificación del testimonio solo se completa con la respuesta de quien escucha y/o lee, que no solo certifica en este caso, sino que también acredita. Aquí se puede confiar en la palabra del testigo o ponerla bajo sospecha. De ahí que *su verdad* sea siempre *para alguien*, pues el testigo «no puede clausurar su verdad con una palabra que pretenda ser definitiva»; de aquí, argumenta Reyes Mate, que la experiencia que procura traducir el testimonio sea lo que da que pensar, por impensada e inaceptable, desde el punto de vista moral (2003: 181).

- (c) *La verdad es plural*. Este punto es interpretado de diversos modos. En el caso de Paul Ricoeur, la verdad testimonial se abre a la pluralidad porque se instala en el espacio público y se presta de ese modo a la controversia. De aquí que a la fuerza declarativa inicial del «Era aquí», y a la petición de ser escuchado y creído, se añada la posibilidad de ser contrastado con otros testimonios. En el caso de Reyes Mate, esta pluralidad se asocia con las voces reunidas en la del testigo: él suele hablar por los que no pueden hacerlo porque quedaron sumidos en el silencio de la muerte y la desaparición. La tarea del testigo, dice, es «conducir lo silenciado a la palabra» (2003: 181). En ese sentido, su verdad es plural porque compete e implica a más personas.
- (d) *La verdad proviene de la experiencia de muerte*. Testimonio y muerte se complican, asegura Reyes Mate. Al punto que el pulso que anima el testimonio oral o la escritura es la experiencia de muerte, bien sea acabada, en el caso de los que perdieron la vida, bien sea, la simbólica, la deshumanización o muerte del sujeto, en su triple morfología, como señaló Arendt, la muerte jurídica, la muerte moral y la muerte del individuo, que padecieron muchos de los presos en los campos de concentración y de exterminio nazis y en los centros clandestinos de Argentina.

Así, el estatuto filosófico del testimonio debe lidiar con la resignificación del concepto crucial de verdad, pues esta siempre será incompleta. Podría preguntarse si de la verdad del testimonio se deriva un conocimiento o un saber; lo cierto es que yo prefiero pensar, en la línea que sigue Laura Llevadot, a propósito de la reflexión que hace sobre el pronombre *tú*, que lo que aportan los escritos testimoniales es el aprendizaje de un no saber (2011: 31). Ubicados en un marco ético, quien recibe el testimonio se convierte en heredero de ese legado: «El testigo no cuenta una historia, sino que *nos* la cuenta, *nos* busca porque la verdad que él alumbra necesita, para mantenerse vigente, la complicidad de alguien» (Mate, 2003: 182). En este sentido, se podría destacar, en la línea de Fernando Bárcena:

[L]a aportación de estos textos reside en el valor ético y pedagógico [...] del que son portadores: su valor pedagógico consistirá en ayudar a formar la memoria de las generaciones posteriores a la segunda guerra mundial (pedagogía de la memoria), una memoria cuyo objetivo es intentar un nuevo comienzo; y su valor ético en una «moralización de la historia», porque la memoria que se custodia en el testimonio nos redime, en parte, al transmitirse de generación en generación por los relatos de los supervivientes de ese universo concentracionario, para que la humanidad no siga mutilada. (2010: 34).

Pero de los escritos testimoniales emerge una segunda aporía, señalada por los estudios filosóficos: la del lugar que ocupa el sujeto. La primera apreciación que debería hacerse es que «la aserción de la realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua» (Ricoeur, 2003: 213); formulado con otra expresión, se trata del «yo estaba allí» y por eso puedo dar cuenta de ello. Este sería el punto más conflictivo de la polémica desatada en torno a la autoridad del testigo, puesto que, como analiza Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*, a raíz

de los testimonios o de las narrativas de la memoria emerge de nuevo la figura del sujeto que había sido puesta en cuestión a mediados del siglo xx. Lo que ella constata es que en la esfera pública actual se consumen —esa es la palabra que emplea para connotar la mercantilización que se hace de la memoria— escritos testimoniales, dejando a un lado los análisis históricos, los cuales habían sido sometidos a la crítica historiográfica, la misma que ahora no se aplica a los testimonios. Es decir, las narrativas testimoniales ofrecerían certezas en torno al pasado, y recuperarían de este tan solo la experiencia íntima y subjetiva, desatendiendo a las hipótesis, mucho más fructíferas según Sarlo, del conocimiento histórico, imprescindibles para obtener una visión plural de lo acontecido.

Lo que esta autora critica es que la verdad del testimonio parece no someterse al mismo escrutinio que padeció la ofrecida por el discurso histórico, como si se hubiera creado un doble rasero con el que medir las aportaciones de estos escritos. Cabe reconocer, junto a Annette Wieviorka, que para que la identidad de la víctima-superviviente obtenga el reconocimiento social y se convierta en una institución es preciso que pase el tiempo. En la inmediatez de los acontecimientos de la segunda guerra mundial, los testimonios no habían logrado la recepción precisa para ser ni escuchados ni creídos. Fue, según esta historiadora, el proceso de Eichmann, del que Arendt da buena cuenta en el ensayo *Eichmann en Jerusalén*, el que propicia el viraje en la figura del testigo y en el interés por constituir una memoria del genocidio.

Con [el juicio] empieza una nueva era: aquella donde la memoria del genocidio deviene constitutiva de cierta identidad judía, que reivindica con fuerza la necesidad de tener una presencia pública. [...] Es la primera vez que un proceso se pone por objetivo el dar una lección de historia. Es la primera vez que aparece el tema de la pedagogía y de la transmisión, un tema relevante en la actualidad, pues se determina la inscripción de la

Shoah en los programas educativos, se erigen museos y espacios de la memoria destinados a las jóvenes generaciones, se constituyen archivos filmados, [etc.] [...]. El proceso de Eichmann marca lo que llamamos «el advenimiento del testimonio». (Wieviorka, 2002: 81).

Testimoniar se convierte, así, en un imperativo social. La memoria colectiva de la dictadura militar se traza bajo estos mismos patrones en torno a la memoria del genocidio nazi. Y lo que pueden ofrecer los testimonios «es el reencuentro con una voz humana que ha atravesado la historia, y, de manera oblicua, no la verdad de los hechos, sino esa otra verdad más sutil pero también indispensable de una época y de una experiencia», sentencia Wieviorka (2002: 168-169). A pesar de ello, la aporía en torno al sujeto sigue sin estar resuelta.

Según el análisis de Sarlo, es la nueva modalidad de hacer historia, registrada en los años cincuenta, en la obra de Hoggart, quien retrata la vida de los obreros, la que propicia el giro subjetivo, que deja el espacio idóneo para que las narrativas del testimonio se instauren en primer lugar en el espacio público:

Tomados [los modos de subjetivación de lo narrado], [junto a] la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años sesenta y ochenta el «giro lingüístico», o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*. (2005: 21-22).



Pero lo que Sarlo da a entender en su estudio es que el giro subjetivo rehabilita la antigua figura del sujeto autónomo de conocimiento, cuya muerte ya había sido anunciada por la filosofía en los sesenta y por la teoría autobiográfica en los ochenta, extendiéndola a la figura autorial. Si bien es cierto que la experiencia se presenta en estos escritos como una certeza sobre lo vivido, esta debería ponerse bajo tachadura, al decir de Jacques Derrida en *De la gramatología*, o considerarse, cuanto menos, como mediada por el discurso y, por tanto, susceptible de ser sometida a interpretación —abriéndose así a la pluralidad del sentido—, como recuerda Fina Birulés citando a Joan Scott. Habría que tener en cuenta aquí las numerosas declaraciones de testigos, como la de la propia Nora Strejilevich, quien, muy conocedora de los testimonios escritos en Europa a raíz del nazismo, afirma:

Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que ética y estética coinciden. [...] Tal vez los sobrevivientes estamos destinados a dar testimonio para mantener viva la dignidad de la verdad —[...] la verdad de lo que le ha pasado y le sigue pasando a la humanidad, que se acerca peligrosamente a un punto de no retorno. (2006b: 20).

Consciente de la reescritura que conlleva el ejercicio de la memoria, no se puede afirmar que el testimonio presente la experiencia íntima de una manera acrítica.

A esta altura de la reflexión, lo que conviene formularse, entonces, es qué sujeto aporético emerge en los testimonios y si el giro subjetivo del que habla Sarlo se traza de forma paralela al giro lingüístico, que había calado hondo en la filosofía y la teoría, como afirma la teórica argentina.

Sin la pretensión de profundizar en la revolución copernicana que supone el giro lingüístico para la filosofía, la hermenéutica y la epistemología, basta con apuntar aquí que el lenguaje dejó de considerarse un instrumento a través del cual pudiera describirse «la realidad». Desde la obra de Wilhem Von Humboldt, el pensamiento y el lenguaje, el conocimiento y la expresión son esencialmente una y la misma cosa, es decir, se postula su imbricación indisoluble. La tradición de Friedrich Nietzsche, Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, George Gadamer, entre otros, contribuyó a fundamentar la idea de que «no puede haber pensamiento sin lenguaje, sino que el pensamiento se forja *en* el lenguaje, de manera que la experiencia siempre es pensada y sentida lingüísticamente» (Chillón, 2001: 28). La pregunta respecto al tema que nos concierne es qué sucede cuando las categorías de pensamiento que emplea todo sujeto formado lingüísticamente dejan de ser válidas para traducir la experiencia de quiebre que supone el paso por el universo concentracionario. De momento, y siguiendo de cerca la reflexión que hace Alberto Chillón a propósito del giro lingüístico, «el mundo adquiere sentido solo en la medida en que lo traducimos lingüísticamente; de otro modo, solo sería para nosotros una barahúnda incoherente de sensaciones —suscitadas por el entorno más inmediato aquí y ahora» (2001: 29). La naturaleza del lenguaje se descubre, por tanto, como retórica, «todas y cada una de las palabras, en vez de coincidir con las «cosas» que pretenden designar, son *tropos*, es decir, alusiones figuradas, saltos de sentido que traducen en enunciados inteligibles las experiencias sensibles de los sujetos» (2001: 29). En consecuencia, no habrá separación entre el sujeto y el objeto de conocimiento, sino que este se creará en función del discurso posible, como estudia Michel Foucault en *La arqueología del saber*. Por esa razón, la verdad, al decir de Friedrich Nietzsche, «se inventa [como] una designación uniformemente válida y vinculante», comprendida como

«un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas, poética y retóricamente elevadas» (Chillón, 2001: 29). Por lo tanto, no «existe una realidad objetiva, cognoscible verdaderamente, sino múltiples realidades particulares, múltiples experiencias, de cuya puesta en común surge ese género de acuerdos que denominamos verdades» (2001: 31).

Tomando en cuenta estas consideraciones sobre el lenguaje, el pensamiento y la verdad, considero que el giro subjetivo no puede darse sin arrastrar consigo esta herencia. Es decir, el sujeto que emerge de las narrativas testimoniales no se parece en nada al sujeto autónomo de conocimiento, cuya autoridad estaba presupuesta porque se le consideraba solamente creador —y no creación— del discurso. En primer lugar, porque, como estudia Fina Birulés, «la postmodernidad se opone al dominio de la razón instrumental, además que pretende un ataque radical a las aspiraciones omniabarcadoras de la razón moderna» (1996: 224). Por ello el sujeto que emerge en estas escrituras es un «sujeto encarnado, un sujeto situado» (1996: 229). A este lo encontramos en la escritura testimonial, consciente además de tener que emprender una ardua tarea con el lenguaje (o con el discurso) para dar cuenta de su experiencia. De algún modo, debe inventar una nueva gramática del dolor y del sufrimiento físico padecido, puesto que en la tradición filosófica la reflexión sobre el mal siempre se ha hecho desde quien lo provoca, y no desde quien lo padece.

Recuerda Fina Birulés las palabras de Arendt, cuando afirma: «basta con mirar a nuestro alrededor para ver que estamos de pie en medio de una montaña de escombros de los pilares de las verdades más conocidas» (1996: 227). Si esta situación se da para cualquier persona que reflexione sobre la situación del presente, con más motivo, lo hará un superviviente, que debe reiniciar el proceso de insertarse —y de confiar— en un mundo del cual

ha sido expulsado, se le ha negado su condición humana. De ahí que sea necesario reconocer que este sujeto, como se encargan de detallar en todo tipo de paratextos, sean los prólogos o epílogos, lo que busca es dar contenido a lo que Arendt denomina muy acertadamente «pensar sin barandilla», es decir, pensar lo impensado, lo que produjo una ruptura con la tradición filosófica y moral. Y esta ruptura también afecta a la propia noción de sujeto.

Esta labor ya comenzó a realizarse en las distintas filosofías feministas, que procuraron poner el énfasis en la diferencia y que «tomaron en consideración las consecuencias práctico-políticas de las críticas al moderno concepto de sujeto» (1996: 230). Dicho de otro modo, se trata de saber «de qué nos hacemos responsables, qué deseamos que perdure y qué no» (1996: 231-232). En esta línea se sitúan las narrativas testimoniales que construyen y constituyen las memorias de lo acontecido.

Una vez asumido el final de la filosofía de la historia, para el cual ha dejado de existir un tiempo único y una continuidad en la que poder inscribirse, los seres humanos han comprendido, argumenta Fina Birulés, que no solo existen, sino que «existen de tal manera que tienden a asumir una relación con sus acciones y su entorno» (1996: 233). La identidad, por tanto, no es previa a la narración, sino que deriva de ella, «de los sucesivos intentos de ordenar la experiencia como propia» (1996: 234). Así, la memoria «es una de las formas de generar sentido, de andar nuestra vida, protegiéndola del latigazo casual y sin propósito» (1996: 234). Es decir, el giro subjetivo o la rehabilitación del yo encarnado no se da bajo el signo de la antigua concepción de autoría, sino comprendiendo que uno es resultado de diferentes textualidades. El sujeto testimonial no es una excepción; de hecho, su identidad recobrada se sostiene gracias a la narración.

Y esta, a pesar de haberse leído como la hilatura de una verdad íntima y subjetiva, singular, se da en y para el espacio comunitario. El intento de explorar, mediante la escritura, esa gramática

desconocida a la que me he referido tangencialmente (la del dolor y la del sufrimiento), no se hace solamente para el propio testigo, sino para una comunidad o un proyecto común que quedó desmantelado por el terrorismo de estado y el genocidio social que produjo. Con esto quiero decir, siguiendo las interesantes reflexiones de Elizabeth Jelin, que las narrativas de la memoria se despolitizan cuando se consideran, al modo en que propone Beatriz Sarlo, como «dramas postmodernos de los afectos» (2005: 88). Hubo, como ella misma reconoce, una utopía revolucionaria que se tramó en las décadas de los sesenta y los setenta, un tejido social que se oponía a la implantación del modelo económico neoliberal y que fue destruido por el golpe militar. De hecho, fue su principal objetivo. Esta lucha política está presente en los testimonios, aunque pocas veces se menciona. Y me parece que es fundamental tener en cuenta esta dimensión para comprender el enorme calado que tienen las dos escenas aludidas al comienzo de este escrito, si bien es cierto que esta lectura se presta más al caso argentino, pues Nora Strejilevich —a diferencia de Simon Srbenik— no está sola haciendo memoria ante el descampado: hay otros compañeros, supervivientes o no, actores/as implicados/as en los trabajos de la memoria.

Para concluir, después de este recorrido, diría que, primero, para abordar el estudio de la autoridad otorgada a la palabra del testigo, debería tenerse en cuenta la reformulación que debe hacerse de términos que han resultado aporéticos, como la verdad y el sujeto, puesto que no solo se ponen en cuestión a raíz de los acontecimientos que dan lugar a los testimonios, sino que desde el seno mismo de la filosofía y a partir del giro lingüístico sufren una resignificación. Y esta obligaría a revisar algunas constataciones como las que hace Beatriz Sarlo, porque el giro subjetivo no es equivalente a la rehabilitación del yo, sino de una subjetividad que clama más que nunca forjarse desde un «nosotros», del que forman parte los ausentes y los presentes. La demanda de

escucha y de credibilidad del testigo es la prueba más elocuente de la necesidad de «alguien», de un «otro», que comparta ese legado y lo difunda, teniendo en cuenta un horizonte ético y político. Comprender implica el ejercicio de conocer, de entender, pero también de recordar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN, Luis (2011) «El testimonio y sus aporías». *Escritura e imagen* (UNED). Vol. ext.: 295-311.
- ARENDT, Hannah (1995 [1953]) «Comprensión y política». En: CRUZ, Manuel (ed.) *De la historia a la acción*. Barcelona, Paidós: 29-46.
- (2003 [1963]) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen.
- (2010 [1964]) «Entrevista televisiva con Günter Gaus». En: *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*. Madrid, Trotta: 42-65.
- (s.f.) «Verdad y política». En: [http://www.upf.edu/.../H.\\_Arendt.\\_Verdad\\_y\\_politica](http://www.upf.edu/.../H._Arendt._Verdad_y_politica) [01.0.2014]. Este artículo puede encontrarse en: Hannah Arendt (1996 [1963]) *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Península, Barcelona: 239-278.
- BÁRCENA, Fernando (2010) «Entre generaciones. La experiencia de la transmisión en el relato testimonial». *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado* (UGR). 14 (3): 33-47.
- BEVERLEY, John (2010 [2004]) *Testimonio: Sobre la política de la verdad*. México, Bonilla Artigas Editores.
- BIRULÉS, Fina (1996) «Del sujeto a la subjetividad». En: CRUZ, Manuel (comp.) *Tiempo de subjetividad*. Paidós, Barcelona: 223-234.

- (2011) «Yo. Entre el descrédito y la rehabilitación del yo». En: CRUZ, Manuel (ed.) *Las personas del verbo (filosófico)*. Barcelona, Herder: 15-30.
- CHILLÓN, Alberto (2001) «El giro lingüístico en periodismo y su incidencia en la comunicación periodística». *Cuadernos de información* (UAB). 14: 24-47.
- DERRIDA, Jacques (1986 [1967]) *De la gramatología*. Barcelona, Paidós.
- FEIERSTEIN, Daniel (2007) *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (1979 [1969]) *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- JELIN, Elizabeth (2005) «Exclusión, memorias y luchas políticas». En: MATO, Daniel (ed.) *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires: 219-239. Este artículo también puede encontrarse en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Jelin.rtf> [varias consultas].
- LAUB, Doris (1992) «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening». En: FELMAN, Shoshana y LAUB, Doris *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York, Routledge: 57-74.
- MATE, Reyes (2003) *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid, Trotta.
- (s.f.) «La singularidad del holocausto». En: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/.../sinholo.pdf> [varias consultas].
- RICOEUR, Paul (2003 [2000]) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- STREJILEVICH, Nora (2006a [1997]) *Una sola muerte numerosa*. Córdoba (Argentina), Alción.
- (2006b) *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en*

*Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90.* Buenos Aires, Catálogos.

TIMERMAN, Jacobo (1981) *Preso sin nombre, celda sin número.* Nueva York, Random Editores.

WIEVIORKA, Annette (2002 [1998]) *L'ère du témoin.* Plon, Hachette Literatures.



---

---

## EPÍLOGO NOVELAR LA HISTORIA, O LA VIDA MISMA

INMA LÓPEZ SILVA

EN realidad, supe hace poco que mi abuelo había estado escondido al principio de la guerra. Mi abuelo el franquista. El que fue alcalde durante toda la dictadura. El de las fotos por la casa con el uniforme de Falange, con su camisa azul y sus botas con elásticos. Mi abuelo el maestro, al que imaginé en *Memoria de ciudades sin luz* en un tiempo justo anterior a cuando empezó todo, quizá joven todavía, recién salido de una escuela de Magisterio que enseñaba a enseñar como nunca antes, ni después, se enseñaría en la España con la que él se confundió durante décadas de silencios. Me lo contó un hermano de mi padre, diez años después de publicada mi novela y una ola de memoria invadiese nuestras vidas. Diez años de periplo por asociaciones por la recuperación de la dignidad de las víctimas, de entrevistas, de reediciones. Y de repente, eso: «¿A que tú no sabías que tu abuelo se escondió durante una semana? ¿A que no?». (Ahora me lo cuentas)

Ni siquiera sé por qué me extraño. Justo por eso escribí esa novela. Por los silencios.

Y también por el miedo filtrado entre los días y los años, además de una intuición sobre las vidas rotas que, fuesen como

el azaroso viaje del protagonista o como la tranquila existencia de mi abuelo, se construyeron a través de temores, horrores y voces bajas.

Siempre he creído que la novela histórica llega allí donde no llega la historia propiamente dicha, y por ello tiene una inigualable capacidad política. Precisamente eso, la capacidad política de la escritura, es mi particular cruzada como autora. No creo en los intelectuales evasionistas, ni en las escritoras que no opinan porque es mejor, por lo visto, mantenerse al margen porque la literatura está por encima del bien y del mal. También desconfío de esa gente que quiere parecer ingenua sólo porque pretenda estar tocada por la divinidad de las musas. Entiendo que tener una voz pública implica una responsabilidad política. No se puede no opinar. No se puede mirar para otro lado y escribir naderías cuando el mundo reclama la lógica, la clarividencia y la imaginación de las Artes y la Literatura como alternativas a toda la porquería de la que nos hemos rodeado tan bien en las sociedades occidentales. Callarse es consentir, aceptar lo que dicen los que toman la palabra. Ser escritora es justamente ejercer siempre la toma de la palabra: es nuestro oficio, y no deberíamos malgastar esa oportunidad escribiendo estupideces. Para eso es mejor hacer macramé, que implica menos trabajo aunque estropee más las cervicales, por no hablar de que con el macramé dejamos más contentos a los patriarcas que mandan a nuestro alrededor y nos han atribuido tareas como esa, además de la maternidad.

Pero estaba con la novela histórica y nuestra responsabilidad con la memoria.

La historia reciente de España, y muy especialmente la de la guerra y la dictadura, con su Ley de Memoria Histórica a medias y su Transición mal hechas demuestran esto que ya decía Aristóteles cuando comentaba que la poesía aspiraba a lo universal y la historia a lo particular. La literatura cuenta lo que podría pasar, y la historia sólo lo que ha pasado. A veces, los silencios asquerosos

con los que construimos nuestro día a día por legítimos miedos, o por intereses espurios, hacen que todo eso que podría suceder que cuenta la literatura sea, efectivamente, lo que al final ha pasado.

Desde esa premisa comencé la historia de *Memoria de ciudades sin luz*, imaginando en la vida de personajes reales como Ánxel Casal o María Miramontes, esa parte improbable pero posible que jamás podrán contar los libros de Historia; reconstruyendo a través de personajes imaginarios como Lucía o el protagonista sin nombre las historias disparatadas que, efectivamente, sabemos que sucedieron a cientos de personas que se vieron en medio de una guerra y que tuvieron que lidiar con realidades que superaban toda ficción. Aunque lo nieguen algunos de los nostálgicos que todavía campan a sus anchas por esta España en la que la policía ataca a gente votando y los toros son «fiesta nacional», los testimonios de personas reales a las que evocan Lucía y el narrador de la novela han salvaguardado nuestra memoria, nuestra capacidad para reinventarnos a través de la literatura y, sobre todo, nuestra dignidad. No sólo la dignidad de las víctimas, sino la de todas las personas que llegamos después y hemos de saber que España fue y es todo eso que pasó entre 1936 y 1978.

Ahí está el privilegio de la narrativa de ficción: generar posibilidades, imaginar alternativas, ayudarnos a entender lo que hemos sido incapaces de resolver después de cientos de sobremesas en las que cada familia gallega no se atrevió a contar su historia particular de guerra, esa que figura en las bambalinas de cualquiera, guardada en sus armarios entre las sábanas con olor a alcanfor y los viejos uniformes de Falange, como en mi casa.

Mis abuelos seguramente hablaban por las noches, cuando sus seis hijos dormían, de aquellos días en los que él se escondió en el sótano de no-sé-quién. Los imagino también hablando en voz baja de aquella decisión estúpida de hacerse alcalde para esconderse todavía más, una decisión que, supongo yo, se convirtió para ellos en espectáculo, en extrañas vidas que solo compartirían entre las sábanas, hasta el día de sus propias muertes. Así

se guardan los secretos, y así se vive mintiendo. No hay nada más literario. Eso, y la guerra. Por eso *Memoria de ciudades sin luz* habla de mentiras, verdades, miedos y silencios, en esta guerra concreta y sin resolver que nos ha apagado las luces de España en medio del siglo xx.

Quizá por eso mi abuelo nunca me pareció un fascista y por eso aparece en la novela como lo que en realidad fue, un simple maestro cargado de ilusiones que se convierten en miedos. Visto con perspectiva, fue un falangista mentiroso que vivió de un cuento que le permitió sobrevivir. Pero, sopesándolo literariamente, imagino más bien que, de haber hecho lo contrario, sin duda lo habrían matado, y yo no existiría para escribir tres libros (*Neve en abril*, *Memoria de ciudades sin luz* y *Tinta*) sobre ese asunto. Últimamente pienso mucho en esta justicia poética que nos convierte a las escritoras en objeto de nuestros propios argumentos, y que nos obliga a releernos en obras que se escriben solas, incluso una década después. Eso me pasó a mí con *Memoria de ciudades sin luz*. Quizá por ello dudo de si es simplemente histórica la novela que recupera la memoria. Porque, ¿no acaba la Historia donde empieza la vivencia? ¿Cómo desvincularse de las vivencias que, aun formando ya parte del pasado, se proyectan con tanta fuerza sobre nuestro presente que todavía tenemos la sensación de que no han terminado? Quizá es que en la España rota de estos días en los que a Cataluña llegan los peores vientos del autoritarismo franquista, vuelven los viejos miedos. Vuelven a picar las cicatrices de las heridas mal curadas, a la española, tapando con silencio los traumas que sólo se resuelven asumiendo responsabilidades, restaurando dignidades y reconociendo que se tarda generaciones en olvidar cosas inolvidables.

A mi abuelo le han dedicado una calle. Bueno, eso de calle es mucho decir: una *corredoira*, más bien, un camino lleno de agujeros en la aldea donde nació. Aun así, es un sitio hermoso que lleva el nombre del dios celta Bran (ese que se convirtió en puente para hacer pasar a su pueblo de un país a otro), con un río

que resuena entre carballos, álamos y castaños, prados llenos de flores incluso en invierno. Me lo imagino allí el 19, el 20 o el 25 de julio de 1936, cualquiera de esos días, con el ceño fruncido, intentando decidir qué primo, qué tío, qué buen amigo, sería capaz de esconderlo sin que se le notara el delito si llegaban a buscarlo para darle un paseo. Por maestro, en fin. Ya sabemos que Millán Astray se echaba la mano a la pistola cada vez que oía la palabra cultura. En *Memoria de ciudades sin luz*, esos días locos y temibles pasan rápido, no sé si demasiado, pero lo cierto es que, en la novela, preferí abrir la ventana a la esperanza que el exilio supuso para todos los que no se vieron capaces ni de morir, ni de vivir mintiendo, o en silencio el resto de sus vidas.

Esa placa con el nombre de mi abuelo debería ser retirada. Al fin y al cabo, fue el alcalde fascista de su pueblo durante toda la dictadura. También ganó las primeras elecciones democráticas, como tantos. La gente lo quería mucho porque les había enseñado a leer a todos, y a mí, de niña, me trataban como si fuese de la estirpe de un héroe. Sé ahora que seguramente había mucho respeto intelectual, de ese que se les tiene a los maestros de la niñez, en aquel comportamiento de la gente que nos saludaba con esa especie de apocamiento campesino, tan de clase, que a mí me daba vergüenza. Pero también habría mucho miedo. Mucho no saber qué pasaría si. Mucho mejor hacer de esta manera. Mucho, si está ahí es por algo. Mucho recuerdo de hijos, primos, amigos, hermanos echados al monte, desaparecidos, exiliados. Por eso deberían retirar su placa de allí, pues es un balazo en el corazón para algunos de los que todavía pasan a veces por ese lugar. Aunque sólo fuese para uno, creo yo que su dignidad es más importante que un trozo de metal con el nombre de una persona muerta que tiene hijos intelectuales, y nietas escritoras que pueden velar fácilmente por su justa memoria. En algún momento se cumplirá en ese lugar de Bran la Ley de la Memoria Histórica. Por eso ya he llevado a mis hijas a hacerse a tiempo un retrato en la *corredoira* bajo la placa dedicada a su bisabuelo Avelino, y

les repito el pie de foto: el maestro que tuvo tanto miedo que se hizo alcalde en el peor gobierno que puede haber, una dictadura fascista.

También es verdad que influye mucho en todas estas convicciones mías, quizá demasiado literarias, aquella conversación con mi abuela en la que me contó, un poco sin venir a cuento y después de leerse de cabo a rabo *Neve en abril* en una tarde, cómo, en plena noche, el abuelo le pedía que llevase comida a los maquis presos en los calabozos de su ayuntamiento. Quizá durante su encierro pavoroso, o durante las largas conversaciones a oscuras con mi ella, imaginaba a menudo que su vida habría tenido el mismo triste resultado que el de su doble en *Memoria de ciudades sin luz*, el maestro republicano don Avelino, si no se hubiera disfrazado, si no se hubiera callado, si no hubiera traicionado sus ideales, si no hubiera tenido miedo. Un miedo atroz por los hijos que ya tenía, por sus ganas de tirar para adelante. Un miedo que lucharía de vez en cuando contra la fuerza de unas convicciones que se le saldrían por los sueños y el mal humor cuando pensaba en toda aquella farsa. Sólo tendrían, él y ella, el alivio de las noches, tanto para hablar entre sí como para ayudar levemente a los maquis ya condenados antes del juicio. Y después, vendría otra vez el silencio, ese asqueroso y doloroso silencio que superó al tiempo y a la dictadura, a la represión y al hambre. Ese silencio que mantuvo mi abuela hasta el mismísimo día que se murió, setenta años después de aquella guerra que le cortó la lengua, y que solo rompió aquel día en el que me contó lo de los maquis. Nadie más lo sabía. Sólo ella, mi abuelo, y yo en mi dimensión paralela a sus vidas de verdad.

Claro que hace diez años no podría contar esta historia. Y quizá ahora tampoco. Preferí la huida hacia adelante de las vidas de los exiliados y, de paso, ponerme un poco justiciera con las equivocaciones del galleguismo (tan machista y conservador), y con las rimas tan literarias de esos años cuarenta que se parecían tanto al sueño perverso de un dios loco: de una guerra a

otra, de un tirano a un campo de concentración, de un dolor a un amor absurdo. Pero el exilio permitió a muchos, y con eso quise quedarme para mi novela, tener una opción que no fuese el silencio. Sólo una opción. Porque a veces el dolor y la incomprensión convierten a una en esa Lucía que nunca más volvió a ser la que era. Exactamente igual que sucedió a la María Miramontes real, que se reinventó a sí misma como la mujer que no era en Buenos Aires, convirtiéndose en todo lo contrario a esa que fue en la Coruña de los años veinte, y sepultando en una maleta en un desván los sueños rotos por el asesinato de su marido y compañero de viaje, Ánxel Casal.

Las ciudades sin luz, por eso, son la metáfora del silencio. Lo vi claro durante el apagón de Barcelona del verano de 2007, con la novela prácticamente terminada, cuando sentí un escalofrío provocado por la certeza de una rima vital: sin duda, la ciudad también estaba así ante la amenaza de los bombardeos, a oscuras, con un silencio extraño y contenido en el que podías escuchar susurros en las casas. Lo cuenta más o menos así (en realidad mucho mejor), Adolfo Marsillach en sus memorias *Tan lejos, tan cerca*. Él estaba allí. Yo sólo sentí una de esas inspiraciones literarias que, de golpe, te cierran una duda, te terminan una novela y te dan un título. Y en estos días, vuelvo a evocar esa Barcelona en guerra. La cosa no se acaba nunca.

Mi padre sólo sabe de la historia de mi abuelo, lo mismo que sabe cualquiera que lo haya visto firmar bandos municipales durante cuarenta años. Dice que nunca le hablaron de nada y está un poco enfadado con el actual alcalde, al que aborrece por ser de derechas, por haber dedicado una calle a mi abuelo sabiendo que tendrá que retirar la placa en lugar de proponer poner su nombre al mismo colegio en el que él enseñó hasta su jubilación. «No era alcalde, era maestro. Y eso también es memoria, caramba». Y mis tíos, que se leyeron *Memoria de ciudades sin luz* sin ninguna duda porque hablan a sus amistades de lo que cuenta mi novela, jamás me dijeron nada del personaje

de su padre. Sólo ese comentario de hace poco. «¿A que tú no sabías que tu abuelo se escondió durante una semana? ¿A que no?». Los demás, nada. Ni nadie. Como si en vez de escribir una novela que trata la memoria del 36, de la dictadura y del exilio, hubiese escrito *Juego de tronos*.

Como siempre, el silencio frente a la voz alzada. Para eso sirven estos libros.

Vigo, 5 de octubre de 2017



**A ti,**

José Manuel Padilla Monge

L A U S      L I B R I S







