

Memoria y representación en la narrativa española contemporánea

◆ *Francisco Caudet*

La transición política española, que como es por todos sabido se inició en 1975 tras la muerte de Franco y de la que se pregonan tantas maravillas, ha conservado –esto ya es menos conocido o aceptado, sobre todo fuera de España– casi intacto el protagonismo de las viejas familias políticas y económicas y el monopolio oficial –lo cual no es menos significativo para el proyecto mitificador de la alicorta democracia española– de la escritura de la historia.

Uno de los peajes más gravosos para el país –para el país que no para los poderes fácticos– ha sido borrar de la memoria colectiva las páginas más oscuras de su pasado. Y borrar es una manera de escribir. Como ha dicho Hegel, las páginas en blanco en la historia son páginas de momentos históricos de felicidad, pues son páginas falsas. Lo son porque ese tipo de felicidad no existe. Pero esas páginas en blanco las escribe, desde 1975, la España oficial. Oficialmente, pues, no ha habido dictadura. Al régimen dictatorial de Franco se le llama, desde 1975, el régimen anterior. No puede haber una muestra más inequívoca de las complicidades existentes entre la España de hoy y la de ese tenebroso ayer de la que procede.

A lo largo del régimen de Franco fue apareciendo en España una clase media, antes prácticamente inexistente, cuyas señas de identidad están inscritas en un documento falso. Lo que se impone es olvidar los orígenes, olvidar el pasado. Importa sobre todo inventarse un pasado. Lo cual implica trucar el presente.

◆ Universidad Autónoma de Madrid

Me voy a detener en estas cuestiones que giran en torno a la memoria, a la escritura de ficción y a la escritura de la historia.

Antes que nada conviene definir qué es la memoria. Para lo cual me limitaré, de momento, a dar algunas definiciones. Empezaré por tres novelistas españoles: Carmen Martín Gaité, Juan Benet y Julio Llamazares, que espero permitan sentar unas bases, aunque sean mínimas, para mi argumentación.

En *El cuarto de atrás* comparaba Carmen Martín Gaité un cuarto de su casa, donde pasó su infancia, con la memoria. En esa novela decía que ese recinto infantil era como

“un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos”.

Juan Benet daba en *Una meditación* esta definición de la memoria y, a la vez, se detenía a explicar su funcionamiento que comparaba al de la cualquier estructura narrativa:

“Al volver la atención sobre un recuerdo remoto que inexplicablemente vuelve a la conciencia y se actualiza toda un área de la existencia que envolvió a aquel momento comienza poco a poco a configurarse en una retina [...] en la que, emergiendo de un desordenado y azaroso ostracismo, van reproduciéndose ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora pero que el sentido de lo vivido advierte. Así se produce un relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio...; y sin embargo tal narración no resulta confusa ni difícilmente comprensible sino que, antes al contrario, entra de lleno en el campo de lo obvio y de lo evidente”

En *Escenas de cine mudo*, Julio Llamazares define así la memoria, coincidiendo en buena medida con Carmen Martín Gaité y Juan Benet:

“la memoria es una mina oculta en nuestro cerebro. Una mina profunda, insondable y oscura, llena de sombras y galerías, que se va abriendo ante nuestros ojos a medida que avanzamos dentro de ella; una mina tan profunda como los hundimientos de nuestros sueños”.

Tras esta breve incursión literaria en la memoria, resulta inevitable preguntarse qué relaciones hay entre la memoria y la escritura de ficción que se apoya en ella y, a su vez, qué relación hay entre ese tipo o cualquier otro de ficción y la narración histórica. Y es que tal como argumenta Hans-Robert Jauss, en su artículo “Expérience historique et fiction”, resulta del todo necesario cuestionar la separación que se ha solido hacer desde Aristóteles entre la *res fictae* y la *res factae*. O como señaló hace años Roland Barthes en “Le discours de l’histoire”, urge analizar todo lo que implica, desde una pluralidad de ángulos narratológicos y epistemológicos, pasar de la *res gestae* a la *historia rerum gestarum*. Lo cual equivale a convertir en objeto primordial de estudio a la ilación que hay entre los hechos objeto de la historia, o sea el referente que funda el discurso histórico, y el acto de narrar el referente en un discurso. Roland Barthes, en su artículo que acabo de mencionar, dice:

“Dans le discours historique de notre civilisation, le processus de signification vise toujours à ‘remplir’ le sens de l’Histoire: l’historien est celui qui ressemble moins des faits que de signifiants et les relate, c’est-à-dire les organise aux fins d’établir un sens positif et combler le vide de la pure série.”

No podemos, por consiguiente, estar ya de acuerdo, pocos lo están por cierto en la actualidad, con el principio aristotélico de que la ficción es un discurso mentiroso y que la historia es un discurso verdadero.

Debemos tomar también en consideración la cuestión de si la memoria es individual o es colectiva. Juan Benet confesaba en *Una meditación*: ‘Me pregunto muchas veces: si no fuera por los demás ¿qué sabríamos de nosotros mismos? ¿qué sería la niñez sino un espejismo contradictorio e incontrastable?’ Pero dado que sea así como dice Benet, todavía hay que preguntarse ¿qué interrelación existe entre la experiencia individual y la colectiva? Y más: la memoria transcrita, convertida en lenguaje (lo cual es una tautología porque como veremos la memoria existe en cuanto es lenguaje), pues bien, como sea, la memoria transcrita, convertida en lenguaje, ¿es en sí misma un mecanismo generador de memoria? Y todavía más: el discurso memorialista y el histórico, ¿acaso no suele convertirse en un discurso ideológico ambivalente dado que puede ser, como todo discurso, un mecanismo con capacidad de despertar y activar la toma de conciencia sobre el significado profundo de los hechos, de los *res factae*? Pero, por otra parte, ¿no es menos cierto que el discurso de la memoria puede actuar de manera perversa y de ese modo tergiversar la realidad y taponar o trucar su sentido verdadero o simplemente

problemático? Así las cosas, la memoria en manos de los que ostentan el poder, o están a su servicio, monologiza —en términos bajtinianos— el sentido de la realidad histórica, por lo que el discurso memorístico de los que no se hallan instalados en ese discurso sumiso se convierte en un contradiscurso, plural, es decir, dialógico. Ese discurso, necesariamente marginal, se vuelve una amenaza para el poder establecido, que en definitiva, sobre todo en nuestra presente época dominada por los medios de comunicación de masas, ejerce un monopolio y una manipulación tal que bien podríamos estar viviendo en las llamadas, por Karl Popper, sociedades abiertas una peligrosísima cerrazón. En definitiva, como señala el profesor de la Universidad de Stanford Paul Watzlawick, en *How real is real?*, hay que evitar el peligro de que nos impongan vivir en un mundo que de una manera más o menos sutil se parezca a la pesadilla. La historia, como las novelas, está llena de tramas (en el doble sentido de *plot* y de *intrigue*) y deberíamos preguntarnos, entre otras cosas, quiénes, cómo y por qué manejan los hilos de esas tramas.

Al hacernos estas preguntas, no deberíamos excluir a aquellos con quienes simpatizamos ideológica y/o emotivamente.

La melancolía o la nostalgia, tan emparentadas entre sí, son maneras muy dignas de mostrar solidaridad con una causa hecha nuestra. Pero el discurso que genera la solidaridad con nuestras causas ¿en qué se diferencia del discurso de quienes sienten melancolías o nostalgias con causas de signo opuesto?

No es una cuestión banal. Porque la exaltación en términos absolutos de unos modelos erigidos como emblemática e incuestionablemente ejemplares reducen el discurso al callejón sin salida de la univocidad. Son discursos condenados al canon monológico y/o binario, un canon que necesita de la negación de otros cánones para justificar la afirmación propia. O dicho en otras palabras, su meta última es inventar la existencia del mal o de la maldad ajena para hacer patente que existe la virtud (*virtus*), que adscriben en exclusiva a un sujeto épico de su invención. Es el sujeto monológico-binario por excelencia sobre el que fundamentan su discurso. La paranoia de su discurso.

Uno de los efectos de tal proceder es que el discurso narrativo, pasado ahora por el tamiz de la épica, se cierra en sí mismo, quedándose paulatina pero inexorablemente fuera —en palabras de Bajtin— “del tiempo real y dinámico de la contemporaneidad”.

Otro de los efectos de ese proceder es que el discurso épico puede acabar siendo un sucedáneo de la acción.

Con este discurso, por último, se acaba haciendo el juego a quienes tienen cogida la sartén por el mango y permiten que los nostálgicos se consuelen exte-

rriorizando sus frustraciones históricas y que todo quede sólo en eso. A fin de cuentas, frente a la autoproclamada superioridad *moral* de los vencidos ellos tienen la superioridad *factual*, es decir, las riendas del poder.

“The status of truth is an endless text” (“*el estatuto de la verdad es un texto interminable o sin fin*”), dice Peter Brooks en *Psychoanalysis and storytelling*. Es decir, toda narración lleva en sí el signo de la parcialidad; o si se prefiere, toda narración está sujeta, de un lado, a la pluralidad y, de otro, a la ambigüedad. Pero, además, la idea de “an endless text” sugiere la noción de movimiento, de progreso, de avance. Se mire como se mire, hay una incompatibilidad, por tanto, entre el “status of truth” y el discurso épico, pues éste ni acepta la parcialidad, ni la ambigüedad ni las nociones de movimiento, progreso y avance.

Pero tal estatuto es o puede ser, cabe también argumentar, una trinchera, un espacio desde donde resistir. En cuyo caso, nos hallamos ante un discurso de circunstancias que tiene el significado añadido, en el que para nada entran las salvedades que acabo de hacerle, de la utilidad. Como tal deviene un discurso tras el que se agazapan quienes se resisten a ceder el monopolio de la narración a aquellos que pretenden su instrumentalización desde y para el usufructo del poder que ostentan o sirven. De este modo, los discursos, encapsulados en sí mismos, destierran la instancia platónica del diálogo, de la persecución de la verdad.

Luna de lobos, novela de Julio Llamazares, y *Tierra y libertad*, película de Ken Loach, emblematizan, de manera ejemplar, las cuestiones que he estado hasta aquí esbozando a grandes rasgos. Las dos obras son memoria viva de un tiempo considerado épico por una España que fue derrotada por un levantamiento militar que luego, con los años, ha sido el garante del *modus operandi* de la transición. Las dos obras representan una memoria que se siente represaliada, reprimida, y que ahora renace en dos canales narrativos diferentes. Lo cual, por descontado, en nada afecta a su discurso, pues novela y cine comparten por igual las propiedades adscritas arriba al discurso épico.

Sin embargo, a la hora de identificarse con los mensajes de *Luna de lobos* y de *Tierra y libertad*, la balanza se ha de decantar de manera mayoritaria por el primero. Porque *Luna de lobos* toma partido por unos principios generales: los ideales de libertad, justicia y legalidad que abanderaba la causa republicana; *Tierra y libertad*, por contra, pretende que esos ideales estaban representados de manera exclusiva por un sector del republicanismo. Hay más diferencias, pero las dejaré de lado por el momento para poder ahora centrarme en lo que ambas obras comparten.

Que es, además de lo ya apuntado arriba, la dogmática de la superioridad ética escenificada, por igual de manera épica, en cada una de las dos estructuras narrativas.

Julio Llamazares explica, en el ensayo “Adiós a *Gorete*”, que escribió *Luna de lobos* para recoger en esa novela “los cuentos –dice– que me contaron en mi infancia”. Así rendía al mismo tiempo un homenaje a los héroes de su infancia y a la manera oral de narrar que aprendió de niño. Los días de invierno, cuando era un chaval, se sentaba con los mayores junto al fuego en su aldea natal y les oía contar muchas historias y entre ellas, historias de la guerra civil, que él no había vivido, pues nació en 1955 y la guerra terminó en 1939, y que no había podido leer en los periódicos porque era un tema tabú en la España franquista. Refugiarse en esas narraciones heroicas era, entre otras cosas, una huida de un tiempo suyo, y de los vencidos, desprovisto de heroicidad.

Pero además Julio Llamazares utilizó los recuerdos de su niñez, la experiencia de un saber que procedía de los recuerdos de sus mayores –una continuidad de memorias transmitidas oralmente de generación en generación– para denunciar, ahora, en los años ochenta, el olvido de la España democrática de esos viejos luchadores, los héroes de su infancia. Julio Llamazares concluye en “Adiós a *Gorete*”:

“Por eso, precisamente, quiero ahora despedir con el mejor de mis recuerdos, en este tiempo de olvidos y en esta España *moderna* y desmemoriada, al hombre que con su vida alimentó de leyendas las largas noches de invierno y los días de mi infancia, cuando los años cincuenta se despedían de España y los cuentos de los viejos servían para decir lo que la radio callaba.”

De las razones de Ken Loach para hacer su película no tengo documentada ninguna constancia, pero se desprende de su militancia política y de su relación amistosa con un ex brigadista afincado en Bath (Inglaterra), cuyos testimonios sobre la guerra civil, coincidentes en su simpatía por el POUM con los de George Orwell en *Homage to Catalonia*, sirvieron de base al guión de *Tierra y libertad*. En esta película, la guerra civil española vuelve al contexto europeo, retorna al redil de las catástrofes y heroicidades, de las bajezas y grandezas que ha producido en los últimos siglos, y en particular desde 1914, la casa común europea.

Se trata de dos obras, por tanto, cuya génesis tuvo lugar en espacios distantes. *Luna de lobos* en una perdida aldea leonesa –hoy anegada bajo las aguas de un pantano (que, por cierto, construyó Juan Benet, ingeniero de profesión)–; *Tierra y libertad* en las lejanas tierras del norte de Europa, donde la más vieja o una de las más viejas democracias del mundo tejió la trama del Comité de No Intervención. ¿Qué desencadenó, además de lo apuntado la novela, y la película que nos ocupan

aquí? ¿Algún sentimiento oscuro de culpa? ¿O simplemente la necesidad de dejar constancia de la repulsa que produce el que nos vayamos quedando sin ideales, sin causas dignas por las que luchar y por las que seguir viviendo? ¿Acaso no resultaría un ejercicio aleccionador leer y ver *Luna de lobos* y *Tierra y libertad* a través de la mirada del héroe de la película de Theo Angelopoulos, *La mirada de Ulises*? Porque ¿podemos permitirnos quedarnos en esta orilla del olvido, rodeados de un remanso de agua cenagosa y pestilente, y renunciar a narrar, a pergeñar nuestras tramas, a contar, oralmente o por escrito, nuestras cuitas y nuestras esperanzas, nuestros sueños y nuestras pesadillas, para lo que siempre hay que también mirar atrás?

Sueños y pesadillas, Dreams and nightmares, tal era el título del documental que hizo sobre España, al poco de la muerte de Franco, el brigadista norteamericano Abe Osheroff. Frente al sueño del pasado, la pesadilla del presente. Acaso sean *Luna de lobos* y *Tierra y libertad* sobre todo una reflexión, ya me refería a ello más atrás al hablar de nuestra relación con el pasado, *acerca del tiempo presente que acerca del tiempo pretérito*. Paul Valéry había escrito en una ocasión: “Lo que más me llama la atención del acto de recordar no es el que repita lo ya ocurrido sino que sirve de alimento al presente.” Y John Berger, en *Ways of seeing*, afirma: “*The past is not for living in; it is a well of conclusions we draw from in order to act.*”

Pero tengo que volver sobre el tema capital de mi ponencia, preguntando sin ambages: ¿es posible actuar sobre la base de un discurso épico, que como tal es acríptico? ¿Basta la empatía, la conciencia desgarrada, el sentimiento de culpa, la nostalgia de un tiempo de ideales marchitos, cuya irrecuperabilidad unos aseguran y cuya inviabilidad otros auguran, para enfrentarnos a unos poderes fácticos que a lo sumo permiten estas migajas y aun lo hacen con la condición de quedarse con las prerrogativas de dictar las narraciones maestras, de haberse guardado para sí el derecho en exclusiva a escribir las líneas maestras de la historia, de actuar en ese campo, y en todos –porque narrar es tener poder– a su antojo?

Luna de lobos y *Tierra y libertad* plantean una compleja gama de interrogantes. Y lo hacen como lo que son: lenguaje. Lenguaje; o sea, estructuras asentadas sobre el lenguaje. Discursos narrativos, en suma, que la memoria desencadena y forja. O conserva, a la espera. Walter Benjamin, en “El narrador”, recuerda esta frase de Pascal: “Nadie muere tan pobre como para no dejar algo”. Y comenta Walter Benjamin a continuación: “Ciertamente, deja un legado de recuerdos –sólo que a veces éstos no encuentran herederos”.

El lenguaje, en *Luna de lobos*, una obra que nace bajo el signo de la épica, alcanza, desde la primera a la última página, una enorme intensidad poético-

simbólica, con lo que se logra revestir al tema de una enaltecedora dignidad. Un libro así corría muchos riesgos. Uno, la posible inadecuación entre el lenguaje y el tema, lo que, por suerte, termina siendo el mayor logro. Otro, que la belleza desgarrada de un lenguaje plagado de simbología pudiera hacer pasar inadvertido el lastre ideológico que así, a través de esta estrategia estética, era canalizado.

La prosa poético-simbólica de *Luna de lobos*, que embebe y subyuga al lector, va precedida de una pequeña nota, que es como una breve noticia sacada de un periódico o de un parte oficial, en la que se dice que en otoño de 1937 las tropas de Franco ocuparon una zona del norte de España y, como consecuencia de ello, muchos soldados leales tuvieron que refugiarse y resistir en las montañas. En ese breve texto periodístico, de lenguaje aséptico, de pronto se cuelan unas, digamos, interferencias “literarias”, impropias del lenguaje periodístico o del parte oficial, pues al referirse a las montañas donde buscaron refugio los milicianos dice que era aquel un lugar de “frondosas y escarpadas soledades”... y al referirse a los milicianos mismos añade estos juicios de valor: “Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la *memoria popular*”.

Como sea, a partir de este breve texto crea Julio Llamazares una estructura lineal, pivotada en torno a cuatro fechas: 1937, 1939, 1943 y 1946, que jalonan la huida a las montañas de los milicianos, la implacable persecución, la resistencia a ultranza y, por último, la progresiva caza –van muriendo todos, salvo uno, Ángel, el narrador, que sale finalmente en 1946 al exilio. Una estructura lineal la de *Luna de lobos*, sí, pero una estructura polifónica. Y la polifonía la ofrece precisamente el lenguaje altamente poético y a la vez realista, porque la poesía no es inventada artificiosamente sino que está en la naturaleza, en los árboles, en el canto de los pájaros, en el paso de las estaciones, en la nieve y en el frío, en el renacer de la primavera, en la vuelta al duro invierno, etc. Aparece, pues, en un primer plano el protagonismo silente pero con una carga semántica altamente elocuente de una naturaleza que es, en fin, más solidaria y bella que el mundo social inmisericordemente enfrentado, persistentemente vengativo e insolidario.

El testimonio de Ángel, el narrador de *Luna de lobos*, reconstruye así, condenado a ser parte de esa naturaleza, el proceso que condujo a unos compañeros de *via crucis* a la muerte física y a otros al aniquilamiento civil, al exilio. Y así, conjugando los mecanismos del lenguaje no canónico con una estructura tradicional, propicia la empatía con la derrota, elevada a la categoría épica, de un puñado de milicianos.

El discurso narrativo se va, de este modo, cerrando sobre sí mismo, y acaba donde había empezado, en aquella nota del comienzo a que me refería antes: “Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la *memoria popular*.” Bueno, no acaba con estas palabras pero el final de la novela es la constatación de lo expresado en este texto.

Tierra y libertad también aspira a recuperar esa misma estela legendaria de *Luna de lobos*; y lo hace asimismo a través de un espectador joven, en este caso una joven, que ha sido mantenida en la ignorancia del pasado de su abuelo, un antiguo brigadista. Su repentina muerte permite a la nieta entrar en contacto con un legado de cartas, fotos y fetiches diversos, celosamente guardados por el abuelo. Exultante metáfora de la siempre *rediviva* dialéctica del olvido y la memoria.

Como sea, la película, que hace gala en todo momento de una magistral destreza narrativa, cuenta, a través de la mirada de la nieta, la historia del brigadista. A medida que va descubriendo esos fragmentos desordenados, esos materiales que habría sepultado el olvido, recompone el pasado del abuelo en la guerra de España. La nieta, en ese proceso, a la vez que hace una lectura partidista de la guerra, toma conciencia política. Así, una vez más el discurso lineal conduce a una lectura eficaz para quienes por una u otra motivación se identifiquen con esa narración del pasado. Y es que, como toda obra de propaganda, buena o mala, solamente logra convencer a los ya previamente convencidos. Pero esa narración resulta falsa, por reduccionista.

Dos discursos, los de *Luna de lobos* y de *Tierra y libertad*, que apuntalan y enarbolan una percepción unívoca, sin matices, del pasado. Dos discursos, en ambos casos, prendados de la heroicidad modélica y que, por consiguiente, no admiten ninguna voz disonante, el más mínimo contraargumento. Dos discursos de corte épico. Ciertamente, *Luna de lobos* se instala más bien en el campo de los principios, en la ética de una conducta. Aunque esté ausente la menor referencia concreta a una opción de partido, hay, eso sí, adhesión a una causa, a una ideología, una adhesión que no admite el menor cuestionamiento, ninguna autocrítica. Y en este sentido se trata de un campo semántico no menos cerrado que el de *Tierra y libertad*.

A finales de octubre de 1998, a la salida del multitudinario acto de solidaridad con las Brigadas Internacionales, celebrado en el Palacio de Deportes de Madrid, un amigo mío me decía: “¿Cuándo acabaremos de gritar que somos los mejores y empezaremos a examinar las causas de nuestra derrota? Porque hemos perdido, nos han ganado”.

Esta anécdota resume todo el sentido que he querido dar a mi ponencia.