

Le geometrie dell'essere

Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola

a cura di
Augusto Guarino



tullio pironti editore

LE GEOMETRIE DELL'ESSERE
IDENTITÀ, IDENTIFICAZIONE, DIVERSITÀ
NELLA RECENTE LETTERATURA SPAGNOLA

a cura di
Augusto Guarino

Publicato con il contributo del Rettorato e del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".



Cura redazionale di Marco Ottaiano

ISBN 978-88-7937-700-3

© 2014 Casa Editrice Tullio Pironti srl
Palazzo Bagnara, Piazza Dante, 89
80135 Napoli

Sito web: www.tulliopironti.it
E-mail: editore@tulliopironti.it

Prima edizione: dicembre 2014

Indice

- Augusto Guarino, *Introduzione. L'esplorazione della soggettività nella recente letteratura spagnola* 11

L'io e l'altro nella prospettiva storica

- Enric Bou, *¿Recuerdos borrados? Tiempo y difuminación en la construcción de la memoria (Javier Cercas, Jesús Moncada)* 29
- Andrea Pezzè, *Viaggio nell'archivio: la letteratura di Ignacio Martínez de Pisón* 57
- Giuseppina Notaro, *Identità, diversità, memoria: il tema della Shoah in Lo que esconde tu nombre di Clara Sánchez* 71
- Davide Aliberti, *Ricostruire l'identità per redimere il passato: En el último azul di Carme Riera* 83
- Marco Ottaiano, *Todo está perdonado di Rafael Reig: identità, transizione e transazione della società spagnola* 95

Identità e alterità di genere

- Laura Silvestri, *Donne tra le righe: individualità femminile e letteratura* 107
- Giovanni Battista De Cesare, *Del raccontare al femminile di Marina Mayoral* 131
- Luigi Contadini, *Il vuoto e l'abbandono in Mujeres que dicen adiós con la mano di Diego Doncel* 141
- Luca Cerullo, *Generazioni a confronto in Mientras vivimos di Marija Torres* 153

- Marco Federici, *L'arte come rifugio e presa di coscienza:
un approccio alla poesia di Francisca Aguirre* 167

Narrare il Sé

- Maria Alessandra Giovannini, *Identità e autobiografia:
El mundo di Juan José Millás* 189
- Antonio Candeloro, *Identidades "noveladas":
el caso de las biografías "literarias" de Juan Manuel de Prada,
Javier Marías y Rosa Montero* 199
- Rosalina Nigro, *L'identità intellettuale di José Antonio Jáuregui:
una letteratura diversa nella Spagna delle ultime decadi* 217
- Simone Cattaneo, *Doctor Pasavento de Enrique Vila-Matas
y el arte de perder identidades* 225

L'immagine e il riflesso

- Elide Pittarello, *Che ci fanno le fotografie nei romanzi?* 249
- Francesca De Cesare, *Identità e differenze: i programmi
elettorali in Spagna* 277
- Gerardo Grossi, *Presenze di un classico. La ricezione di Galdós
in Italia alle origini e negli ultimi anni* 287
- Valeria Cavazzino, *La frontiera del genere. Il luogo di incontro
della scrittura in Manuel Rivas* 299

Il sé e l'altro in movimento: identità, alterità, identificazione

- Natasha Leal Rivas, *Límites y fronteras: la escritura migrante
de Saïd el Kadaoui Moussaoui* 313
- Monica Di Girolamo, *L'immigrazione nella letteratura spagnola:
Por la vía de Tarifa di Nieves García Benito* 333
- Claudia Santamaria, *La ricerca dell'identità nel ricordo
del paradiso perduto di Sefarad di Muñoz Molina* 343

Maria Rossi, <i>Personaggi in cerca d'identità a ritmo di Salsa</i>	355
Marcella Solinas, <i>Narrare Cuba dalla Spagna tra identificazione e rappresentazione</i>	375

¿RECUERDOS BORRADOS?
TIEMPO Y DIFUMINACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA MEMORIA (JAVIER CERCAS, JESÚS MONCADA)

ENRIC BOU

Università "Ca' Foscari" di Venezia

Herta Müller declaraba a *Le Monde*: «Je ne suis jamais retournée au village et n'y retournerai jamais. J'y suis avec mes livres, cela suffit. Ma tête y retourne, pas mes pieds»¹. Las palabras de la Premio Nobel nos recuerdan que los escritores tienen una responsabilidad clave en la conservación de la memoria. Y en su creación. O en su sustitución. O en su invención. Como escribía Colm Tóibín en la reseña de *Soldados de Salamina* en *The New York Review of Books*, durante la transición «History resided then in locked memories, half-told stories, unread archives. In some families the silence was complete; the children, as they grew up in the bright new democracy, simply did not know what their parents had done in the war»². Los historiadores lentamente recuperaron – no siempre objetivamente – parte de esa memoria, y el arte – literatura, cine – asumió una responsabilidad desconocida en otras latitudes. Es bueno recordar casos como el de la *Suite française* de Irène Némirovsky, una serie de novelas que han contado lo que ningún historiador francés ha descrito con tanto lujo de detalles: el colaboracionismo de la sociedad francesa con los invasores nazis.

¹ *Le Monde des Livres*, 9 mars 2012, p. 10.

² Colm Tóibín, "Return to Catalonia. *Soldiers of Salamis* by Javier Cercas, translated from the Spanish by Anne McLean. Bloomsbury, 210 pp., \$23.95." *The New York Review of Books*, 51,15. October 7, 2004, p.12.

En este artículo quiero identificar cómo versiones de la metaficción, el documental y la hibridación de los géneros literarios afectan a la construcción de la memoria histórica. Estas formas de la memoria histórica configuran una estética específica en la novela y el cine, pero también evocan una ética que reflejan (y ayudan a repensar) los acontecimientos narrados. Me propongo examinar en qué medida el lenguaje literario, con su capacidad para penetrar y crear situaciones de contaminación es el más adecuado para hacer frente a una serie de cuestiones de manera menos ideológica y emocional tales como la memoria histórica, es decir como una forma de reconstruir lo que se ha dicho en las historias oficiales. Mi tesis es que la literatura logra recuperar o recrear los recuerdos borrados, dando así voz a los recuerdos reprimidos. La literatura (y el cine) está especialmente bien dotada para hacer frente a estos problemas de una manera menos ideológica y emocional que la memoria normal o los relatos históricos. Los analizaré en dos novelas en las que se presta una atención particular a la memoria, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Camí de Sirga* de Jesús Moncada.

La recuperación de la memoria se ha producido en parte como reacción contra las distorsiones que había introducido la historiografía franquista y la amnesia que se consideró la norma aceptable en la época de la transición democrática a finales de la dictadura. Estudios recientes han destacado las dificultades de la recuperación de pasado debido a los problemas de representación, la dificultad de encontrar la verdad, y la inevitable naturaleza política (y subjetiva) de las reconstrucciones³. Mario Santana ha indicado que las novelas recientes en las que la memoria juega un papel importante tienen tres rasgos en común: a) el desarrollo de dos tramas narrativas (dos diégesis): una historia situada en el pasado, constituida alrededor de las expe-

³ Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Alianza, Madrid, 2008; José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos, Barcelona, 2005; Ofelia Ferrán, *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg, PA: Bucknell U.P., 2007; D. K. Herzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham, NC: Duke UP, 1995; K. Glenn, "Reclaiming the Past: Les veus del Pannano and Pa negre". *Journal of Catalan Studies* (2008), pp. 49-64.

riencias dramáticas de unos protagonistas cuya memoria ha sido borrada por la historiografía oficial 'o' autorizada, y otra que se establece en el presente, donde los protagonistas – que a menudo son también los narradores – se ven abocados a recuperar, a través de un proceso de investigación, la historia de aquellas personas ya desaparecidas. b) el carácter problemático que adquiere la reconstrucción de la historia pasada. c) la recuperación de la memoria ajena se percibe como un deber moral: el protagonista quiere rescatar del olvido las vivencias y voces de los seres olvidados por la historia oficial.

La memoria histórica puede ser entendida como una operación con la que nos enfrentamos a la verdad y abre las puertas a la reconciliación, y ha tenido un efecto importante en sociedades y países como Sudáfrica o Argentina. En España, al final de la dictadura de Franco no se realizó una maniobra parecida. Se optó por el olvido, la amnesia colectiva con un resultado muy diferente. Todavía en 2012 comprobamos que la evaluación de, y la confrontación con, la memoria reciente despierta y provoca dramas atávicos. Dos ejemplos: se acaba de publicar en un diccionario de la Real Academia de la Historia un artículo vergonzoso acerca de Francisco Franco, quien es descrito como «inteligente, moderado, valeroso y católico», casi como si estuvieran hablando del Marqués de Bradomín de Valle-Inclán; y un famoso y mediático juez ha sido retirado del Tribunal Supremo, acusado por Falange Española de actuar imprudentemente traspasando sus atribuciones mientras investigaba los crímenes del franquismo.

La veracidad de los recuerdos es puesta en cuestión en momentos de gran incertidumbre, durante los períodos de crisis e inestabilidad, entonces se hacen llamadas a la memoria colectiva. Como dijo Kars- teiner:

Memory studies offer an opportunity to acknowledge that historical representations are negotiated, selective, present-oriented, and relative, while insisting that the experiences they reflect cannot be manipulated at will. Or put differently, the best contributions to memory studies are informed by the conviction that *memory* imbrication with cultural narratives and unconscious processes is held in tension with an understand-

ding of memory's relation, however complex and mediated, with history, with happenings, or even and most problematically, perhaps from a postmodern perspective, with *events*⁴.

Los usos de la memoria han sido muy polémicos en la tradición española. Estamos hablando de un planeta completamente diferente, una civilización en la que conceptos tales como el de reconciliación, el recuerdo, el perdón, en los términos discutidos por Paul Ricoeur no están contemplados⁵. La declaración de 1945 escrita por Federico García Sánchez, citada por Herzberger en su magnífico estudio *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* nos recuerda el uso de la ideología de un modo muy agresivo entre los ganadores de la guerra civil, una actitud que aún persiste en nuestros días:

España es el único país en la historia donde no puede haber, ni ha habido, ni hay ninguna diferencia entre el carácter moral y religioso y el carácter histórico nacional, porque en España lo cristiano y lo español están unidos, y vienen a formar una unidad consustancial... No se puede ser español y no ser católico, porque si uno no es católico, no puede ser español. Quien dice que es español y no católico no sabe lo que está diciendo... En España todos los hombres son caballeros y cristianos⁶.

En España en los últimos años se han continuado publicando innumerables ensayos históricos, muchas novelas, películas, obras de teatro... sobre la república, la guerra, la posguerra, la dictadura o la transición llenando las estanterías de las librerías. Especialmente prolífera ha sido la producción de novelas, tanto que algunos autores como Isaac Rosa han hablado de un «empacho de memoria», como insiste en el título irónico de su novela *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Javier Cercas, autor de un libro clave *Soldados de Sala-*

⁴ Wulf Kansteiner, "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory*. 41, 2, May 2002, p. 196.

⁵ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, Paris, 2001.

⁶ Citado en Hertzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, cit, p. 26.

mina, reaccionó irónicamente en un artículo titulado «¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!»:

... todo perfecto idiota intelectual español, al principio piensa que la guerra civil es algo tan ajeno y tan remoto para él como la batalla de Salamina y al final descubre lo evidente, y es que el pasado no pasa nunca, que el pasado es el presente o la materia de la que está hecho el presente y que, nos guste o no, nada de lo que somos se entiende sin la guerra civil porque la guerra civil es nuestro mito fundacional... el tema de una novela es siempre secundario: la literatura no es una cuestión de tema, es decir, de fondo, sino de forma, porque en ella la forma es el fondo... ¿Tienen todavía algo que decir las novelas sobre la guerra civil? La duda ofende; la respuesta es evidente: depende del talento de quien la escriba⁷.

Ello le lleva a concluir con visos de frivolidad: «Lo esencial es acaso que las novelas sobre la guerra civil podrían ser, por así decir, nuestro *western*.» Pues bien, las dos novelas que comento están ambientadas en la época de la guerra civil. No son libros exclusivamente políticos, o históricos de narración de los eventos de aquel período. Son novelas en las que se ofrece una reevaluación, quizás una posibilidad de reconciliación que no existe fuera de la literatura⁸.

Historia y ficción

Pero volvamos a nuestro tema. Hayden White ha destacado una idea de Michel de Certeau que éste había expuesto en un ensayo

⁷ Javier Cercas, *¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!*, "El País", 10 enero, 2010.

⁸ La guerra civil es un agujero negro del que nadie puede escapar. A diferencia de otros *lieux de la mémoire*, como la revolución francesa no tiene una lectura única. Las novelas/películas de la España de postguerra, de la llamada Transición, del presente, lidian en un número extraordinario con la historia del siglo XX, desde la II República hasta 2012. En particular se concentran en la guerra civil y la postguerra (represión y exilio) y el impacto en el presente. Se nota en la obra de, entre otros, Juan Benet, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Emili Teixidor, Jesús Moncada, Jaime Cabré. Y en la de escritores de literatura de consumo como Jordi Sierra Fabra o Almudena Grandes.

muy conocido sobre la historia y la ficción, y en el que afirmaba que la ficción es la parte reprimida del discurso histórico. Esta afirmación se basaba en el hecho de que el discurso histórico se fundamenta exclusivamente en la verdad, mientras que el discurso de la ficción se interesa por la realidad y esto lo hace a partir del interés por el territorio de lo posible o imaginable. Según White

The real would consist of everything that can be truthfully said about its actuality plus everything that can be truthfully said about what it could possibly be. Something like this may have been what Aristotle had in mind when, instead of opposing history to poetry, he suggested their complementarity, joining both of them to philosophy in the human effort to represent, imagine and think the world in its totality, both actual and possible, both real and imagined, both known and only experienced⁹.

De Certeau afirma que el retorno del otro reprimido (la ficción) en la historia crea el simulacro (la novela) que la historia se niega a ser. Tradicionalmente se ha creído que la historia se refiere a la verdad, a hechos reales comprobables, y en cambio la ficción se refiere a hechos inventados. En la postmodernidad se han roto las barreras entre verdad y ficción y se mezclan los discursos. Como dijo E.L. Doctorow provocativamente: «There is no longer any such thing as fiction or nonfiction; there's only narrative»¹⁰. Los escritores y críticos posmodernos sugieren que escribir el tiempo pasado en un discurso es siempre un acto de aplazamiento. Así se entiende lo que declaró Hertzberger:

Pluralism and difference thus become the markers of all discourse (including history's). Even when one meaning projects a discursive authority that appears to embody truth, new textualizations and different configurations (offered by new writers and readers) implicate other truths, which engender others, and so on, until all boundaries of genre

⁹ Hayden White "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality". *Rethinking History*, 9, 2/3, June/September 2005, p. 147.

¹⁰ Citado en "The New York Times Book Review", 27 enero, 1988.

and all objective truths become merely the debris of the shattered referential illusion¹¹.

El propio Hertzberger ha recordado que críticos como Paul Ricoeur o Hayden White se han referido a la difuminación (o *scumbling*): «scumbling is both a creative device and a critical perspective: it overextends the folds of one thing (fiction) into those of another (history) without eliminating entirely the discreteness of each»¹². Esta afirmación se complementa con lo que escribió Michel de Certeau «Historiography (that is, ‘history’ and ‘writing’) bears within its own name the paradox – almost an oxymoron – of a relation established between two antinomic terms, between the real and discourse»¹³. Y en este sentido podemos leer también la valoración que hizo Mario Vargas Llosa de la novela *Soldados de Salamina*:

El narrador de *Soldados de Salamina* insiste mucho en que lo que cuenta no es una novela sino «una historia real» y seguramente se lo cree, igual que muchos que han celebrado el libro como una rigurosa reconstrucción de un hecho fidedigno. [...] La verdad es otra: *Soldados de Salamina* es más importante que Rafael Sánchez Mazas y el fusilamiento del que escapó de milagro (cráter de la historia), porque en sus páginas lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir otra historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia¹⁴.

La declaración del autor peruano nos recuerda la preponderancia de la instancia estrictamente narrativa en la construcción de la novela.

Estas reflexiones se relacionan también con lo que Paul Ricoeur recordaba al defender una «mémoire matricielle», criticando a «l’excès

¹¹ Hertzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, cit., p. 5.

¹² Hertzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, cit., p. 6.

¹³ M. de Certeau, *The Writing of History*, cit., p. xxxvii.

¹⁴ Mario Vargas Llosa. “El sueño de los héroes”. “El País”, Madrid, 3 septiembre 2001. http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903/elpepiopi_46/Tes (consultado: marzo 2013).

commémoratif» que denunció Pierre Nora en su volumen III de *Lieux de mémoire* (1992)¹⁵. En opinión de Nora, la Revolución Francesa es un monumento erigido en memoria de Francia, inventario de los lugares de elección donde se ha encarnado y un tríptico abierto sobre la República, la Nación y Francia. Son esenciales en la memoria histórica los actos conmemorativos, fechas simbólicas (batallas, leyes, nacimientos o muertes) cuyos aniversarios se celebran, especialmente los centenarios o números redondos. Nos podemos preguntar: ¿por qué en España se celebra la guerra civil y se olvida la guerra del francés (o la guerra de la Independencia)? Un papel muy importante lo cumplen los espacios simbólicos. Por ejemplo, en Estados Unidos el lugar de la Batalla de Gettysburg, en Francia el de la batalla de Verdún o el del desembarco de Normandía, en Bélgica el de la batalla de Waterloo. En el caso de España... es difícil decidir. En algunas ocasiones son escenario de reconstrucciones, y en muchos casos son popularizados como ferias medievales o espectáculos de mil tipos, incluyendo el moderno concepto de parque temático. La fidelidad o el anacronismo no es lo más importante para la eficacia de la memoria. De hecho como ha analizado Eric Hobsbawm hay mecanismos mediante los cuales se inventan tradiciones y Jon Juaristi, en un libro muy polémico, discutió cómo los mitos de origen son manipulados desde un punto de vista nacionalista¹⁶.

Paul Ricoeur presentó en *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, una versión filosófica coherente con un proceso de examen metódico de lo que constituye la relación de los seres humanos con el pasado, presentado como una relación incompleta y oscura («l'énigme d'une représentation présente du passé absent»¹⁷) marcada tanto por la separación de facto entre el hombre y su pasado, y por la terminología de ruptura para sugerir la separación. Inherente a su juicio, es que no existe una representación del pasado, de hecho, sin admisión de

¹⁵ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire: Les France*. Gallimard, Paris, 1992.

¹⁶ Eric Hobsbawm - Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 1993. Jon Juaristi, *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*, Espasa, Madrid, 1997.

¹⁷ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, Paris, 2001, p. 511.

su desaparición, no es posible la afirmación de trazas de certificación sin borrar lo que muestra, sin reflexionar sobre la memoria sin descubrir «l'aporie de la présence de l'absence» (11), puesto que no se produce ninguna afirmación de la memoria sin la aparición de la duda radical acerca de cómo «sabemos» el pasado: «Ce qui est en jeu, c'est le statut du moment de la remémoration traitée comme une reconnaissance d'empreinte. La possibilité de la fausseté est inscrite dans ce paradoxe» (12). En la obra de Ricoeur es crucial la idea de que el historiador (y el novelista, podemos añadir) aparece como «celui qui fait parler les morts»¹⁸. En un discurso histórico o novelístico hay implícito un esfuerzo de prosopopeya que permite entender el concepto de «révolu» (terminado). El evento contado por el historiador falta de hecho dos veces: en primer lugar porque ya no existe, porque el discurso del historiador no constituye un equivalente. Pero este discurso procura información sobre las voces del pasado, proporcionando «une terre et un tombeau»¹⁹. Según Ricoeur, es aquí donde el historiador se acerca a la filosofía de Heidegger del ser-para-la-muerte (Sein-zum-Tode) y estar-en-el-mundo (In-der-Welt-sein). Heidegger también introdujo en la idea de la historia que hay una conexión generacional, una transmisión y mediación de legados que hacen que el historiador sea más un ser del pasado (terminado): un espíritu que puede incluir en su obra poner al día y «repetir» un pasado vivo en sufrimiento y actuación. Es por eso – volviendo a Certeau²⁰ – que nos enfrentamos con «the repressed other of historical discourse».

Las novelas que discuto a continuación nos ofrecen una oportunidad única para la evaluación de estos temas, ya que en ambas se realiza un particular esfuerzo para recuperar un pasado. Pero al mismo tiempo, en las dos novelas, *Canit de sirga* (1995) de Jesús Moncada Estruga, y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, son muy explícitos los mecanismos utilizados para manipular la recuperación de la memoria, ya que ésta ocupa un lugar central.

¹⁸ Ricoeur, *op. cit.*, p. 479.

¹⁹ *Ibidem*, p. 480.

²⁰ Citado en Hayden White "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality". *Rethinking History*, 9, 2/3, June/September 2005, p. 147.

Invencción y mezcla del tiempo

En *Soldados de Salamina* se mezclan recursos de la biografía, la crónica periodística, la novela policíaca, el relato histórico, y la autoficción. La novela es «más que una novela en torno a la Guerra Civil española, y mucho más que una suerte de biografía del escritor y político falangista Rafael Sánchez Mazas»²¹. A partir de una hibridez de géneros, la literatura actúa como preservadora de la memoria. Hay una cohesión del texto en sus tres partes a partir de tres búsquedas: del autor Javier Cercas, de Sánchez Mazas, y de Miralles, el presunto miliciano que perdonó la vida al fundador de Falange. El desenlace de la novela es vibrante, emocionante, decisivo. Y nos da algunas de las claves de lectura de la novela. El narrador, el alter-ego del autor Cercas, regresa a España en el tren y se ve a sí mismo reflejado en el cristal de la ventanilla lo que da pie a un larguísimo párrafo final que funciona como núcleo de toda la novela, concentrando sus sentidos y funcionando como auténtica caja negra de la novela en el sentido que le daba Roland Barthes²². Cercas imagina el momento futuro en que visitará la tumba de Miralles, evoca el deseo de bailar un pasodoble («la música alegre de un pasodoble tristísimo sonando en un disco de vinilo rayado»²³) con la monja que había cuidado de Miralles en sus últimos años. Sería como un acto secreto, conocido (o comprensible) sólo para dos de los falsos e inexistentes (o parcialmente existentes) protagonistas de la novela. Este «chileno perdido en Europa que estaría fumando con los ojos nublados de

²¹ Javier Lluch Prats, "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas." Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta, Laura Silvestri (eds), *Scrittura e Conflitto. Actas del XXI Congreso Aispi - Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo*. Associazione Ispanisti Italiani, AISPI, Instituto Cervantes, 2006, p. 1 297.

²² «On ne peut commencer l'analyse d'un texte (puisque c'est le problème qui a été posé) sans en prendre une première vue sémantique (de contenu), soit thématique, soit symbolique, soit idéologique. Le travail qui reste alors à faire (immense) consiste à suivre les premiers codes, à en repérer les termes, à esquisser les séquences, mais aussi à poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers». Roland Barthes, «Par où commencer?» *Nouveaux Essais Critiques*, Seuil, Paris, 1972. p. 155.

²³ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 217.

humo, un poco apartado y muy serio, mirándonos bailar un pasodoble junto a la tumba de Miralles» se preguntaría si ambos pasodobles, el que supuestamente había visto bailar a Miralles con Luz, en un camping Estrella de Mar. El personaje de Cercas se hacía estas preguntas:

sin esperar respuesta, porque sabía de antemano que la única respuesta es que no había respuesta, la única respuesta era una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o son esa monja y ese periodista que era yo bailando junto a la tumba de Miralles como si en ese baile absurdo les fuera la vida o como quien pide ayuda para él y para su familia en un tiempo de oscuridad²⁴.

En este fragmento Cercas confirma el valor de la palabra, la distinción que introduce la literatura: «porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne»²⁵. Al introducir la excepción, a continuación abre la caja de Pandora y añade una frase que desvirtúa la armadura narrativa de la novela, o bien le da todo su esplendor y justifica el viaje (de lectura, hasta ver a Miralles): «o somos o son esa monja y ese periodista que era yo bailando junto a la tumba de Miralles». Aquí se abre una levisima sombra de duda al admitir la maniobra de suplantación e invención que representa el montaje novelístico organizado hasta llegar a este punto final. Se abre la puerta al desdoblamiento, a la infiabilidad de la narrativa. Y es ahí donde Cercas narrador-autor ve «la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo», y en un

²⁴ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 217.

²⁵ *Ivi*, p. 104.

momento casi borgeano tiene la iluminación que le inspira e impulsa en la escritura de la novela que estamos acabando de leer:

allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea, allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo...²⁶.

La insistencia en la redacción del libro es un viejo truco que, por ejemplo fue usado por Marcel Proust en *Le temps retrouvé* de su monumental *Recherche*. Se trata de sorprender al lector en las últimas páginas, con la confesión de haber encontrado el modo de escribir el relato que acabamos de leer. La cual cosa nos reenvía al principio de la narración, cuando el narrador estaba lleno de dudas. Y nos sorprende con una especie de caja china, con el libro ya terminado. El énfasis entonces está, en lugar de la historia de una determinada secuencia de eventos, la narración no se ocupa en reconstruir los recuerdos del narrador, sino que consiste en una reflexión sobre la literatura, sobre la memoria y el tiempo. En el caso de la novela de Javier Cercas, se añade también la reflexión sobre la guerra civil, la resituación de los combatientes de ambos bandos y la combinación con un presente en el que estos eventos todavía ocupan una centralidad social:

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio («Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas») hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno [...] piensa en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro y en el libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto, y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la

²⁶ *Ivi*, p. 208.

noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante²⁷.

En el párrafo final Cercas da rienda suelta a su idealización que pasa por encima de otros aspectos de ese pasado que se empeña en idealizar (asesinatos, venganzas, campos de concentración, fusilamientos sumarios, etc.) y prefiere elevar a categoría de mito el personaje falso de Miralles, pero ya verdadero gracias a las palabras falsas de su ficción.

El mérito de la novela de Cercas es presentar episodios de la Guerra Civil desde una perspectiva menos partidista, maniquea, de la que nos habían acostumbrado cronistas, historiadores y novelistas. Por eso la novela ha recibido críticas a causa de una «delicada pretensión de veracidad» que lleva al autor a una «abierto romantización a... la figura del líder falangista» y a reproducir «gestos propios de la historiografía franquista»²⁸. Como recuerda Cuñado, Josep Maria Lloró también ha denunciado el hecho que «la reconciliación de la memoria que propone Cercas [es] un perdón universal producto no tanto de la expiación como de la voluntad de no recordar»²⁹. En el caso de la novela de Cercas la invención de un personaje que sitúa junto a un personaje histórico como es Sánchez Mazas, legitima su invención y consigue proponer una solución a un episodio de la historia. Y dar una imagen más humana e intrahistórica del conflicto de la guerra civil. Humanizando, con seres capaces de perdonar, Cercas

²⁷ *Ivi*, p. 209.

²⁸ Isabel Cuñado, "Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI". *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. p. 6. (<http://www.dissidences/guerracivilpostmemoria.html>)

²⁹ Isabel Cuñado, "Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI". *ibid.*, p. 7.

consigue un texto que pone al día y «repite» un pasado vivo en sufrimiento y actuación. Y lo hace a partir de esta extraordinaria mezcla de tres tiempos: el de la vivencia histórica de Sánchez Mazas, el del inventado miliciano anarquista Miralles, y el de su propio alter-ego, en esta pirueta final de autoficción que él mismo destruiría en su siguiente novela, *La velocidad de la luz*³⁰.

Volver a vivir el tiempo en Camí de sirga de Jesús Moncada

Algo parecido sucede en la novela *Camí de sirga* de Jesús Moncada, aunque con algunas variantes notables. En ella se recrean episodios de la historia de un pueblo que vivió durante siglos prácticamente aislado, al que era muy difícil acceder por carretera, pero que estaba muy bien comunicado a través del río Ebro con el mar y la civilización. Moncada recrea episodios de la historia ficticia de un pueblo real, Mequinenza, un pueblo que fue engullido por las aguas en 1971, víctima de la política de pantanos del franquismo.

Como recordó el escritor Pere Calders, compañero de trabajo en la editorial Montaner y Simón de Barcelona, a propósito de la figura de Jesús Moncada:

ha pasado por la experiencia de ver sumergido bajo las aguas (y barrido por profundas transformaciones socioeconómicas) el mundo de su infancia. Era un mundo abigarrado, con mucho carácter: la Mequinenza de las minas de lignito y de la navegación fluvial, con huertas, pequeños núcleos ganaderos y abundante caza. Mineros, barqueros y hortelanos dedicaban sus ocios a cazar conejos, perdicés, jabalíes y hasta ciervos, lo cual daba pie a conversaciones de café muy animadas, en el transcurso de unas partidas de cartas memorables. Dos ríos, el Ebro y el Segre, unían Mequinenza con los centros de actividad comercial, y en esta confluencia, asentado en las dos orillas, el pueblo antiguo había visto transcurrir los siglos con una inmutabilidad únicamente alterada por las guerras y los cambios políticos³¹.

³⁰ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Tusquets, Barcelona, 2005.

³¹ Pere Calders. "L'home i les seues lletres", próleg a J. Moncada: *Històries de la mà esquerra i altres narracions*. La Magrana, Barcelona, 1981, p. 5.

La novela de Moncada narra una pérdida y la destrucción de un espacio que tenía un doble carácter, puesto que era al mismo tiempo íntimo – personal – y colectivo. En el complejo proceso de recuperación manipula el tiempo inventando una forma especial de incorporarlo en la narración. Así, los recuerdos de los personajes invaden los recuerdos de otros personajes como una manera de expresar el peso de la memoria colectiva. A lo largo de la novela el lector percibe un sentido de destrucción. La destrucción se presenta en casi todas las páginas. Y esto es mucho más evidente en las primeras y últimas páginas de la novela. El personal uso del tiempo que hace Moncada es lo que da credibilidad a la historia que cuenta, al mismo tiempo cuestiona esta credibilidad, pero con ello consigue subrayar la unidad en el tiempo. Moncada crea una especie de tiempo mítico, que fue interrumpido en 1971 con la desaparición de la Mequinenza original. Al hacer esto reconstruye la memoria colectiva, pero también consigue un sentido diferente del tiempo, en el que se mezcla el pasado y el presente.

En *Caní de sirga* el elemento básico es el tiempo. Este se representa en dos niveles, que son continuamente interrelacionados y que permiten la presencia de una doble narrativa: desde el presente hacia el pasado. Moncada hace la crónica (inventada) de la historia del antiguo pueblo de Mequinenza basándose en la incertidumbre, ya que desde el primer capítulo es una crónica oral en la que se nos presenta la destrucción del pueblo viejo atendiendo a la incertidumbre acerca de la veracidad de las informaciones que manejan los propios protagonistas del desastre. Esta destrucción comenzó en abril de 1970 y significó la sustitución del viejo pueblo de Mequinenza, que iba a ser sumergido por las aguas del Ebro y el traslado de toda la población a una nueva Mequinenza, construida a poca distancia de la antigua. Para hacer esta maniobra, Moncada mezcla momentos cruciales y personajes de la historia del pueblo, nos los presenta en el contexto del viejo pueblo en pleno funcionamiento, evocando las familias, las actividades comerciales, los sistemas de navegación, desde finales del siglo XIX hasta la dictadura franquista. Y lo hace a partir de momentos históricos generales (guerra en África, República, guerra de España, dictadura) pero focalizando la atención en anécdotas de personajes clave. En este libro, y en general en todos los

cuentos de Moncada, hay una atracción por la muerte y la extinción de mundos, como por ejemplo sucede con el conductor de tranvía de su libro de relatos d'*Històries de la mà esquerra* (1981). Esta atracción por la muerte se acentúa en la novela: el pueblo despanzurrado revela los secretos más íntimos de los habitantes a partir de las casas medio derruidas o ya desaparecidas. Los capítulos se construyen en torno a la evocación de un objeto, una calle, un personaje que se sitúa en el presente de 1971, el año de la destrucción, y esto genera una serie de recuerdos y abre la puerta a la analepsis o *flash-back*.

El primer capítulo de *Canil de sirga* comienza con una descripción muy detallada de las primeras demoliciones de las casas del pueblo:

Pilans i parets mestres van esberlar-se bruscament; una fragor eixordadora en la qual es barrejaven el cruixir de jàsseres i bigues, l'ensulsiada d'escals, trespols, envans i revoltons, l'esmicolament de vidres i la trençadissa de maons, teules i rajoles, va retrunyir per la Baixada de la Ferradura mentre la casa s'esfondrava sense remei. De seguida, un núvol de pols, el primer dels que havien d'acompanyar la llarga agonia que començava aleshores, va elevar-se per sobre de la vila i es va esfilagarsar a poc a poc en l'aire lluminós del matí de primavera³².

Aquí destaca la atención a la toponimia y el nomenclátor. También la nube de polvo, asociada a la larga agonía, que será uno de los leitmotiv de la narración. Al mismo tiempo, el contraste entre la pureza climática, del «l'aire lluminós del matí de primavera» opuesta al pesimismo que implica la agonía, el fragor, el hundimiento de la primera casa. Es necesario indicar que Jesús Moncada se interesó por esta cuestión mucho antes de la escritura de la novela, poco antes del inicio de la destrucción. Se conserva una colección de fotografías de Mequinenza hechas por el propio Moncada en las que el centro de atención son las casas del pueblo, fragmentos de los edificios. En ninguna de ellas aparece ninguna figura humana. Precisamente el elemento humano es el que incorporaría a la novela³³. Se puede inter-

³² Jesús Moncada. *Canil de sirga*, La Magrana, Barcelona, 1995, p. 9.

³³ Jesús Moncada. *Espais literaris*. http://www.jesusmoncada.cat/?page_id=3064 [13.03.2013].

pretar este hecho como una muestra de su obsesión por la desaparición de su pueblo natal y la exploración de diversas formas expresivas para traducir ese dolor. A continuación, en el mismo párrafo aparece la voz del cronista-narrador. Esta voz subraya desde el momento mismo de su aparición ante el lector la dificultad de tener como cierta la información que le ha llegado a través de la memoria colectiva:

Anys després, quan la malesa encetada aquell dia del 1970 era memòria llunyana, temps amortallat amb teranyines de boira, una *crònica audintima* va aplegar un *feix de testimonis* colpidors sobre l'esdeveniment. El primer des del punt de vista cronològic, tot i que no resultava el més patètic, recollia l'aturada del rellotge del campanar esdevinguda la vigília enmig d'un capvespre tempestuós que pintava el cel de la vila amb carmins violacis, ors mortuïns i bromalles negres; *segons el cronista*, l'avaria era una premonició clara del que havia de passar l'endemà, un anunci del *final inexorable del vell temps*. L'angoixa es feia esborronadora en la descripció, deguda a un altre testimoni, de la nit a què havia donat pas la incertesa del crepuscle: *la crònica parlava del silenci espès en els carrers deserts*, silenci que volia reflectir el de la gent tancada a casa, preguntant perquè no trenqués el dia. Tanmateix, entre les evocacions, la més colpidora era la del retruny sinistre de les onze del matí següent a la Baixada de la Ferradura: *segons la crònica*, els vilatans van sentir-se sotragats fins al moll de l'os pel *començament del desastre*.

Certament els testimonis resultaven impressionants. Ara bé, aquesta no era l'única característica que tenien en comú; en compartien una altra, potser insignificant però prou esclaridora del que va passar aquell dia nefast: *tots, sense excepció, eren també absolutament falsos*. (La cursiva es mía. E.B.)³⁴.

Destaca de nuevo la asociación entre el estado del cielo y el ánimo de los lugareños, y las asociaciones y premoniciones de muerte y destrucción: el «començament del desastre», completado con esta sorpresa final a propósito de la falsedad de la información. Ya desde el inicio de la narración, la fiabilidad de la información que leeremos es cuestionada. Por eso el narrador-cronista tiene la responsabilidad

³⁴ Jesús Moncada, *Camí de sirga*, cit., pp. 9-14.

de reconstruir las falsas informaciones, añadiendo, quizás, más niveles de falsedad:

Els vilatans s'enganyaven en entestar-se a convertir el dia 12 d'abril del 1970 en una data clau del seu drama col·lectiu, de la mateixa manera que s'equivocaven en sentir-se culpables de no haver assistit a l'esdeveniment. La demolició de la casa número 20 de la Baixada de la Ferradura amb què havia començat l'enrunament de la vila – i l'atzar burocràtic va assenyalar aquella com hagués pogut designar qualsevol altra de les que ja eren buides –, no fou més que *l'inici de l'últim acte d'un llarguíssim malson*. Quan les màquines tibaren les sirgues d'acer lligades als pilans i l'edifici va caure enmig d'un núvol de pols, *feia més de tretze anys que la destrucció de la vila havia començat*. (La cursiva es m'ia. E.B.)³⁵.

Como ha indicado Kathryn Crameri, Moncada hace revivir la manera como la gente de pequeñas comunidades construyen versiones deformadas de hechos a través del chisme y el logro de un consenso sobre detalles que no son exactos o pueden no ser estrictamente exactos en sus detalles. Moncada reconoce la manipulación en el recordar historias protagonizadas por una comunidad. De manera consciente destaca esta no fiabilidad y la falsedad de muchas de las leyendas de Mequinenza³⁶. Uno de los recursos que utiliza con más frecuencia es el de mezclar tiempo y personajes a partir de confundir los recuerdos de estos personajes. Así, la evocación de la batalla de Tetuán en el recuerdo de alguien que no estuvo allí:

Davant els ulls amarats d'enyorament del Nelson, va entaular-se la batalla: retrunyien canons, espetegaven fusells i espingardes, xiulaven bales, brillaven sabres, baionetes i gumies. *Entre les cadires, les taules i les columnes de ferro colat del Cafè del Moll, es succeïen galopades boges, càrregues terrorífiques, topades mortals, crits de victòria, gemecs d'agonia*. Eixit vés a saber d'on, potser de les altes prestatgeries de les ampolles de licor ennoblides per les teranyines, un moro furiós amb la gel·laba tacada de sang fresca va córrer cap al Nelson per damunt del taulell. El vell llaüter el

³⁵ *Ivi*, p. 14.

³⁶ Kathryn Crameri, "Forging the Community: Explorations of Memory in Two Novels by Jesús Moncada". *Modern Language Review*, 98, 2, 2003, pp. 353 y 357.

veié acostar-se-li, fer una ganyota espantosa i aixecar la gumia que empunyava... *Algú va obrir la porta del cafè: el marroquí, colpit pel bat del sol, va desfer-se i s'espargí com polseguera. L'olor acre de la pólvora cremada torna a ser aroma de cafè, les bombes dels canons quedaren reduïdes a les pilotes de futbol dels partits del diumenge i el llum de la taula del billar es resigna de nou al paper de sempre després d'haver il·luminat una estona el camp de batalla de Tetuan, a les terres del Marroc, l'any 1860. (La cursiva es mía. E.B.)*³⁷.

En opinión de Crameri este fragmento es un buen ejemplo de una técnica utilizada con frecuencia por Moncada: una observación casual, evento, sonido o visión remite a un carácter o (que recuerda el uso de la magdalena en Proust) a un recuerdo vivo del pasado, tan vívido en que tanto el lector como el personaje son transportados a otro tiempo³⁸. Pero yo añadiría que el recuerdo introducido por un personaje que no pudo vivir la acción, que aún no había nacido, llega a ser más creíble que el mismo evento. En parte porque es un evento que la memoria popular ha repetido cientos de veces en las tertulias del café³⁹. Pero además – y esto es lo que convierte a este fragmento en algo realmente extraordinario y lo aleja de una simple evocación (una «vivid reminiscence of the past» como quiere Crameri), es el hecho que en el café se reproduce la escena del pasado: «Entre les cadires, les taules i les columnes de ferro colat del Cafè del Moll, es succeïen galopades boges, càrregues terrorífiques, topades mortals, crits de victòria, gemecs d'agonia». Al abrirse la puerta del

³⁷ Jesús Moncada, *Cant de sirga*, cit., pp. 35-6.

³⁸ Kathryn Crameri, "Forging the Community: Explorations of Memory in Two Novels by Jesús Moncada", cit., p. 358.

³⁹ Ver Crameri: "Over the course of their association Nelson must have heard Arquimedes tell this story a thousand times, which implies that it is Nelson who is in the best position to spot the inaccuracies in Arquimedes' later renditions. Ironically, this leads to a point where Nelson's version of events might be perceived as more accurate (in the sense of being truer to the original story) than was the ageing Arquimedes'. Who is to say, though, that Nelson has not in fact reinterpreted the story in his own way and in accordance with his own personal conception of both the historical event and Arquimedes' individual role in it?". Kathryn Crameri, "Forging the Community: Explorations of Memory in Two Novels by Jesús Moncada", cit., p. 358.

café «el marroquí, colpit pel bat del sol, va desfer-se i s'espargí com polseguera». El olor a pólvora vuelve a ser aroma de café, las bombas de los cañones, balones de fútbol, la luz del sol es la luz de la mesa de billar. Estamos ante una transformación extraordinaria del café, y de una mezcla del pasado con el presente.

En las páginas finales de *Camí de sirga*, Moncada cuenta la desaparición de Mequinenza, amenazada por las aguas del río punto Ebro, y lo hace reproduciendo la procesión mortuoria del entierro de Carlota de Torres, asociándola a los edificios destruidos, los cafés cerrados. La destrucción total que está llegando se relaciona en este caso a la sustitución de la vida humana por la invasión de la naturaleza:

No quedava gairebé res en peu. Solament cases tapiades, carrers sense nom i munts de runa contemplaven el pas del cotxe mortuori. No hi havia botigues per tancar al pas del seguici ni cafès per afegir-hi la parròquia. El Cafè del Moll, el darrer de la vila, havia estat desallotjat al cap de pocs dies de la darrera detenció de l'Honorat del Rom i del començament de la malaltia de la Carlota de Torres; era ja una ruïna que el vell Nelson evità de mirar quan hi passaven a frec. Pertot arreu creixia l'herba. La natura s'apressava a recuperar el terreny perdut feia molts segles, hi sembrava llavors, el poblava de criatures. Exèrcits llarguïssims de formigues exploraven camins entre teules trencades, ràfecs esgrunats, bigues estellades o panys de paret d'on la intempèrie esborrava l'escalfor humana; sargantilles i dragons escalaven parets; les aranyes teixien paranyes entre les branques dels timons i dels romers, i les serps abandonaven les seves despulles entre la maçoneria abatuda dels porxos de la plaça morisca⁴⁰.

Lo que hace Moncada en esta novela es muy parecido a lo que Marianne Hirsch ha definido como *postmemory*. Se distingue de la memoria por una distancia generacional y de la historia por una conexión personal profunda: es una forma poderosa y muy particular de la memoria precisamente porque su relación con su objeto o fuente es mediada, no a través de recuerdos sino a través de la imaginación y la creación. La *postmemory* caracteriza la experiencia de

⁴⁰ Jesús Moncada, *Camí de sirga*, cit., p. 343.

aquellos que crecen dominados por narraciones que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior moldeada por los acontecimientos traumáticos que no pueden ser ni comprendidos ni recreados⁴¹. *Post-memory*, insiste Hirsch, no es memoria ausente, o el agujero negro de unos años que no se pueden mencionar. La *postmemory*, no está vacía o ausente, es obsesiva y funciona sin parar tan completa o vacía y sin duda tan construida como la misma memoria. Moncada lo hace de una manera doble: como narrador, e imponiendo una *post-memory* a sus personajes. No es sólo un ejemplo de memoria colectiva según la conocida definición de Maurice Halbwachs: «The collective memory is a record of resemblances and, naturally, is convinced that the group remains the same because it focuses attention on the group, whereas what has changed are the group's relations or contacts with other groups»⁴².

En otro ejemplo excelente, Moncada crea una confusión entre dos tiempos en un mismo espacio. Un personaje está literalmente dentro de la memoria de otro en un evento que ha sucedido en otro tiempo. Se trata del mismo lugar, pero separado por varias décadas:

Mentre pujava pel carreró del sol, el vell Nelson no va adonar-se que estava travessant els records de la Carmela, projectats llavors per la minyona en aquell punt precís de la vila on, el 1925, la guàrdia civil acabava de carregar contra la manifestació de vaguistes. Si l'alenada de memòria amarga l'hagués envoltat, si li hagués fet reviure el moment, el vell hauria mogut instintivament el cap com aleshores, just a temps d'esquivar la culata del fusell, que només va fregar-li el muscle esquerre. De seguida, amb la força recobrada de la joventut, hauria clavat una pinya a la figura que l'aculava contra una paret: el guàrdia civil hauria caigut com un sac, un segon abans que la fogaonada d'un tir esgaiés la foscúria sobre la massa humana que s'agitava entre cops i crits⁴³.

⁴¹ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, p. 22.

⁴² Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, Harper & Row, New York, 1980, p. 86.

⁴³ Jesús Moncada, *Canal de sirga*, cit., pp. 125-26.

El narrador utilitza el recurs a una espècie de projecció fílmica, que són los records de Carmela, y crea una situació possible, la del vello Nelson volvendo a revivir el enfrontamiento con las fuerzas del orden, resultando en una superposición del pasado en el presente.

Hacia el final de la novela el personaje del vello Nelson reconstruye el pueblo a medio derribar: «D'ençà del començament de les destruccions, havia anat restringint, gairebé sense adonar-se'n, els seus moviments dins el perímetre de la vila. Fugia dels punts on les demolicions es trobaven més avançades; si es desviava de l'itinerari habitual, el cor se li encongia»⁴⁴. Lo más notable es que se equivoca en la situación de casas y calles:

Caminava sense ensopegar una ànima, abaltit pel silenci feixuc. La memòria poblava inevitablement les runes, alçava de nou les cases caigudes, traçava carrers, reconstruïa places, retornava gent, però el vell Nelson s'adonava que el record no li responia amb precisió. Tanta runa acabava per confondre'l. La vila que reedificava amb el pensament no era la d'abans. Congregava famílies en llocs erronis, es descaminava a causa de munts de totxos, bigues trencades, marcs estellats de portes i finestres, ferros de balcons o galeries... Tant o més que la ubicació dels edificis, li costava fer reviure i encaixar els sorolls (cant de galls, martelleig de ferrers, campanades, rodar de carros, pas de cavalleries, motors de tractors i de camions del carbó, xivarri de navegants als molls, bullícia del mercat, barrinades de les mines) que componien antany la remor habitual dividida per la sirena del migdia, callada així mateix feia molts mesos. No els sentiria mai més. La mancança li donava la mesura d'un desastre el començament del qual i la seva magnitud havien agafat la vila de sorpresa⁴⁵.

La vieja Mequinenza ha sido sustituida por una nueva, pero la antigua ha dejado una marca indeleble. El cambio entre la nueva y la vieja es marcado espacialmente: «Encara que figurés a l'entrada de la vila nova el mateix nom de l'arrasada, en algun punt del camí en-

⁴⁴ *Ivi*, p. 291.

⁴⁵ *Ibidem*.

tre els antiquíssims oliverars que separaven les dues poblacions, hi havia un buit, una mena de terra de ningú on la gent canviava d'una manera subtil». Algunos habitantes intentan reproducir los locales del pueblo antiguo en el pueblo nuevo, pero esta obsesión se revela «estèril i patètica»: «els miralls reflectien una altra llum, els finestrals del darrere ja no donaven als molls de l'Ebre, el fes morú s'havia perdut en l'atabalament de la mudança i l'esquerda del vetllador de marbre ja no evocava el cop de sabre del general Prim»⁴⁶. El efecto de los temporales de cierzo es ahora diferente, las «malles complexes de les relacions seculares de veïnat» se tienen que rehacer. En estas páginas finales el autor introduce otra imagen efectiva según la cual la memoria ha sido engullida por los ríos:

Però solament els més joves, els infants, oblidaria completament; una part de la memòria dels altres romandria agarrada com una arrel sota les aigües del Segre i de l'Ebre. A les cambres noves, entre els mobles encara olorosos de vernís, sentirien sovint velles paraules; de les boires hivernals els arribarien clamors d'antigues tripulacions i crits d'unes altres gavines⁴⁷.

Es una presencia fantasmagórica, prisionera de las profundidades del río y de la cual sólo es posible recuperar el sentido cuando es salvado en las palabras de la novela. Por ello el personaje-testimonio funciona como un ancla en el pasado, que permite conectar los dos tiempos. En este capítulo final, reaparece la poca fiabilidad de los testimonios cuando Nelson tiene dificultades para recordar, para restituir los espacios que van siendo demolidos:

D'ençà del començament de les destruccions, havia anat restringint, gairebé sense adonar-se'n, els seus moviments dins el perímetre de la vila. Fugia dels punts on les demolicions es trobaven més avançades; si es desviava de l'itinerari habitual, el cor se li encongia. Malauradament, el trajecte del Cafè del Moll a l'obrador del baster era un dels més consumits per aquella lepra implacable... Caminava sense ensopegar una

⁴⁶ Jesús Moncada, *Cami de sirga*, cit., p. 296.

⁴⁷ *Ivi*, p. 297.

ànima, abaltit pel silenci feixuc. La memòria poblava inevitablement les runes, alçava de nou les cases caigudes, traçava carrers, reconstruïa places, retornava gent, però el vell Nelson s'adonava que el record no li responia amb precisió. Tanta runa acabava per confondre'l. La vila que reedificava amb el pensament no era la d'abans. Congregava famílies en llocs erronis, es descaminava a causa de munts de totxos, bigues trenca-des, marcs estellats de portes i finestres, ferros de balcons o galeries... Tant o més que la ubicació dels edificis, li costava fer reviure i encaixar els sorolls (cant de galls, martelleig de ferrers, campanades, rodar de carros, pas de cavalleries, motors de tractors i de camions del carbó, xivarri de navegants als molls, bullícia del mercat, barrinades de les mines) que componien antany la remor habitual dividida per la sirena del migdia, callada així mateix feia molts mesos. No els sentiria mai més. La manca li donava la mesura d'un desastre el començament del qual i la seva magnitud havien agafat la vila de sorpresa⁴⁸.

Las páginas finales también tienen la misión de destacar la diferencia entre las dos poblaciones que llevan el mismo nombre: la Mequinenza desaparecida bajo las aguas del río, salvada en la memoria y la de nueva planta. El casco antiguo de Mequinenza es sustituido por uno nuevo, que va dejando una marca indeleble:

Fins i tot en les seves fesomies va percebre el senyal indefinible que marcava tothom. Encara que figurés a l'entrada de la vila nova el mateix nom de l'arrasada, en algun punt del camí entre els antiquíssims olive-rars que separaven les dues poblacions, hi havia un buit, una mena de terra de ningú on la gent canviava d'una manera subtil. Potser ni s'adonaven del fenomen, que feia, per exemple, estèril i patètica l'obsessió de l'Estanislau Corbera per intentar reconstruir en el local nou l'antic establiment demolit: els miralls reflectien una altra llum, els finestrals del darrere ja no donaven als molls de l'Ebre, el fes morú s'havia perdut en l'atabalament de la mudança i l'esquerda del vetllador de marbre ja no evocava el cop de sabre del general Prim. Les cerçades, més amples que abans, es despenjaven ara directament de l'altiplà dels Monegres, batien amb més força els carrers rectes, les cases uniformes, sense atzucacs on regolfar ni laberints on esmorteir-se. Les malles complexes de les relacions seculars de veïnat s'haurien de refer i la vida, en què els rius ja no

⁴⁸ *Ivi*, pp. 291-2.

comptarien com a artèries vives de la població, estaria condicionada per altres factors. Però solament els més joves, els infants, oblidaria completament; una part de la memòria dels altres romandria agarrada com una arrel sota les aigües del Segre i de l'Ebre. A les cambres noves, entre els mobles encara olorosos de vernís, sentirien sovint velles paraules; de les boires hivernals els arribarien clamors d'antigues tripulacions i crits d'unes altres gavines⁴⁹.

La comparación entre las dos versiones del pueblo de Mequinenza arroja luz sobre el sufrimiento y presenta una versión de la falsedad asociada al nuevo pueblo. Se puede relacionar con el estatuto y la potencia que confiere Epicuro a la imagen, en respuesta al sistema platónico de originales y copias, de modelos y simulacros, de ideas e imágenes⁵⁰. Podemos relacionar esta operación efectuada por Jesús Moncada con el simulacro epicúreo. Este emana de los cuerpos para configurar el contenido de los pensamientos. Es un otro fantasmagórico que reproduce con esmero la disposición atómica y forma de los objetos. La visión del simulacro se representa en movimiento, como un flujo continuo a través de los ojos. Es posible ver en la ceguera, cuando se limita la visión. La ceguera permite la visión: la incapacidad de asumir una perspectiva omnimoda, la confusión de espacio y tiempo es lo que posibilita la experiencia visual entendida como flujo fantasmagórico. La visión total es la visión de la visión, sin objetos, sin puntos de vista, sin instantes, sin tiempo. El objeto único de la visión total es el propio punto de visión: la eliminación del objeto. La visión total es la ceguera⁵¹. Esto es lo que le sucede a Moncada a través de sus personajes: deja de ver, pero la literatura, la novela, le permite desde la ceguera recomponer el simulacro, restituir la visión del conjunto.

⁴⁹ *Ivi*, p. 297.

⁵⁰ Ver la epístola a Herodoto, Sebastián Caro, Trinidad Silva, "Epicuro: epístola a Heródoto. Introducción, traducción y notas", *Onomázein* 17, 2008/1, pp. 135-170.

⁵¹ Carlos Martín Carín, "Simulacros: El tiempo de una danza evanescente", *Revista Lindaraja. Revistas de estudios interdisciplinarios*. <http://www.filosofiayliteratura.org/Lindaraja/simulacros.htm>; Jeffrey Fish, Kirk R. Sanders, Eds., *Epicurus and the Epicurean Tradition*, Cambridge U.P., Cambridge, 2011.

Conclusión

Cercas reconstruye una falsa imposible imagen de la reconciliación de las Españas. Moncada reconstruye la memoria borrada, desaparecida, de un pueblo engullido por las aguas. Cercas desea reivindicar un pasado olvidado, mal contado, manipulado. Ambos completan una visión monológica completándola con un pasado de realidades que han estado silenciadas durante mucho tiempo y que narran la memoria de los vencidos. Con el uso de una versión de la difuminación temporal consiguen presentar un sentido alternativo de la historia. Estos escritores regresan a un pasado, a unos espacios recreados e inventados. Y nos hacen pensar en términos de tiempo, con una continuidad esencial, un tiempo en el que el presente está incorporado en un momento del pasado. Lo hacen mediante dispositivos que no están disponibles para los historiadores, como una manera de subrayar la continuidad entre el pasado y el presente, que se remonta a un pasado siempre presente, con el descubrimiento de una verdad incómoda. Se puede aplicar a estos libros la reflexión de Mario Santana: «Més que *memorialitzar la història*, en lloc de proporcionar monuments per preservar la memòria del passat, la intenció [...] és *historitzar reflexivament el record*»⁵².

¿Por qué recordamos la guerra civil y nadie se acuerda de la guerra del francés, de las guerras carlistas, de la Semana Trágica? ¿Hay detrás de este hecho una política cultural, una manipulación de grandes hechos de la historia? Hace años, cuando yo trabajaba en la universidad de Poitiers, el lector de ruso, un buen amigo de origen español, que se llamaba Enrique López, me invitó a comer a su casa y poco antes, con un poco de misterio, me anunció «estará el viejo». Este “viejo” resultó ser el general Enrique Líster. Fue una comida singular. Mientras comíamos y me introducían en el misterio de los “cresson” (berros), el general contaba con todo lujo de detalles los últimos días del ejército de la República, los movimientos de las tropas, el profundo sentimiento de frustración que sintió al tener que

⁵² Mario Santana, “Jaume Cabré: Les veus del Pamano: la novella històrica”, *Journal of Catalan Studies*, 2011, p. 58.

entregar las armas a las tropas francesas que les esperaban al otro lado de los Pirineos en 1939. Mientras hablaba se iba animando y, de repente, pude comprobar que ya no estábamos en la frontera francesa, sino a muchos kilómetros, unos meses antes, en plena defensa de Madrid. Sobre el mantel, que se habían convertido en mapas del Estado Mayor, tomaban vida los detalles más mínimos de las operaciones bélicas, como si todo aquello hubiera pasado la semana antes. La vivacidad de la explicación, hizo que, incluso, sintiera explosiones lejanas que turbaban la sagrada paz burguesa del domingo en la provincia francesa, o que sintiera un fuerte olor a pólvora. Me encontraba – y no era la primera vez – ante un testimonio de primera mano de la guerra civil. De estos tenemos fuerza. Un filme de Jaime Camino, *La vieja memoria*, concentró una gran cantidad de testimonios orales de este tipo, que los libros de memorias publicados desde la muerte de Franco han completado. Explico esta anécdota personal porque esconde, creo, una lección: es evidente que casi toda la literatura relacionada con la guerra civil española tiene un fuerte componente autobiográfico, directo o como *postmemory*. Y es en los textos con un eco autobiográfico en los que se concentra una pureza de la experiencia de la guerra. De manipulación y reconstrucción de una supuesta verdad histórica.

Ahora que han desaparecido todos los protagonistas de la guerra civil, somos los testigos de segunda o tercera generación los responsables de un recuerdo. De la invención y el olvido. Contra el presente a través de inventar la memoria. Recreando nuestro *Western*. Como afirmaba Herta Müller, el escritor regresa a esos lugares con sus libros.