TESIS DOCTORAL
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Lengua Española

**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**MEMORIA Y NOVELA. LA NARRATIVA DE
ANTONIO SOLER**

Presentada por Zou Ping

Bajo la dirección de la doctora:

Ascensión Rivas Hernández

Salamanca, mayo de 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
PARTE I. APROXIMACIÓN TEÓRICA	25
CAPÍTULO I. ANTONIO SOLER Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE FINALES DEL SIGLO XX	27
I.1. Breves pautas para conocer al escritor	28
I.2. La nueva generación de los noventa.....	34
I.2.1. Contexto sociopolítico.....	36
I.2.2. Contexto literario.....	38
I.2.3. Rasgos generales de la literatura española de “los noventa”.....	42
I.2.3.1. La heterogeneidad.....	42
I.2.3.2. Del nosotros al yo	44
I.2.3.3. Continuación de la tradición.....	45
I.2.3.4. <i>Best sellers</i>	46
I.2.4. Tendencias de la nueva novela española	47
I.2.4.1. La metanovela	48
I.2.4.2. Novela lírica o poética	50
I.2.4.3. Novela negra	52
I.2.4.4. Novela histórica	54
I.2.4.5. Novela expresionista.....	55
I.2.4.6. Novela autobiográfica	56
I.3. Antonio Soler en el marco novelesco español.....	58
I.3.1. Clasificación temática.	59
I.3.1.1. La Guerra Civil española.....	59
I.3.1.2. En busca de una infancia perdida	62
I.3.1.3. En busca de la identidad: ¿Quién soy yo?	67
I.3.1.4. Primera experiencia de novela histórica: <i>Boabdil. Un hombre contra el destino</i>	72
I.3.2. Clasificación estilística	75

I.3.2.1. “Un escritor difícil de encasillar”	75
I.3.2.2. Posibles etiquetas personales	77
I.3.2.2.1. El tremendismo y el existencialismo	77
I.3.2.2.2. El expresionismo	80
CAPÍTULO II. LA MEMORIA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA	
CONTEMPORÁNEA	83
II.1. Tipología de la memoria	84
II.1.1. Memoria individual y memoria colectiva	85
II.1.1.1. Memoria individual	85
II.1.1.2. Memoria colectiva	87
II.1.2. Memoria comunicativa y memoria cultural	89
II.1.2.1. Memoria comunicativa	90
II.1.2.2. Memoria cultural	92
II.1.3. Memoria en depósito y memoria en función	93
II.1.4. Las dimensiones de la memoria	95
II.1.5. Delimitación de la memoria histórica	97
II.2. La memoria en la narrativa española contemporánea.	100
II.2.1. La memoria y la literatura.	100
II.2.1.1. Memoria: el sostén fundamental de la literatura	100
II.2.1.2. Literatura: el marco social de la memoria	103
II.2.2. La memoria y la identidad.	105
II.2.2.1. La identidad individual y la identidad colectiva	105
II.2.2.2. La identidad cultural	107
II.2.2.3. La memoria y la identidad	108
II.2.3. La memoria en la narrativa española contemporánea	109
II.2.3.1. La memoria como recurso para reivindicar el pasado histórico	114
II.2.3.1.1. Javier Cercas y <i>Soldados de Salamina</i>	114
II.2.3.1.2. Benjamín Prado y <i>Mala gente que camina</i>	120
II.2.3.2. En busca de una identidad perdida a través de la memoria	125
II.2.3.2.1. Antonio Muñoz Molina y <i>El jinete polaco</i>	126
II.2.3.2.2. Almudena Grandes y <i>El corazón helado</i>	132
II.2.3.3. La memoria como resistencia al olvido	138
II.2.3.3.1. Julio Llamazares y <i>La lluvia amarilla</i>	139
II.2.3.3.2. Rafael Chirbes y <i>La buena letra</i>	143
II.2.3.4. La resistencia a la memoria: el olvido y la amnesia	146
II.2.3.4.1. Javier Marías y <i>Corazón tan blanco</i>	148
II.2.3.4.2. Garriga Vela y <i>El cuarto de las estrellas</i>	152
SEGUNDA PARTE: LA NARRATIVA DE ANTONIO SOLER—UN MUNDO	
CONSTRUIDO A PARTIR DE LA MEMORIA	157

CAPÍTULO III. LA MEMORIA Y LOS PERSONAJES..... 159

III.1. Los personajes de la memoria..... 161

III.1.1. Las novelas del “yo”	161
III.1.1.1. Definición y clasificación	161
III.1.1.2. Novelas del “yo” para Antonio Soler	166
III.1.1.2.1. Novelas autobiográficas	167
III.1.1.2.2. Autoficciones	168
III.1.2. La desaparición del héroe	171
III.1.2.1. La desaparición del héroe	171
III.1.2.2. Antonio Soler y sus “héroes de la frontera”	177
III.1.2.2.1. Los enajenados	178
III.1.2.2.1.1. La enajenación	178
III.1.2.2.1.2. Los extraños	180
III.1.2.2.1.3. Los niños furiosos	188
III.1.2.2.1.4. Las mujeres angustiadas	196
III.1.2.2.2. Los fracasados	201
III.1.3. La personalidad de los personajes	205
III.1.3.1. La personalidad y los dos instintos	205
III.1.3.2. La personalidad de los personajes	207

III.2. La memoria de los personajes..... 213

III.2.1. La representación de la memoria	213
III.2.1.1. El fluir de la conciencia y el monólogo interior	214
III.2.1.1.1. Clarificación conceptual	215
III.2.1.1.2. Las técnicas básicas	220
III.2.1.2. La conciencia y la memoria	224
III.2.1.3. La memoria monologada	227
III.2.1.3.1. <i>El sueño del caimán</i>	228
III.2.1.3.2. <i>Lausana</i>	236
III.2.1.4. La memoria narrada	244
III.2.1.4.1. <i>Las bailarinas muertas</i>	245
III.2.1.4.2. <i>El nombre que ahora digo</i>	251
III.2.2. La memoria y la identidad	259
III.2.2.1. Reconstrucción de un pasado perdido— <i>El nombre que ahora digo</i> ..	260
III.2.2.1.1. De la crisis de identidad a la recuperación de la misma	260
III.2.2.1.2. De los nombres que digo a la identidad colectiva	265
III.2.2.2. En busca de una identidad olvidada— <i>El camino de los Ingleses</i>	268
III.2.2.2.1. Crisis de la identidad colectiva	269
III.2.2.2.2. Rescatar los recuerdos olvidados: el camino hacia la recuperación de la identidad	275

CAPÍTULO IV. LA MEMORIA Y LOS SÍMBOLOS..... 281

IV.1. La memoria autobiográfica 281

IV.1.1. Definición y características	282
IV.1.2. Las funciones	285
IV.1.3. Memoria autobiográfica voluntaria e involuntaria	287
IV.2. La memoria y los símbolos.....	289
IV.2.1. Los símbolos sensoriales	291
IV.2.1.1. El olfato	292
IV.2.1.2. El sonido	297
IV.2.2. Los símbolos espaciales	301
IV.2.2.1. Espacio material—Málaga	304
IV.2.2.2. Espacio simbólico—la infancia	312
IV.2.3. Los símbolos duraderos	317
IV.2.3.1. La fotografía	318
IV.2.3.2. La escritura	325
CAPÍTULO V. LA MEMORIA Y LAS IMÁGENES.....	329
V.1. El expresionismo	330
V.1.1. Delimitación conceptual	331
V.1.2. El expresionismo en la literatura	333
V.2. Las imágenes estáticas	335
V.2.1. Emociones negativas—hacia la oscuridad	335
V.2.1.1. El negro	335
V.2.1.2. El azul	339
V.2.1.3. El gris	341
V.2.1.4. El verde	342
V.2.1.5. El rojo	343
V.2.2. Emociones positivas—hacia la claridad	346
V.2.2.1. El blanco	346
V.2.2.2. El amarillo	348
V.3. Las imágenes dinámicas	350
V.3.1. La memoria	350
V.3.2. El tiempo	357
V.4. Las imágenes distorsionadas	361
V.4.1. Imágenes figuradas	362
V.4.1.1. Los pájaros	362
V.4.1.2. El caimán	364
V.4.1.3. Las sirenas	365
V.4.1.4. Los peces	368
V.4.1.5. Los árboles	369
V.4.2. Imágenes deformadas	373
V.4.2.1. Las aguas	373

V.4.2.1.1. La lluvia.....	374
V.4.2.1.2. El lago.....	376
V.4.2.1.3. El mercurio	378
V.4.2.2. Imágenes aglutinadas	379
CONCLUSIÓN	383
BIBLIOGRAFÍA	391
APÉNDICE	421

**MEMORIA Y NOVELA.
LA NARRATIVA DE ANTONIO SOLER**

INTRODUCCIÓN

La aproximación a la narrativa de Antonio Soler (Málaga, 1956-) parte de una doble consideración. Por un lado, es importante señalar que con ello cumplo un deseo personal que nace hace años cuando cursé en el *Programa de Máster de la Literatura Española en la Universidad de Nanjing* en el año 2008. Fue en aquel entonces cuando conocí por primera vez a este escritor español a través de su novela *El camino de los Ingleses*, galardonada con el Premio Nadal y recomendada por mi tutora de tesina. Su escritura sutil y poética, repleta de metáforas e imágenes, me cautivó desde el primer instante, hasta el punto de que la volví a leer varias veces hasta que tuve la impresión de haber pasado un verano lluvioso junto a los adolescentes malagueños en aquel Camino de los Ingleses.

Posteriormente, pese a que siempre quise conocer más al autor, por la distancia remota de mi país y la carencia de recursos, no había podido volver a leer algo de Soler hasta 2012, año en que llegué a la Universidad de Salamanca para matricularme del *Máster de Literatura Española e Hispanoamericana*. Justo cuando terminé dichos estudios y me planteé seguir investigando sobre narrativa española en el *Programa de Doctorado de la Facultad de Filología*, mi directora, la profesora Ascensión Rivas Hernández, me animó a realizar una indagación en profundidad sobre la producción literaria de Antonio Soler, y de ahí nació la idea de hacer la presente tesis doctoral.

Por otro lado, a medida que iba ampliando mi conocimiento sobre el autor y sus obras me di cuenta de que Antonio Soler, siendo una de las figuras más significativas y de mayor peculiaridad en la novelística española contemporánea, no había tenido la repercusión que merece. Lo cual queda reflejado en la escasez de referencias bibliográficas y de estudios académicos que es, asimismo, una de las mayores dificultades de la investigación.

En efecto, hasta el momento, la mayoría de los estudios sobre el escritor malagueño son reseñas en prensa, entrevistas, o menciones mínimas en libros de conjunto. Referencias específicas sólo se pueden encontrar en el volumen 9/1 de la *Historia y crítica de la Literatura española*¹, donde Jordi Gracia le encasilla con los nuevos narradores de la generación 90; o en *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*², donde Santos Alonso lo considera como uno de los representantes de la novela expresionista; en *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*³ y *Periodismo y literatura en Málaga*⁴, en las que Francisco Morales Lomas confirma su contribución a la narrativa andaluza y al periodismo; en su estudio “Memoria y escritura en *El nombre que ahora digo*” en el que Ascensión Rivas Hernández hace un análisis preciso sobre cómo se ensamblan los dos discursos narrativos en la obra aludida; o en el artículo “Para una lectura de la obra de Antonio Soler”⁵ donde Francisco Ruiz Noguera nos ofrece seis puntos de vista para interpretar el mundo narrativo soleriano; o más recientemente, en *La guerra civil española en la novela actual*⁶, donde Corredra González ratifica el esfuerzo de Soler en su lucha contra el olvido que hace en *El nombre que ahora digo* a través de la memoria individual e histórica; o en el volumen 7 de *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*⁷, donde Jordi García patentiza nuevamente las señas expresionistas encontradas en las narraciones de Antonio Soler.

También ha sido fundamental la impresionantemente completa investigación hecha por el profesor José Ángel Sánchez Escutia en su tesis doctoral *La narrativa de Antonio Soler: autobiografismo, cronotopo y cine*⁸, donde ofrece una biografía

¹ Gracia, Jordi, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, vol. 9/1 de Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona: Crítica, 2000, pp. 495-497.

² Alonso, Santos, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Madrid: Mare Nostrum, 2003, pp. 259 -261.

³ Morales Lomas, Francisco, *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*, Málaga: Aljaima, 2005, p. 912.

⁴ *Id.*, *Periodismo y literatura en Málaga*, Málaga: Fundación Unicaja, 2006.

⁵ Ruiz Noguera, Francisco, “Para una lectura de la obra de Antonio Soler. (Seis puntos de mira)”, en [ed. Gómez Yebra, A.] *Patrimonio literario andaluz*, Málaga: Fundación Unicaja, 2008.

⁶ Corredra González, María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 45-76.

⁷ Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, Barcelona: Crítica, 2011, pp. 252, 257, 903-904, 972.

⁸ Sánchez Escutia, José Ángel, *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine*

detallada del autor, el análisis de su trayectoria profesional, la recopilación de los cuentos publicados pero dispersos, y muchos otros datos del escritor que por primera vez he podido conocer.

Obviamente, las creaciones literarias de Soler no han recibido suficiente valoración y los trabajos monográficos son aún incompletos, por lo que existe un enorme espacio en blanco por rellenar. Esta tesis, al menos en parte y humildemente, quiere contribuir a ampliar esos estudios y a situar a Antonio Soler en el lugar que le corresponde.

Finalmente, entre las múltiples posibilidades de analizar el universo narrativo de Antonio Soler, hemos decidido tomar la memoria como punto de partida debido a diferentes motivos. En los últimos años, en los países que han sufrido graves daños bélicos en su historia reciente, por ejemplo España, ha surgido un gran fervor por la recuperación de los acontecimientos históricos. La memoria, tanto individual como colectiva, así como la llamada memoria histórica, deviene un lugar cada vez más frecuentado por los escritores, por lo que creemos que un estudio centrado en tal temática favorecerá una visión panorámica sobre la narrativa española contemporánea, y particularmente sobre las novelas en las que la memoria asume literalmente un compromiso irrefutable.

Además, intentamos ofrecer una serie de orientaciones a los lectores que se interesan en este mundo ficcional e insólito de Antonio Soler, y por eso decidimos hacer una indagación sobre los rasgos existencialistas de sus novelas, emprendiendo el análisis desde dentro hacia fuera, es decir, de la interioridad de los personajes a los entornos en los que viven. Cuando nos dimos cuenta de que hasta la fecha, todas las escrituras solerianas, menos *Boabdil*, están narradas en primera persona, los “yoes”, sumergidos en los tiempos perdidos, o se alimentan de los recuerdos o están encarcelados en ellos caminando hacia la decadencia. Las memorias autobiográficas,

(Tesis Doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2012. La tesis, tomando “las novelas elegíacas” -*Las bailarinas muertas*, *El nombre que ahora digo*, *El espiritista melancólico* y *El camino de los Ingleses*- de Antonio Soler como principal objeto de estudio, hace un análisis completo y en profundidad sobre temas importantes. Además, en la tesis están incluidas dos entrevistas personales hechas por el autor a Antonio Soler, algunos cuentos publicados y de muy difícil acceso, así como declaraciones del propio escritor. Este trabajo es hasta la fecha la única tesis doctoral dedicada a Antonio Soler, y en ella se ofrece una referencia bibliográfica muy completa y detallada sobre el escritor.

como una confesión presentada y sincera, nos confieren, sin duda, una mayor accesibilidad a la psicología curva y nebulosa de los individuos que muestran claras dificultades para adaptarse al mundo en torno. Finalmente, la naturaleza inherente de la memoria -la intimidad, la fragmentación, la imprecisión- exige que sea particular su interpretación literaria. Así, una indagación sobre las técnicas narrativas empleadas para la representación del fluir de la memoria nos ayuda a conocer el valor artístico de las producciones literarias de Soler y de este tipo de narraciones. En resumidas palabras, no creemos que sea casual que el escritor recurra a las evocaciones para vertebrar disímiles discursos y construir su mundo narrativo, donde residen los individuos frustrados, solitarios, caprichosos, enajenados, e incluso peligrosos. Es decir, la reescritura del pasado da sentido a las obras narrativas de Soler y a sus personajes, y en ello consisten las principales convicciones que nos mueven a llevar adelante la presente investigación.

Por estas razones, lo que hacemos en primer lugar es una selección de los objetos de estudio en los que predominan los recuerdos autobiográficos de los personajes. Como resultado de ello, no están incluidas aquí la novela histórica *Boabdil. Un hombre contra el destino*, y su última entrega -*Apóstoles y asesinos*- publicada en abril de 2016, poco antes de dar cierre al trabajo. De ahí que el análisis se concentre en el resto de sus obras: un libro de relatos, *Extranjeros en la noche* (1992), y nueve novelas: *Modelo de pasión* (1993), *Los héroes de la frontera* (1995), *Las bailarinas muertas* (1996), *El nombre que ahora digo* (1999), *El espiritista melancólico* (2001), *El camino de los Ingleses* (2004), *El sueño del caimán* (2006), *Lausana* (2010) y *Una historia violenta* (2013).

La tesis también está estructurada en torno a la memoria, y aparece dividida en dos partes, centrándose respectivamente cada una de ellas en una aproximación teórica para situar bien a nuestro escritor en la narrativa española contemporánea que trata sobre la memoria y en una exploración exclusiva en las memorias manifestadas en las novelas de Antonio Soler.

La primera parte está dedicada a solucionar cuestiones teóricas y la forman dos

capítulos. El capítulo primero, titulado “Antonio Soler y la narrativa española de finales del siglo XX”, comienza con un breve recorrido por la biografía del escritor y ofrece una idea general sobre su trayectoria profesional, sus contribuciones en otros terrenos literarios –su faceta de guionista o de colaborador en la prensa- y sobre todo para poderlo ubicar con exactitud en la literatura española finisecular. Es por esto por lo que resulta imprescindible un análisis sobre la llamada *generación de los escritores españoles de los noventa*, agrupados por el mismo contexto sociopolítico y literario y por algunas inclinaciones parecidas en cuanto a la creación artística. Realizamos, asimismo, un resumen sobre algunas tendencias literarias seguidas por esta nueva generación de escritores, pero sólo nos centramos en las que tienen posibles lazos con la narrativa de Antonio Soler. Así, al final de este capítulo hacemos clasificaciones temáticas y estilísticas sobre las obras del autor con el fin de indagar a qué corriente literaria pertenecen y cuáles son las peculiaridades que contienen sus producciones frente a la novelística española de las últimas décadas.

Como la memoria forma parte importante del tema central del trabajo, creemos que es de carácter obligatorio un estudio teórico destinado exclusivamente a las facultades y las funciones de la memoria. De ahí nace el segundo capítulo: “La memoria en la narrativa española contemporánea”, en el que hacemos primero una delimitación tipológica partiendo principalmente del punto de vista psicólogo-social con el fin de deslindar unos términos muy utilizados pero confusos, tales como *memoria individual*, *memoria colectiva*, *memoria social* y *memoria cultural*. Especialmente se hace una delimitación sobre *la memoria histórica*, concepto muy utilizado para aludir a un tipo de obras narrativas españolas de los últimos años, y después hacemos una indagación sobre las relaciones intrínsecas entre la memoria y la literatura, así como a la memoria y la identidad, evidenciando el sentido decisivo que tienen las peripecias pasadas en el momento de la configuración identitaria. Una vez esclarecidas y confirmadas las influencias recíprocas entre estas nociones, con el fin de ilustrar mejor cómo actúa la memoria en los textos literarios, se toman como muestra las novelas representativas de unos novelistas importantes en la literatura

española contemporánea, que son analizadas desde cuatro perspectivas diferentes: la memoria como recurso para reivindicar el pasado histórico en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado; la búsqueda de la identidad perdida a través de la memoria en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina y en *El corazón helado* de Almudena Grandes; la memoria como resistencia al olvido en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares y en *La buena letra* de Rafael Chirbes; y por último, el olvido y la amnesia como resistencia a la memoria en *Corazón tan blanco* de Javier Marías y en *El cuarto de las estrellas* de Garriga Vela.

Asentada en los estudios teóricos, la segunda parte -“La narrativa de Antonio Soler. Un mundo construido a partir de la memoria”-, tiene como objetivo fundamental explorar cómo y por qué consigue crear Soler un universo conformado por las memorias. El análisis se hace desde tres puntos de vista: la memoria y los personajes; la memoria y los símbolos, y por último, la memoria y las imágenes, que nos ofrecen visiones éticas y estéticas para establecer una interpretación más completa posible de las obras del autor.

Decidimos introducirnos en la temática desde los sujetos de la memoria, es decir, desde los personajes, de modo que el capítulo tercero -“La memoria y los personajes” - está formado por: “Los personajes de la memoria” y “La memoria de los personajes”. La tarea principal del primer bloque estriba en resolver tres cuestiones: uno, si se puede considerar a las narraciones de Soler como novelas autobiográficas o autoficciones; dos, ¿por qué sus novelas siempre están protagonizadas por los individuos más insólitos, y en qué consisten los rasgos existencialistas -lo angustiado y lo pesimista- manifestados por medio de estos héroes fronterizos?; finalmente, remitiéndonos a las teorías freudianas, intentaremos hacer una exploración en la personalidad de los personajes a fin de encontrar explicaciones a sus conductas extrañas e ilógicas.

Para completar el tema y la investigación, el segundo bloque titulado “La memoria de los personajes” se ocupa de dilucidar dos planteamientos más: primero, ¿de qué manera se representan los recuerdos, pensamientos, e incluso, las emociones

de los individuos a través de las narraciones? Y segundo, ¿qué sentido tienen la preservación y la recuperación de los recuerdos pasados para sus poseedores? Siguiendo estas preguntas, el estudio también se realiza partiendo de dos planos; por una parte, se analiza el monólogo interior como técnica principal para mostrar el torrente discursivo del movimiento psicológico; y por la otra, se vincula la memoria con la crisis ideológica que sufren los individuos. Dicho de forma más concreta, dependiendo de los distintos modos de resucitar las reminiscencias del pasado, dividimos las novelas estudiadas aquí en dos grupos: las asentadas en la memoria monologada y las basadas en la memoria narrada. En las primeras, el fluir de los recuerdos se representa por medio del monólogo interior directo de un narrador que es al mismo tiempo el protagonista de la historia, y creemos que a esta línea pertenecen *El sueño de caimán* y *Lausana*; mientras que en las últimas, la memoria sigue siendo el pilar en el que se fundamentan la línea argumental, estructural y estilística de la novelística; sin embargo, las evocaciones de los protagonistas, parcialmente o plenamente, dejan de ser expresadas por sus propios patrones, y se transmiten a través de la rememoración de una tercera persona, por lo que estudiamos en este bloque *Las bailarinas muertas* y *El nombre que ahora digo*. Al final de este capítulo, debido a la asociación intrínseca entre la memoria y la identidad, realizamos un examen específico sobre *El nombre que ahora digo* y *El camino de los Ingleses*, puesto que en estas dos los recuerdos del pasado constituyen la fuente para que los individuos reconozcan o restablezcan los vínculos de pertenencia a distintos grupos sociales y finalmente se logre consolidar su identidad colectiva.

Los análisis hechos corroboran que la memoria es tanto sustento como componente del mundo novelesco de Antonio Soler, cuyo movimiento queda manifestado con verosimilitud gracias a la utilización de una serie de técnicas narrativas. Y si consideramos a estas narraciones estudiadas como el “fruto” conseguido a través de la recuperación de los recuerdos de los personajes, el capítulo cuarto -“La memoria y los símbolos”- se ocupa de hacer una indagación específica sobre la “raíz” de las memorias existentes en el mundo ficticio creado por Antonio

Soler. Es decir, se intenta rastrear las huellas, corporales y psíquicas, que han marcado las informaciones provenientes de diversas fuentes cuando ingresan en la mente. ¿Dónde y cómo se almacenan estos datos? ¿Por qué los recuerdos relegados y olvidados pueden ser recobrados? Después de una clasificación conceptual, nos dimos cuenta de que es la memoria autobiográfica involuntaria la que posibilita, a Soler y a sus personajes, el libre desplazamiento entre diferentes espacios narrativos y distintos ámbitos temporales; y además, les concede un vehículo apropiado para realizar una profunda introspección retrospectiva en el nivel inconsciente del ser humano, donde predominan las emociones y las sensaciones. Por otra parte, debido a que los recuerdos involuntarios se sitúan en el nivel inconsciente de la memoria, su intimidad y desintegración nos impide el alcance directo a su dominio, de modo que ninguna persona es capaz de ejercer control sobre la aparición de este tipo de memorias. Esto hace que sea imprescindible un estudio sobre los “descifradores” correspondientes sin los que no habría sido posible la recuperación de este tipo de evocaciones. Por estas razones estudiamos los símbolos sensoriales, espaciales y duraderos encontrados en los textos, a los que corresponden respectivamente el olfato y el sonido; espacio material y simbólico – Málaga y la infancia-; la fotografía y la escritura.

El último capítulo se centra en los rasgos expresionistas que disponen las obras novelescas de Antonio Soler. Por un lado, creemos que para las obras narrativas fundamentadas en las memorias involuntarias, uno de los métodos más eficientes para representar las actividades psíquicas consiste en emplear las imágenes y trazarlas de forma simbólica y subjetiva, ya que “cuando recordamos o razonamos sobre los objetos es porque hay algo en nuestra mente que puede encarnar, simbolizar o representar estos objetos”⁹. Por otro, las investigaciones realizadas en este capítulo nos permiten analizar tres características principales de las creaciones literarias etiquetadas de expresionismo: primero, tomar los procesos mentales de los personajes como punto de partida, es decir, hacer una indagación profunda en todos los niveles conscientes; además, hay que tener en cuenta que la carga emocional es de carácter

⁹ Pylyshyn, Zenon W., “La naturaleza simbólica de las representaciones mentales”, en María Victoria Sebastián (coord.) *Lecturas de psicología de la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 367.

obligatorio en estas obras, lo que implica una intensa expresión de los sentimientos agresivos, místicos, angustiosos o líricos de los individuos; y por último, tanto la comprensión como la interpretación del mundo material deben ser realizadas por vía sentimental y totalmente subjetiva. A todo ello cumple plenamente la narrativa de Soler analizada aquí.

De este modo, decidimos estudiar desde el punto de vista expresionista las imágenes manifestadas en las obras de nuestro escritor malagueño, centrándonos en las descripciones individualizadas del autor y en la voluntad que hay detrás de estas escenas dibujadas. De hecho, intentamos examinar algunas escenas estéticas, dinámicas, y sobre todo distorsionadas, trazadas en las producciones artísticas de Soler, ya que a un escritor adepto a escribir visualmente, la descripción y la representación de las imágenes nunca le faltan.

PARTE I. APROXIMACIÓN TEÓRICA

Capítulo I. Antonio Soler y la narrativa española de finales del siglo XX

La novela, siendo “un efectivo instrumento de análisis social, de crítica de instituciones o de situaciones individuales que se desarrollan en una colectividad”¹⁰, es inseparable del contexto sociopolítico y literario que les corresponde vivir a sus autores. A partir de mediados de los años setenta del siglo pasado, España entró en una etapa de profundas transformaciones políticas e ideológicas, lo cual queda reflejado en las alteraciones tanto formales como temáticas producidas en las obras artísticas de la nueva generación de literatos españoles. Entre ellos, se distingue la figura de un escritor malagueño por su inequívoco estilo individualizado y sus persistentes reflexiones sobre la existencia humana. Se trata de Antonio Soler, que ha sido galardonado con los premios más importantes de las letras aunque no ha obtenido la atención que merece en el ámbito del reconocimiento social. De modo que, a la hora de iniciar el trabajo, es oportuno acercarnos al escritor por medio de un breve recorrido biográfico marcado por su producción novelística, y de una ubicación apropiada entre otros escritores coetáneos, a fin de indagar con quiénes comparte la misma época histórica y cuáles son los temas referentes de estos nuevos narradores, así como el suyo propio.

¹⁰ Villanueva, Santos Sanz, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid: Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 51.

I.1. Breves pautas para conocer al escritor

En la literatura española contemporánea a Antonio Soler se le suele considerar “un narrador muy serio e importante”¹¹, que destaca por una expresión cuidada y poética, una descripción amarga y sombría de la realidad y un estilo peculiar y personal. Pese a que ha sido ganador de múltiples e importantes premios literarios, no ha obtenido el eco que le merecía, lo cual se manifiesta en la escasez de referencias bibliográficas y estudios dedicados específicamente a sus creaciones novelísticas.

Como autor, Soler es consciente de este aislamiento entre él y sus lectores, por lo que siempre defiende el distanciamiento entre su vida personal y la vida de sus personajes:

Yo creo que mi vida personal no le interesa a nadie; yo soy un escritor; yo escribo novelas que pueden tener una parte de autobiografía pero siempre está tratado como un elemento literario más, no como un deseo memorialístico ni mucho menos...¹²

Sin embargo, eso no supone que él niegue las influencias que ejercen las anécdotas personales en su escritura, sino que al revés, las reconoce y las considera un factor fundamental e ineludible para cualquier autor, debido a que “nadie puede escribir una novela completamente de ficción, pues, obligatoriamente se incluyen en ella elementos biográficos”¹³. Por consiguiente, vamos a acercarnos a la biografía de este escritor malagueño, centrándonos en su trayectoria profesional marcada y dividida por distintas producciones literarias.

Antonio Soler Marcos, nacido en Málaga el día 28 de septiembre de 1956, es el

¹¹ Villanueva, Santos Sanz, “El espiritista melancólico”, *El Cultural*, 21 de noviembre, 2001.

¹² Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, en *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine* [Tesis Doctoral inédita], Universidad de Málaga, 2012, p. 515.

¹³ Efe, “Antonio Soler: Ninguna obra se entiende sin la vida del autor” [Nota de prensa], *Sur*, año LXVIII, nº 22.035, 11 de agosto, 2005, p. 66.

quinto hijo de Antonio Soler Vera y Libertad Marcos Díaz, casados en 1936, justo en los albores de la Guerra Civil española. A partir de aquel entonces, como cualquier familia de aquella época, en su casa tenían que enfrentarse con las graves consecuencias causadas por las perturbaciones de la guerra. De modo que, aunque sus padres estaban recién casados, se vieron obligados a separarse: la mujer se quedó en Málaga y el marido se marchó voluntariamente a Madrid para defender la República. Y allí formó parte de una unidad de transporte y permaneció durante toda la guerra. También fue en Madrid donde Soler Vera se enteró de que había sido padre, pero desgraciadamente hasta que murió la niña con apenas un año, no pudo volver para conocerla¹⁴. La familia vivió una gran pena a la que sólo pudo consolar la llegada de otros hijos después de la guerra: Ramón, Mari Carmen y Antonio. Efectivamente, la guerra, contada por la abuela, ha dejado constantes cicatrices en la familia Soler Marcos:

La mia famiglia visse la guerra in modo intenso. Mio padre, di cui racconto in parte la storia nel libro, fu soldato repubblicano in Madrid assediata. La famiglia di mia madre dovette abbandonare la città per evitare la perdita di alcuni di loro a causa della militanza politica. Durante la mia infanzia, a differenza di altri bambini che ascoltano la favola di Cappuccetto Rosso, io ascoltavo dalla nonna le storie della guerra, in modo che si formò una specie di mitologia nella mia testa, una mitologia piena di storie, a volte drammatiche, a volte tenere e divertenti. Tutti quelli della mia generazione in Spagna sono cresciuti con l'ombra di una guerra di cui non capivano bene la ragioni¹⁵.

Hay que mencionar, además, que en la familia Soler siempre se conserva un buen ambiente de lectura, ya que los padres muestran “un gran respeto hacia la cultura y hacia los libros”¹⁶ animándoles a leer a sus hijos. Pero, desafortunadamente, el padre de Antonio Soler falleció cuando éste tenía sólo once años.

Al niño Soler, tanto las historias casi mitológicas relatadas por la abuela como

¹⁴ Véase “Entrevista [a Antonio Soler]”, en J. A. Sánchez Escutia, *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine* [Tesis Doctoral inédita], Universidad de Málaga, 2012, pp. 513-541.

¹⁵ Piccone, Marilia, “Intervista ad Antonio Soler” [en línea], 11 de mayo, 2003, Disponible en: <http://www.stradanove.net/news/testi/vips-03a/vapic1405030.html>, [fecha de consulta: 11 de febrero, 2015].

¹⁶ Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, p. 522.

las leídas de los libros, le despiertan el interés en las letras, más que en una actividad diaria y cognitiva cuya importancia reside en conferirle una lógica excusa para escapar de las sombras de la posguerra y de la realidad: “[Dedicarse a leer] en cierto modo también era una huida del mundo mío, pequeño, un niño de barrio con problemas. El leer era cerrar ese mundo pequeño, cerrar los problemas, aislarme de ellos y entrar en otros mundos”¹⁷, que obviamente, están contruidos sobre las palabras e imaginaciones.

Es por esto por lo que cuando tenía 22 años y un grave accidente de tráfico le truncó las aspiraciones de ser corredor y le llevó a la cama de un hospital, no se sintió demasiado desanimado, ya que aquel incidente le proporcionó al mismo tiempo la oportunidad de dar el primer paso en el camino de ser escritor. Aprovechando el largo y monótono período de recuperación, nace en este año su primer cuento “Juan Comisionado” (1978), con que obtiene, en 1979, el segundo lugar del *Premio Nacional de Relatos Ignacio Aldecoa*, al que vuelve a presentar el cuento “Remembranza nocturna (cuadro borroso)” en 1981 y que fue galardonado nuevamente con el segundo premio. Todo ello, sin duda alguna, le alienta y le permite entrever la posibilidad de ser un escritor profesional.

En el año 1986, gracias a la publicación de la novela corta *La noche*, el autor consigue el *Premio Ateneo de Valladolid*, lo cual le impulsa a consolidar su determinación de dedicarse a la creación literaria: “cuando estoy escribiendo *La noche*, que realmente es mi primera novela [...] ahí es cuando, de verdad, sé lo que escribir y cuando, de verdad, sé cuál es mi papel en el mundo”¹⁸.

Seis años después, la novela corta *La noche*, junto con otros cuatro cuentos inéditos, fueron publicados bajo el título común *Extranjeros en la noche* (1992), considerada como obra clave para penetrar en el mundo propio de Antonio Soler: “aquí está el germen de todo lo que escribí después y supone el descubrimiento de mi propio universo, los primeros hilos de una tela de araña sobre la que se han ido

¹⁷ Sánchez Escutia, J. A., “Transcripción de las intervenciones de Antonio Soler en el documental *Queridísimos intelectuales*, de Carlos Cañeque”, *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine*, [Tesis Doctoral inédita], Universidad de Málaga, 2012, pp. 545-546.

¹⁸ *Ibíd.*

tejiendo después todos los demás libros”¹⁹.

A partir del año 1988, Soler empieza a trabajar en el Canal Sur TV como guionista de televisión en *La fuga del tiempo*, primer programa infantil estrenado en 1989, protagonizado por personajes que viajaban en el tiempo a través de una piedra con poderes mágicos.

En el año 1993 gana el *Premio Andalucía de Novela* con *Modelo de pasión*. El presidente del jurado no oculta su apreciación hacia su labor: “obra de altura con calidad literaria indudable, de evidente valor lingüístico y de una profundización temática áspera”²⁰.

El año 1996 es para Soler un año significativo ya que ve la luz su tercera novela -*Las bailarinas muertas*- que es bien acogida tanto por los críticos como por los lectores, lo que se comprueba por la obtención de dos premios importantes y con la difusión de la obra: el *Premio Herralde de Novela* y el *Premio Nacional de la Crítica*, lo que provoca una atención inmediata y las críticas positivas del público. Como comenta el crítico Ángel Basanta: “Estamos ante una excelente novela, de prosa cautivadora, imaginativa y envolvente, acorde con la tensión y la intensidad del relato, desde la ternura y la poesía de muchas páginas hasta el humor”²¹.

La Guerra Civil -trauma tenaz para el ser humano- se ha convertido en una obsesión persistente para una gran cantidad de escritores españoles desde que estalló hasta la actualidad. Antonio Soler también se apasiona por esta temática, lo cual se revela con claridad en *El nombre que ahora digo* (1999), narración ambientada en el Madrid de la Guerra Civil, en la que el escritor hace reaparecer la crueldad de los conflictos bélicos rompiendo la unidad del tiempo y del espacio y, focalizándola en el inocente amor de un joven soldado republicano, cuyos cuadernos sirven de base y de motor para la reescritura realizada por el narrador muchos años después. La novela, partiendo de varias perspectivas cruzadas, cautiva el corazón de los lectores desde el

¹⁹ Lorenci, Miguel, “Entrevista con A. Soler”, *Diario Sur*, año LXII, n° 19.986, 14 de diciembre, 1999, p. 64.

²⁰ “El malagueño Antonio Soler obtiene el Premio Andalucía de novela”, *Diario Sur*, año LV, n° 17.527, 1 de marzo, 1993, p. 4.

²¹ Basanta, Ángel, “Las bailarinas muertas”, *Cultural*, 12 de junio, 1996.

primer instante, y recompensa al escritor con el Premio Primavera de novela de 1999. Al mismo tiempo, La editorial Albin Michel publica en Francia *Los héroes de la frontera*, y *Las bailarinas muertas* es traducida y distribuida en cinco países.

A partir de entonces, la mayor acogida de sus obras proporciona al autor fama y reconocimiento en el ámbito mundial: en el año 2000, fue recibido como escritor residente en el Dickinson's College de Pennsylvania; en 2003, fue invitado a residir durante un trimestre en Villa Mont-Noir, la casa situada en una región del norte de Francia propiedad de la familia de Marguerite Yourcenar que actualmente es una residencia para escritores europeos.

En 2004, se le concede el *Premio Nadal* a *El camino de los ingleses* (2004). Más tarde, la obra es reescrita y modificada por el propio escritor al guión cinematográfico bajo el mismo título y dirigida por Antonio Banderas. Estrenada en 2006, la película fue nominada para los premios Goya al mejor guión adaptado. En este año se publicó *El sueño de caimán*.

En 2008, en homenaje al gran literato James Joyce, un grupo de escritores españoles -Eduardo Lago, Enrique Vila-Matas, Malcolm Otero Barral, Jordi Soler y Antonio Soler- fundaron en Dublín la Orden del Finnegans²² y publicaron en 2010 un volumen colectivo bajo la misma denominación, un libro de relatos en el que se mezclan la ficción, la crítica y la teoría literaria²³. Tres años después, en 2013, sale a la luz la segunda y la última aportación de estos honestos admiradores de Joyce -*Lo desorden*- cuyo tema estriba en un nostálgico viaje hacia una infancia perdida²⁴.

En 2010, con *Lausana*, Soler se mete por primera vez en la piel de una mujer solitaria y frustrada, y es, según la escritora Ana María Matute, una novela “muy

²² El objetivo principal de este grupo literario consiste en venerar el *Ulises* de Joyce, celebrando cada 16 de junio en Dublín el Bloomsday, el día en que se conmemora las andanzas del protagonista de dicha obra maestra. Actualmente son ocho miembros en total, y cada año se puede añadir uno nuevo. Por ello, sucesivamente se han incorporado el escritor José Antonio Garriga Vela en 2009, Marcos Giralt Torrente en 2010 y el escritor mexicano Emiliano Monge en 2011.

²³ Castellón, Cristina, “Bloomsday, una fiesta literaria. Homenaje a James Joyce y su *Ulises*” [en línea], disponible en http://www.edicionesalfabia.com/noticias/2011/Alfabia_110615_ADN_La-orden-del-finnegans.pdf, [fecha de consulta: 1 de abril, 2015].

²⁴ Díaz de Quijano, Fernando, “El retorno de la Orden del Finnegans”, *El Cultural*, 14 de junio, 2013.

original, muy bien planteada, muy bien escrita”²⁵. La última entrega de Antonio Soler²⁶, de 2013, se titula *Una historia violenta*. En ella el escritor regresa otra vez a su tierra natal y a contar las peripecias desde la perspectiva de un niño que pretende comprender las cosas y a las personas que le rodean.

Evidentemente, Soler ha convertido a la ciudad de Málaga en un personaje más de casi todas sus novelas, hasta el punto de que muchos lectores se acercan a ella y a sus personas a través de la escritura soleriana. Por su fecunda contribución y perseverante amor hacia su tierra natal, en 2006 recibió con sorpresa y orgullo el nombramiento de Hijo Predilecto de Málaga, y en 2008 la Medalla de Oro de la provincia de Málaga.

Por otra parte, a medida que triunfan sus novelas, Soler sigue cultivando la redacción de cuentos. Según los datos registrados por Sánchez Escutia en su tesis doctoral, Soler ha publicado hasta la primavera de 2011 cuarenta relatos en revistas, periódicos o cuadernillos. Sin embargo la mayoría de ellos son de muy difícil acceso debido a que se han agotado o que han desaparecido algunas publicaciones²⁷.

Tras este breve recorrido de su trayectoria profesional como novelista, cuentista, y guionista, finalmente conviene no olvidar tampoco sus colaboraciones para la prensa y las revistas.

A partir de 1987, Antonio Soler empieza a redactar reseñas de libros para el Diario *Sur* de Málaga. De 1993 a 1995, colabora en *El Cultural de ABC*; entre 1991 y 1992, en el *Diario 16*; de 1993 a 1998 en *ABC*; de 1998 a 2000 en *La Razón*; en el suplemento *El Semanal* entre 1997 y 2000; y desde el mismo año, en el diario *El Mundo*. Entre las revistas literarias con las que ha colaborado destacan *Ínsula*, *El Urogallo* y *Leer*. De hecho, las características de su contribución al periodismo han

²⁵ “Ana María Matute te recomienda un libro” [en línea], disponible en <http://www.abc.es/20100420/cultura-literatura/libro-matute-201004161719.html>, [fecha de consulta: 16 de febrero, 2015].

²⁶ Ya casi en la imprenta de estas páginas, Soler publica una nueva novela, *Apóstoles y asesinos*, de la que, lamentablemente, no se va a poder tratar aquí. La dejamos para una ampliación de nuestros estudios sobre el autor.

²⁷ Gracias a la labor del profesor Sánchez Escutia realizada en su tesis doctoral *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine*, se ha conseguido reunir los veintiséis cuentos de más difícil localización por no estar éstos recogidos en ningún volumen. Allí aparecen ordenados según criterio cronológico y están indicadas las fuentes de procedencia.

sido resumidas y analizadas por Morales Lomas²⁸:

- La búsqueda de la expresividad y la resolución literaria a muchas situaciones planteadas.
- La creación de imágenes que producen impacto en el lector.
- La simbiosis entre la literatura, sus personajes y los protagonistas de la realidad.
- El tono sublime y mordaz de muchas de sus apreciaciones o definiciones de personajes a los que respuntea con unos cuantos trazos que buscan siempre crear una definición solvente o una imagen.
- La defensa en sus columnas de valores sustanciales de la democracia.
- El ataque y la crítica sin cuartel a todo tipo de personaje político, sea de derechas o de izquierdas, o social, porque en último extremo lo atacado es el hecho en sí, aunque el personaje puede ser objeto también de su acidez y promiscuidad lingüística.

I.2. La nueva generación de los noventa

Como hemos señalado poco antes, Antonio Soler nació en 1956 y empezó a figurar en el canon de la literatura española a finales del siglo XX. Es por esto por lo que, en el primer suplemento *Los nuevos nombres: 1975-2000* de la *Historia y crítica de la Literatura Española* (vol. 9/1), Jordi Gracia le agrupa con Francisco Casavella, Javier Cercas, Belén Gopegui, Luis Magrinyà, y Juan Manuel de Prada como representantes de la nueva tradición de la literatura española: *Los noventa*²⁹.

Los escritores integrantes de esta generación han nacido alrededor de los años sesenta, época ya lejana de la Guerra Civil española, y entraron en la madurez a finales del siglo pasado, en los años noventa. Los temas que tratan en sus novelas y el

²⁸ Morales Lomas, Francisco, *Periodismo y literatura en Málaga*, Fundación Unicaja: Málaga, 2006, p. 94.

²⁹ Gracia, Jordi, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, en Francisco Rico (dir.) *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 9/1), Barcelona: Crítica, 2000, p. 493.

estilo narrativo varían mucho entre unos y otros, por lo cual ha resultado difícil elaborar una clasificación unitaria y satisfactoria para todos. Sin embargo, por otro lado, todos ellos coinciden en la destacada sinceridad y sensibilidad que manifiestan ante el arte, así como en la resistencia y tenacidad contra la banalidad, aunque también corren el riesgo de ser anacrónicos. Sin embargo, sus fieles lectores y los críticos nunca han dudado de que ellos seguirán desarrollándose sin desviarse de este camino escarpado hasta que se cumpla su vocación literaria. José María Guelbenzu es uno de ellos, y valora los esfuerzos realizados por los nuevos narradores de los noventa:

Son todos ellos narradores entre los treinta y cinco y los cuarenta años, han publicado sus primeras novelas o su novela de importancia en el decenio de los noventa y llevan sobre sus espaldas la presión indeseada de un grupo de veteranos que ha conquistado su lugar dejando muchas bajas por el camino y de un grupo de noveles arrebujaado mayoritariamente bajo la bandera del ya tan mencionado *show business*. [...] [y], son hijos de la curiosidad, de la duda, del deseo de saber. Lo suyo es el riesgo³⁰.

Hay que tener en cuenta que la definición a los noventa está todavía siendo discutida³¹ ya que cuando los críticos se ponen a explorar las características comunes que tienen los supuestos integrantes de este grupo, se encuentran más diferencias que semejanzas. Del mismo modo, la mayoría de los narradores implicados no se reconoce en esta generación y no tiene consciencia de estar agrupado. No obstante, sí que se descubren ciertas notas comunes por haber compartido el mismo tiempo histórico, puesto que la creación literaria es inseparable de la época que le ha tocado vivir a su autor. En la presente tesis usamos este marbete para, en primer lugar, situar de la forma más exacta posible a Antonio Soler en el marco de la literatura española a fin de explorar cuáles son las influencias culturales, históricas, y artísticas que ha recibido; y en segundo lugar, hacer posible la comparación entre él y otros escritores

³⁰ Guelbenzu, José María, “La travesía del desfiladero. Narradores españoles de los noventa”, *Revista de libros*, nº17, 1998, pp. 40-43.

³¹ Por ejemplo, Santos Alonso agrupa a Antonio Soler con los escritores de la generación de los ochenta. Véase su estudio: *La novela española en el fin del siglo: 1975-2001*, Madrid: Marenostrum, 2003, pp. 47-49.

en caso necesario. Y finalmente, hay que tener siempre en cuenta que esta denominación o clasificación no es ni única ni absoluta, sino relativa, pero es razonable y totalmente aplicable. Como dice Josefina Aldecoa: “He dicho muchas veces que creo en las generaciones. Nada une tanto como las experiencias comunes [...]”³².

Cabe preguntar ahora, después de los pioneros del Medio Siglo y de la Generación del 68, ¿qué es lo que tienen en común los narradores que se agrupan bajo la etiqueta de “los noventa”? ¿Cuáles son experiencias comunes entre ellos que han influido de forma directa o indirecta en sus creaciones literarias?

1.2.1. Contexto sociopolítico

Tras un largo período de sordidez, tristeza y represión causadas por la inmediata posguerra, a mediados de los años sesenta del siglo XX España empezó a cambiar lentamente. Una leve flexibilidad de la censura, la posibilidad de emigrar y viajar al extranjero, el aumento del turismo junto con un exiguo desarrollo económico en general van aliviando el pesado y sofocante ambiente de la época ya lejana de la guerra hasta que llega otro momento decisivo en la historia española: noviembre de 1975.

La muerte de Franco inaugura la transición hacia la democracia. En 1977 se legalizó el Partido Comunista de España (PCE) y se celebraron elecciones por primera vez en cuarenta y dos años; en 1978 se aprobó la Constitución; luego la desaparición de la censura en los años ochenta, pero muy pronto llegaron el desencanto y la desilusión con el surgimiento de graves problemas antes silenciados: el desempleo a gran escala, el crecimiento de la criminalidad, el tráfico de drogas, la aparición del crimen organizado, la conspiración política, la corrupción policial y administrativa, los ataques terroristas de ETA, etc. Algunos, incluso, pensaban que con Franco se

³² Aldecoa, Josefina, “Nosotros, los de entonces”, en García-Posada, Miguel (coord.) *Cinco voces ante el arte de narrar*, Madrid: Consejería de Educación, 2002, p. 11.

vivía mejor. Como señala José F. Colmeiro, “los años de transición política traen el restablecimiento de las libertades democráticas y se caracterizan igualmente por ser años de crisis social”³³.

A partir de 1982 se inicia la etapa democrática, que se caracteriza por la prosperidad económica, la plena libertad política y una nueva atmósfera cultural, pero acompañada también de cierta desorientación y desilusión popular. Por un lado, la gente se anima por el ingreso de España en la Unión Europea, por la celebración de la Exposición Universal en Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona, por la capitalidad cultural para Madrid y, por otro lado, no se puede ignorar tampoco los nuevos problemas como la corrupción, los conflictos internos de los partidos, los escándalos políticos, el paro, etc.

En resumen, en las últimas dos décadas del siglo pasado “todos los fenómenos de la sociedad han sido asimilados en España en un tiempo record”³⁴. José Tono Martínez lo retrató de la siguiente manera:

En el corto espacio de diez años, los madrileños nos hemos mamado así, de sopetón, más novedades que un neoyorkino en toda su existencia. Desde que amanecieron un tanto amenazadores los primeros años setenta [...] hemos sido o hemos podido ser de todo: comunistas románticos o convencidos, anarquistas provocadores, pasotas desencantados, fumadores de canutos, terroristas, jipis, yonquis, concienciados, demócratas, abstencionistas, colgados del ácido, psiquiatrizados, serios currantes, mods, punquis, neorrománticos, tirados, miembros del gobierno, retros, ultras, modernos y todas aquellas cosas que en otros territorios supusieron la culminación cultural de generaciones enteras...³⁵

Este caos político provoca inevitablemente la confusión y el escepticismo ideológicos, que se reflejan muy pronto en las obras literarias.

³³ Colmeiro, José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994, p. 212.

³⁴ Aubert, Paul, “Aquella revista postergada en aras del consenso...”, *Triunfo en su época: jornadas organizadas en la casa Velázquez*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, p. 18.

³⁵ Tono Martínez, José, “Narrativa de la posmodernidad”, *Cuadernos del Norte*, nº 26, 1984, pp. 69-71.

I.2.2. Contexto literario

Debido a la relativa abolición de la censura a partir de los años sesenta y la fecunda dedicación de los escritores de las generaciones anteriores, la mayoría de los narradores de “los noventa”, desde su educación inicial, pudieron tener un acceso relativamente fácil tanto a las grandes obras extranjeras como a las nacionales. Aunque bastante tarde en muchos casos, las grandes figuras de la literatura mundial del siglo XX siguen dejando huella en una buena cantidad de escritores españoles.

En el ámbito de la literatura occidental, nadie puede negar las incalculables aportaciones de estos tres grandes renovadores de la novela del siglo pasado: Marcel Proust, Franz Kafka, y James Joyce, cuyos fieles seguidores se encuentran en todas las partes del mundo, y asimismo en esta nueva generación de narradores españoles, sobre todo cuando ellos intentan romper con el realismo social, corriente literaria imperante durante muchos años de la posguerra.

Los tres literatos, que varían mucho entre sí, contribuyen a notables transformaciones de la narrativa desde puntos de vista temáticos, estilísticos y técnicos.

Proust, rompiendo el orden cronológico lineal del tiempo y valiéndose de una profunda introspección lograda por el análisis psicológico de los personajes, consigue restaurar el auténtico paraíso -los días pretéritos- a través del *fluir* de la memoria en su obra maestra *En busca del tiempo perdido* (1913), plagada de metáforas y reflexiones sobre el tiempo y el sentido de la vida. Mientras que el escritor checo Franz Kafka logra plasmar en el conjunto de sus obras la soledad, la fragilidad del hombre, y “la deshumanización colectiva de las sociedades actuales”³⁶. A ojos de Kafka, “la crueldad y el absurdo son las mejores fotografías posibles de las escenas cotidianas de

³⁶ Muñoz, Blanca, *Theodor W. Adorno. Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid: Fundamentos, 2000, pp. 233-234.

la vida diaria de cualquier ciudad contemporánea”³⁷, y sobre eso se genera inevitablemente el vacío, la incomunicación y la pérdida de la identidad, que son graves problemas existenciales reflejados en *La metamorfosis* (1915) o *El castillo* (1926). Análogas preocupaciones se manifiestan también en *Ulises* (1922) de James Joyce, -quizá la novela más influyente y renovadora del siglo XX- en la que el autor utiliza el monólogo interior “como principio de construcción estructuradora de la novela”³⁸, con el fin de expresar “fuertes temores o sospechas de que, removidas las capas de civilización, el fondo de la naturaleza humana se compone de una bestialidad irreductible”³⁹. A este grupo pertenecen además escritores como Virginia Woolf, William Faulkner, Albert Camus, Milan Kundera, etc., cuya repercusión se encuentra de forma constante y continua en las producciones de los nuevos narradores españoles, tanto en la temática como en el estilo. En este aspecto, una de las mejores muestras radica en la fundación de la Orden del Finnegan que hemos mencionado con anterioridad.

Cabe destacar, al mismo tiempo, la contribución del “boom” literario de Latinoamérica de los años sesenta -cuyo desarrollo coincide por casualidad con la decadencia de la literatura social española- al impulsar de forma efectiva a los jóvenes escritores peninsulares en el intento de explorar nuevas temáticas y técnicas narrativas innovadoras. En este sentido, la pujanza del “boom” latinoamericano en la literatura española parece innegable:

El boom de la literatura latinoamericana significa en España la posibilidad de renovación del realismo, ese mal necesario de todas las literaturas nacionales. Las narraciones latinoamericanas de esa época son vastos archivos de amores y parentescos e inmensos registros de lenguas y paisajes. Y, lo más importante, enciclopedias de destreza narrativa: el arte de la presentación, de la composición, de la trama; el arte del cuento en todas sus variantes (en clave, con sorpresa, deletéreo, objetivista, fantástico). En los años sesenta la literatura latinoamericana ofrece su enciclopedia del saber narrativo a la

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ Caminero Santos, Juventino, *El Ulises de James Joyce: una interpretación desde la perspectiva hebrea*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1994, p. 118.

³⁹ Merajver-Kurlat, Marta, *El Ulises de James Joyce: Una Lectura Posible*, New York: Jorge Pinto Books, 2008, p. 82.

península y ésta recibe con inquietud buena parte del material⁴⁰.

Cierto, así recuerda Antonio Muñoz Molina: “En España, Faulkner se tradujo muy pronto [...]. Pero mi descubrimiento llegó a través de Juan Carlos Onetti, que hablaba siempre de él [...]. Para muchos, el camino de entrada en España fue a través de Juan Benet, pero yo llegué a través de los autores latinoamericanos”⁴¹. O en palabras de Javier Cercas: “Entonces yo soy en gran medida un fruto de esos escritores latinoamericanos a los que he leído con un entusiasmo desaforado cuando tenía 16, 18 años. Fui a las librerías y a quienes se encontraba era a ellos: a Vargas Llosa, a García Márquez, a Cortázar, a Cabrera Infante, a Bioy Casares, Rulfo..., ¡tantos!”⁴².

Conviene no ignorar cómo, en todos los casos, las trascendentes influencias las han marcado las obras clásicas de la literatura nacional, desde Cervantes hasta el “Medio Siglo”. Dice Muñoz Molina en *La invención de un pasado*:

De Julio Verne, de Stevenson, de Poe y del *Quijote* pasé, en las grandes marejadas de la adolescencia, a Gustavo Adolfo Bécquer, a Giovanni Papini, a Mika Waltari. De pronto, y también por casualidad, pisé terreno firme en las novelas de Juan Marsé. A los quince años, *Últimas tardes con Teresa*, libro que yo leí porque sospechaba que contenía escenas verdes, me hizo descubrir por primera vez que las novelas podían tratar del mismo mundo y del mismo tiempo en los que yo vivía. Hasta entonces, la literatura me había enseñado a escapar de lo real. Fue Juan Marsé quien me hizo descubrir que lo real podía ser la materia de una novela⁴³.

Por último, conviene señalar también la trascendencia cinematográfica en la llamada nueva narrativa española. En realidad, desde que nacen, el cine y la literatura son siempre considerados como dos formas artísticas que se condicionan y se contagian mutuamente, no obstante aquí nos limitamos a hablar de las influencias que

⁴⁰ Fleming, Leonor, Bosque Lastra, María Teresa (eds.), *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 17.

⁴¹ Fernández-Santos, Elsa, “Faulkner asalta la mesa de novedades”, *El País*, 18 de noviembre, 2010.

⁴² Samson, Regina, “Del primer golpe posmoderno. Historia, ficción, periodismo y las posibilidades de la escritura. Entrevista a Javier Cercas”, *Iberoamericana*, XIII, nº 53, 2013, pp. 157-161.

⁴³ Muñoz Molina, Antonio, “La invención de un pasado”, *Pura alegría*, Madrid: Alfaguara, 1998, pp. 206-207.

ha ejercido el primero sobre el segundo. De acuerdo con los análisis hechos por Jorge Marí, nos damos cuenta de que el *boom* cinematográfico azota tanto a España como al resto de Europa y América durante las primeras décadas del siglo XX, y “se convierte en una forma prioritaria de entretenimiento de masas a la vez que logra ser reconocido lenta pero progresivamente como ‘arte’”⁴⁴. Razones por las cuales, las técnicas fílmicas -montaje, sobreimpresiones, prolepsis, *flash-back*, etc.- se van implantando en la literatura, pausadamente al principio, pero cada vez más frecuente y aceleradamente, tanto que llegan a afectar en la configuración de los personajes debido a la superioridad de crear imágenes por medio de la renovación estética y de las posibilidades que aporta un nuevo manejo del tiempo y del espacio narrativos. Más exactamente resume Jorge Marí:

El cine se convierte en vía canalizadora de la atracción de la nueva novela por la aventura, lo detectivesco, lo fantástico, la indagación metanarrativa o la meditación intimista. Los elementos cinematográficos en los relatos vienen a apoyar la narratividad, el espíritu lúdico y el carácter accesible y popular que caracteriza a tantas novelas desde los años setenta.

Así se comprueba en múltiples relatos de Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Juan José Millás y Rosa Montero, por citar sólo unos pocos. Dichos relatos recurren a una gama de estrategias textuales para reflejar, imitar o parodiar el cine, en especial el cine de Hollywood, sus estrellas, sus películas y sus personajes, sus fórmulas narrativas, sus convenciones genéricas, sus recursos retóricos y técnicos⁴⁵.

⁴⁴ Marí, Jorge, *El cine en la novela española desde 1970*, Madrid: Libertarias, 2003, p. 20.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 42-43.

I.2.3. Rasgos generales de la literatura española de “los noventa”

A la hora de intentar deslindar las etapas novelísticas a partir de 1936, el crítico literario Constantino Bértolo propone tres: la novela realista, la de ruptura con el realismo y la novela actual o nueva narrativa española⁴⁶. En función de esta clasificación, cuando hablamos de los rasgos de los escritores de los noventa, nos referimos, de hecho, a la última fase de la narrativa española, representada principalmente por los jóvenes escritores más relevantes de las últimas dos décadas del siglo XX y que en la actualidad están en su plena madurez.

I.2.3.1. La heterogeneidad

En su estudio *Introducción a la narrativa española actual* de 1989, Bértolo resume la coexistencia de cuatro hornadas de escritores en la década final del siglo pasado:

Los narradores de la posguerra, con Cela y Delibes entre ellos; la generación del realismo, con García Hortelano, Martín Gaité y Juan Marsé; los escritores de la ruptura con el realismo, con Juan Benet a la cabeza, y, por último, los nuevos narradores, con un núcleo estricto, en el que se encuentran Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Ignacio Martínez de Pisón, Javier García Sánchez, Soledad Puértolas, Julio Llamazares y Antonio Muñoz Molina, a los que se han sumado —demostrando la fuerza expansiva de la etiqueta— autores más recientes como Justo Navarro y Mercedes Soriano o escritores que aparecieron mucho antes: Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Javier Tomeo. Esta diversidad obstaculiza fuertemente un tratamiento generacional⁴⁷.

⁴⁶ Bértolo, Constantino, “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de occidente*, nº 98-99, 1989, pp. 29-60.

⁴⁷ *Ibíd.*

Obviamente, los llamados escritores de los noventa están insertos en ese último grupo y se distinguen, según Bértolo, por su número y por la diversidad que manifiestan, tanto que casi imposibilitan la clasificación de los mismos puesto que “a medida que nos vamos acercando al presente el panorama se hace, naturalmente, más abigarrado y en cierto modo más confuso”⁴⁸. No en vano, al hablar de los nuevos narradores de la generación de los noventa que están alcanzando cierto éxito en el momento, opina Geneviève Champeau: “la diversidad y la hibridez son las que caracterizan las producciones artísticas en general y literarias en particular”⁴⁹. Es decir, uno de los rasgos generales de los nuevos novelistas es la heterogeneidad, que se debe primero al brusco aumento del número de escritores a partir de los años noventa hasta hoy día, fruto de la libertad de prensa y de la promoción de las editoriales, que han vinculado estrechamente la publicación de libros con el mercado comercial; y, en segundo lugar, a la mayor libertad creativa en cuanto al contenido y a la forma, lo cual permite la hibridez de géneros y todas las posibilidades de contar historias:

La libertad de tendencias es también un hecho aparentemente irrefutable. Al contrario de otros momentos, en que una línea estética determinada, ya fuere el realismo o el experimentalismo, ejercían una cierta coerción sobre los novelistas, en el momento actual puede publicarse todo, es decir, todo lo que acepte el mercado. [...] En una gran superficie en la que hay de todo: novela histórica, novela de amor, novela erudita, realismo mágico, novela psicóloga, novela costumbrista, novela negra, nueva narrativa madrileña, nueva novela andaluza y novelas de los presentadores de Televisión Española⁵⁰.

En otras palabras, los jóvenes escritores tienen total libertad de escribir lo que quieren. Como uno de los más destacados de las últimas generaciones, afirma Muñoz Molina la insustituible trascendencia que tiene la libertad para ellos:

La libertad [...] donde está una de las claves para comprender lo que viene ocurriendo en estos últimos años en la literatura española, porque los

⁴⁸ Villanueva, Darío, “La novela”, *Letras españolas*, Madrid: Castalia, 1987, pp.19-64.

⁴⁹ Champeau, Geneviève, “Carta de navegar por nuevos derroteros”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011, p. 10.

⁵⁰ Bértolo, Constantino, *op.cit.*, pp. 29-60.

escritores, al usar la libertad, la aseguran y la ensanchan, y la libertad es el impulso que nos urge a escribir sin miedo a nada, sin más límites que los de nuestro propio talento.

Esa conciencia de la democracia y de la autonomía creativa es la que genera la diversidad técnica y la dispersión temática.

I.2.3.2. Del nosotros al yo

Como hemos reseñado antes, a partir de los años noventa empieza a repercutir la voz de los narradores españoles nacidos alrededor de los sesenta. Cuando muere Franco, son todavía niños o adolescentes y sólo tienen contacto directo con la dictadura en su momento final, lo que según Santos Alonso constituye un factor importante que influye en la creación narrativa: “[y] eso se nota en sus novelas, no soportan las presiones ideológicas de las generaciones anteriores y hacen un tipo de novela mucho más abierta a la fabulación, incluso cuando evocan su propia memoria”⁵¹. Dicho más concretamente, cuando las grandes transformaciones se quedan atrás, ya no existe la fe absoluta, y en este momento a los nuevos literatos les interesa más explorar el sentido de la vida, la realidad de cada individuo, la auténtica identidad de las personas y el conflicto personal. En las fábulas que escriben menudean:

La soledad, la falta de comunicación, la alienación de la persona por la sociedad, y la visión negativa de la vida. Sus personajes quieren huir de una situación existencial y los únicos escapes son la locura, el suicidio, el perseguir quimeras, y el viajar a sitios lejanos o inexistentes⁵².

Tal y como apunta Enrique Murillo: “Ha habido, sin duda, un deslizamiento

⁵¹ Alonso, Santos, *La novela española en el fin del siglo 1975-2001*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación, S.A., 2003, p. 50.

⁵² Langa Pizarro, M. María, *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000, p. 63.

desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo [...] La literatura sigue en su empeñada búsqueda de la verdad, pero de la verdad con minúscula”⁵³.

I.2.3.3. Continuación de la tradición

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, de acuerdo con algunos críticos la nueva narrativa española no existe, puesto que todo lo que hacen los jóvenes narradores desde finales del siglo pasado hasta el presente no es sino una continuación de la tradición literaria:

Los nuevos narradores parodian, ironizan, desmontan y reconvierten esas estructuras hasta hacerlas en buena parte irreconocibles. El suyo es un arte de la variación y, a diferencia de lo que ocurría con los vanguardistas, no pretende ignorar la tradición literaria, sino todo lo contrario⁵⁴.

Ellos aprenden de Kafka, Faulkner, Cervantes, Benet, Millás y García Márquez, la búsqueda de nuevas posibilidades creativas, y nunca niegan la trascendencia que posee la tradición en sus propias obras. Así se manifiesta Enrique Vila-Matas: “Creo que no soy capaz de entender la literatura si no es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición”⁵⁵. O más claramente revela Muñoz Molina:

Nadie puede ser sino aquello que es: de modo que la originalidad, y no esas extravagancias que se confunden con ella, no es nunca un propósito, sino un resultado: se nos olvida con frecuencia que originalidad viene de origen, igual que radicalismo no viene de exceso o de extremo sino de raíz, como nos recordó, por cierto, Karl Marx. No hay ni un solo gran artista que no haya venerado y traicionado al mismo tiempo su propia tradición⁵⁶.

⁵³ Murillo, Enrique, “La actualidad de la narrativa española”, *Diario 16*, 23 de abril, 1988.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ Ruiz Ortega, Gabriel, “Entrevista a Enrique Vila-Matas: No soy capaz de entender la literatura sino es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición” [en línea], 2011, disponible en <http://letras.s5.com/gro070111.html>, [fecha de consulta: 5 de abril, 2015].

⁵⁶ Muñoz Molina, Antonio, “La voz y el estilo”, *Pura alegría*, ed. cit., pp. 63-64.

Se han establecido, con mayor naturalidad, los lazos y entronques con la tradición literaria. Por ello, no es nada extraño que vislumbremos la figura de don Quijote en algunos personajes de Enrique Vila-Matas o Luis Landero, el valor barojiano en las obras de Eduardo Mendoza o Miguel Sánchez-Ostiz, o lo absurdo y tremendo de Valle-Inclán en las historias contadas por Antonio Soler. etc.

I.2.3.4. *Best sellers*

Otro rasgo característico indiscutible es que, a medida que se fortalece y consolida la democracia, van interviniendo más y más factores comerciales en la producción y difusión de los libros. Los escritores, “seducidos por la posibilidad de que sus obras, en manos de los grupos editoriales que funcionan como grandes industriales, lleguen a ser *best sellers*, pueden someter la libertad de su talento e inventiva a las conveniencias del mercado”⁵⁷. Como consecuencia, muchas veces, en vez de la calidad, la cantidad de ventas se convierte en el elemento decisivo a la hora de valorar una novela. El triunfo del mercado se ha alzado sobre los valores humanísticos. Para la industria de libros, la buena novela es todo lo que vale en el mercado, son los *best sellers* los que se consideran las obras de los mejores autores, que, por supuesto, no siempre coinciden con los auténticos escritores. A los críticos literarios responsables les preocupa este espejismo editorial. Santos Alonso es uno entre ellos:

En los últimos veinte años hemos vivido, sin duda, un momento literario y narrativo rico, pues, con excepciones, nunca se vio una producción editorial tan grande, ni una nómina de autores y títulos tan extensa, ni un abanico de tendencias novelísticas tan variadas, y además, nunca pareció tan unánime el acuerdo entre la opinión de los críticos y los gustos del público; pero también, complejo, porque detrás de este bienestar narrativo se esconde una operación mercantil que ha perseguido con tenacidad el incremento de las ventas, la expansión del negocio editorial y la transformación de las novelas en

⁵⁷ Villanueva, Darío, *loc. cit.*

productos de consumo⁵⁸.

Sea por la promoción y la pujanza del mercado o por la vocación y dedicación de los escritores de verdad, hoy constituyen hechos innegables el desarrollo y la prosperidad de la narrativa española. El sentido de conocer el otro papel que desempeñan posiblemente las editoriales estriba en recordarnos que no nos dejemos llevar completamente por el mercado, sino que guiados por nuestro corazón y conciencia, separando el grano de la paja, lleguemos a las verdaderas creaciones literarias.

I.2.4. Tendencias de la nueva novela española

Después del análisis hecho arriba, nos damos cuenta de que, entre títulos de calidad y éxitos rápidos, entre elogios eufóricos y críticos feroces, algunos autores relevantes de la generación de los noventa van sustentando su presencia en la literatura española actual, donde cobran mucha relevancia la diversidad y complejidad de temas y técnicas narrativas, tanto que llegan a resultar difícilmente encasillables en escuelas. Sin embargo, hay una serie de tendencias que destacan en este río revuelto por el fecundo trabajo que han dedicado algunos escritores y críticos. A continuación, vamos a conocer algunas de las más representativas⁵⁹ a fin de encontrar las posibilidades para definir o encuadrar, más adelante, la narrativa de Antonio Soler.

Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que es imposible enumerar y analizar aquí todas las corrientes literarias de la actualidad, aunque tampoco reside en eso la finalidad del presente trabajo. Lo que vamos a analizar a continuación, además de ser

⁵⁸ Alonso, Santos, "Narrativas versus literatura", en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, ed. cit., p.24.

⁵⁹ La clasificación de las tendencias literarias de la narrativa española actual está basada principalmente en los estudios de Santos Sanz Villanueva: *La novela española durante el franquismo*; Alonso Santos: *La novela española en el fin del siglo 1975-2001*; María Dolores de Asís: *Última hora de la novela española*; M. Mar Langa Pizarro: *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*; Geneviève Champeau y otros: *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*; y Fernando Valls: *La realidad inventada: Análisis crítico de la novela española actual*.

una orientación teórica, constituye también un apoyo para demostrar que, por la gran libertad e hibridez que existe en la creación narrativa de las nuevas generaciones, una obra requiere lecturas desde múltiples puntos de vista y varias formas de interpretación.

I.2.4.1. La metanovela

En España, así como en toda Europa, la metanovela es una de las tendencias literarias que más solidez tiene en los últimos años del siglo XX y en los primeros del siglo XXI.

Si repasamos la historia de su evolución, nos damos cuenta de que a lo largo de los años ha recibido distintos nombres que se refieren a una realidad casi común: “novela autoconsciente”, “novela autorreflexiva”, “novela ensimismada”, “novela narcisista”, “novela autogenerativa”, “modo metaficcional”, etc. Hoy en día, los más conocidos son quizá “metaficción” y “metanovela”⁶⁰.

El término “metaficción” es usado por primera vez por William H. Grass en 1970 para referirse a una corriente literaria que se centra en el problema de cómo refleja y construye el ser humano su experiencia del mundo. Y en 1984, Patricia Waugh lo define de la siguiente manera:

Metaficción es un término dado a los escritores ficcionales que de modo consciente y sistemáticamente llaman la atención sobre su condición de artificio para plantear cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad. Para ello no sólo examina las estructuras fundamentales de la ficción narrativa sino que también explora la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario ficticio⁶¹.

Más tarde, en el año 1989, Gonzalo Sobejano lo define así en su estudio:

⁶⁰ Véase M. María Langa Pizarro, *op.cit.*, pp. 70-71.

⁶¹ Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London-New York: Routledge, 1984. p. 2.

Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginario en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código se llama “metalenguaje”⁶².

En España es más reconocida y empleada la segunda definición, y cuando hablamos de “metanovela” estamos refiriéndonos a un discurso que dirige su atención fundamentalmente al propio proceso de la creación literaria, al acto del lector, y al modo de escribir, incluyendo la reflexión sobre la novela mediante el diálogo de personajes. A juicio de Santos Alonso, las novelas de José María Merino *El centro del aire* (1999), *Los trenes del verano* (1992) y *No soy un libro* (1992) son obras ejemplares del género metanovela⁶³. En la primera, el protagonista es un joven que quiere escribir una novela sobre su infancia y así, con sus dos amigos, inicia una búsqueda de otro amigo suyo, que había desaparecido misteriosamente años atrás. De repente los mitos y aventuras que pasan en la vida se implantan en la novela como si fueran contagiados por la ficcionalidad de la literatura, donde la realidad y la ficción se contaminan y se influyen mutuamente. En *Los trenes del verano*, Merino introduce al lector dentro de la ficción, y le muestra cómo se construye el proceso de la lectura con el fin de examinar de nuevo las relaciones entre realidad y ficción. La cuestión avanza un paso más en *No soy un libro*, donde el autor crea un libro como un ser vivo, llegado de otros mundos y capturado en la presente novela cuando pierde su energía. El libro viviente puede hablar, pedir ayuda e incluso animar a los lectores a seguir leyendo. Es así como se declara en la portada de la novela: “No soy un libro”.

Son abundantes las aportaciones a la metanovela efectuadas por parte de los novelistas de las nuevas generaciones, entre las cuales encontramos con gran frecuencia a un protagonista intelectual, casos como *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, *Soy un escritor frustrado* (1996) de José Ángel Mañas, o *El mal de Montano* (2002) y *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas, en la que

⁶² Sobejano, Gonzalo, “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, nº 512-513, 1989, p. 4.

⁶³ Alonso, Santos, *La novela española en el fin del siglo 1975-2001*, ed. cit., pp. 189-191.

el autor se convierte, conscientemente, en un personaje que gira en torno a su conciencia como creador de la ficción, buscando de este modo la confirmación de su existencia.

En algunas narraciones de Soler también se encuentran ciertas señales de metanovela, como sucede en *Los héroes de la frontera*, protagonizada por un escritor frustrado que se inspira en las historias contadas por el ciego Rinela; o en *El camino de los Ingleses*, donde el narrador hace claras manifestaciones sobre el origen de su creación.

I.2.4.2. Novela lírica o poemática

La denominación de “novela lírica” se utilizó formalmente por primera vez en la obra *The Lyrical Novel*⁶⁴, escrita por Ralph Freedman en 1963, y su existencia en España ha sido estudiada por Ricardo Gullón en su ensayo *La novela lírica*⁶⁵, donde estudia obras de Miró, Azorín Unamuno, Valle Inclán o la novela mítica de Pérez de Ayala, con el fin de comprobar la evolución de esta tendencia literaria en las últimas décadas, así como la influencia que han dejado en ella los grandes escritores europeos como Marcel Proust o James Joyce entre otros.

A diferencia de Gullón, María Dolores de Asís prefiere llamar a este sub-género literario “novela poemática”⁶⁶, partiendo de la diferente extensión de las dos denominaciones: “[la novela lírica] sería sólo la variante más subjetivista e imaginativo-musical. Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia.”

Sin embargo, la mayoría de los estudios sobre esta tendencia literaria coinciden

⁶⁴ Freedman, Ralph, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton UP, 1963. En este trabajo, Ralph Freedman ha tratado de definir un tipo de ficción que ocupa una posición crucial en la historia de la novela. Mediante el examen de la ficción de Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf, muestra que se ha creado un género de novela, el más significativo a principios del siglo pasado: la novela lírica.

⁶⁵ Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid: Cátedra, 1984.

⁶⁶ Asís Garrote, María Dolores de, *Última hora de la novela en España*, Madrid: Universidad de Complutense, S. A., 1992, pp. 353-354.

en que la llamada novela poemática aspira a convertirse en un texto creativo autónomo y a difuminar las fronteras con el género lírico. Lo que se manifiesta con más claridad en palabras de Asís Garrote:

En este sentido, procedimientos como la primera persona narrativa, el monólogo interior, la expresión del fluir de las emociones y sensaciones relacionando el ser y el estar del mundo, la utilización del mundo de los símbolos para plasmar aspectos inefables de la existencia o la utilización de los mitos como reveladores de sus misterios, la acentuación del lenguaje poético, con lo que de insinuación y evocación éste lleva consigo, son ordinariamente los utilizados por la novela poemática. Y junto a los procedimientos habría que enumerar también los núcleos de significación especialmente presentes: acentuación de la sensación del paso del tiempo, de la problemática existencial: el amor, la muerte, la vejez, la supervivencia, la intensificación del instante, la presencia de lo autobiográfico, la memoria como perennización y conciencia de lo vivido, etc.⁶⁷.

Aquí, el lenguaje se vuelve sugerente y lírico, quizás porque un buen número de autores ha iniciado su trayectoria en los caminos de la poesía y ahora está dedicándose a la narrativa. Entre ellos, destacan Julio Llamazares⁶⁸, José María Álvarez, José Carlos Castaño, Antonio Colinas, Antonio Hernández, Justo Navarro, etc.

Desde este punto de vista, las novelas de Antonio Soler sí comparten rasgos del género lírico por las abundantes metáforas e intensas emociones expresadas, pero lo cierto es que este aspecto no ha llegado a ocupar un lugar predominante en las mismas.

⁶⁷ *Ibíd.*, p.354.

⁶⁸ Los críticos coinciden en señalar que Julio Llamazares ha cultivado un estilo lírico y reflexivo en la mayoría de sus novelas, por ejemplo *La lluvia amarilla* (1988) y *Escenas de cine mudo* (1994), cuyo objetivo consiste en indagar sobre el paso del tiempo y la naturaleza de la memoria. Véase Valls Guzmán, Fernando, *La realidad inventada: Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica. S. L., p.34. O Langa Pizarro, M. María, *op.cit.*, p87.

I.2.4.3. Novela negra

Como hemos señalado con anterioridad, la restauración de la narratividad constituye un rasgo destacado en la nueva narrativa española. Para cumplir esta finalidad, muchos escritores recurren a los subgéneros tipificados, a veces menores. De allí que resurja el género policiaco, aunque ya tratado de otra manera.

Después de la muerte de Franco en el año 1975, los años de la transición política en España representan el inicio de una sociedad democrática. Sin embargo, hay que reconocer que no es todopoderosa la democracia, puesto que los nuevos regímenes, aunque aseguran y protegen la libertad de elección, no pueden garantizar que desaparezcan de forma inmediata todos los problemas generados por el franquismo. Como una respuesta a estas circunstancias sociales y sobre todo al desencanto colectivo, los autores utilizaron el género negro, que brilla por su gran capacidad de mostrar, criticar y denunciar sin reserva la vida urbana donde predominan el crimen, la violencia, la inseguridad, la desilusión y el miedo. Gracias a los incansables esfuerzos de una serie de escritores pioneros, desde finales de los años setenta y hasta principios de los ochenta, la narrativa negra en España llegó a su auge. Entre ellos destacan nombres como Francisco González Ledesma, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid y Andreu Martín. Para ellos, el género deja ya de ser un entretenimiento y se convierte en un vehículo ideal para la crítica social contra las instituciones de poder. Los escritores sitúan la narración policiaca en España y utilizan personajes españoles, aludiendo constantemente a la realidad nacional y abandonando la imitación de los modelos extranjeros que caracterizó al género en el inicio del siglo XX y durante la dictadura. El tratamiento del delito o la presencia de investigaciones criminales se convierten en excusas para abordar el sentimiento de desilusión ante los cambios políticos vividos en la época de la Transición, y también para mostrar los problemas de una sociedad en un periodo de inestabilidad.

Ya en el siglo XXI, el género negro continúa creciendo con gran vitalidad, así traza sus características primordiales Sánchez Zapatero: “[...] tres son las grandes notas definitorias de la situación de la novela negra en los inicios del siglo XXI: el éxito editorial, la hibridación y la confusión terminológica”⁶⁹. Estos aspectos, de hecho, constituyen la mejor prueba del doble triunfo obtenido por el género negro en el mercado español: la acogida de los lectores y la valoración positiva entre los críticos. Más investigadores españoles van entrando en nuestro horizonte: Ricardo Cupido, de Eugenio Fuentes; Julio Cabria, de Óscar Urrea; Mariana de Marcos, de José María Guelbenzu, etc. A pesar de que muchas veces lleva etiquetas variadas como novela de intriga, novela de misterio, novela detectivesca, novela criminal, novela policiaca, novela negra, etc., hoy en día ya no existe nada que pueda detener su arraigo y difusión en otros terrenos literarios. Como ha señalado Sanz Villanueva: “son muchas más las obras que plantean su tema por medio de una investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga, hasta el punto de convertirse este procedimiento de una especie de característica de época”⁷⁰. En este sentido, no será nada difícil encontrar cierta dosis de intriga en un buen número de novelas: *El invierno en Lisboa* (1987) de Antonio Muñoz Molina; *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías; *El espiritista melancólico* (2001) de Antonio Soler; *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina, *El silencio de los claustros* (2009) de Alicia Giménez Bartlett, *Lo que esconde tu nombre* (2010) de Clara Sánchez, etc. Son narraciones, en las que se parte de la investigación de un delito como motor narrativo o factor lúdico, junto con un misterio histórico o una anécdota individual del pasado, que llega a ser la mejor prueba de esta hibridez genérica.

⁶⁹ Sánchez Zapatero, Javier, “El género negro: entre la convención y la transformación”, *La Página*, nº 89-90, 2011, p.7.

⁷⁰ Sanz Villanueva, Santos, “La novela”, en Darío Villanueva (ed.) *Los nuevos nombres: 1975-1990* (Francisco Rico [coord.] *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9). Barcelona: Editorial Crítica, 1992, p. 257.

I.2.4.4. Novela histórica

Este género literario sigue estando vigente en el nuevo siglo. Según los estudios de Langa Pizarro, podemos definir la novela histórica contemporánea como “una mezcla equilibrada de ficción y documentación”⁷¹. En otras palabras, el escritor ha de encontrar la mejor manera y posibilidad para fusionar la invención y la realidad con el fin de reconstruir una parte de la historia que se había negado, ocultado u olvidado, desde distintos puntos de vista: la reconstrucción, la fabulación, la proyección trascendente del pasado sobre nosotros o el aprovechamiento de la distancia temporal de lo narrado como motivo para ejercicios de estilo⁷².

Bajo este epígrafe, encontramos la recreación de la Edad Media en novelas como *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galán, *El manuscrito carmesí* (2010), de Antonio Gala, o *Boabdil: un hombre contra el destino* (2012), de Antonio Soler; la reaparición del Siglo de Oro en *El hereje* (1998), de Miguel Delibes y en *El capitán Alatriste* (1996) de Arturo Pérez Reverte, entre otros.

A pesar de esto, entre los incontables momentos históricos en que se centran las novelas, siguen destacando el de la Guerra Civil y la posguerra. Sin embargo, los escritores de la nueva generación ya no se interesan tanto por el conflicto ideológico de aquella época, sino que lo toman como telón de fondo, como referencia al campo de mitos, a medida que se torna cada vez más borroso el límite entre el género histórico y los otros géneros literarios. Entre las obras y los autores que abordan esta temática, y aunque no se pretende la exhaustividad, se pueden citar novelas como *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, en la que se mezclan lo lírico con lo histórico; o *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas y *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, donde se funden el género histórico con el género negro. Más ejemplos se encuentran en *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez, *La*

⁷¹ Langa Pizarro, M. María, *op. cit.*, p. 81.

⁷² Villanueva, Darío, *op. cit.*, p.21.

noche de los tiempos (2010), de Muñoz Molina, *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010), de Eduardo Mendoza, y las últimas novelas de Almudena Grandes: *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012) y *Las tres bodas de Manolita* (2014), entre otros muchos.

I.2.4.5. Novela expresionista

Como una corriente de la vanguardia, el expresionismo puede extenderse en múltiples terrenos artísticos como la pintura, el teatro, la música, el cine y la novela. Nace a mediados de la primera década del siglo pasado en Alemania, sirviendo como reacción opuesta al impresionismo, que se centra en la realidad aparente de las cosas. En el terreno literario, Borges, uno de los primeros en acercarse al expresionismo, lo define así: “es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual”⁷³. Es decir, en dicha corriente se pone más énfasis en la exploración del mundo espiritual de los personajes, en la indagación de las contradicciones internas y en la revelación de una realidad más cruel y angustiada. Por su parte, Sánchez Ferrer delimita los elementos fundamentales que utilizan los escritores expresionistas para su creación:

Los expresionistas utilizaron la caricatura, el guiñol, la máscara y en general todas aquellas deformaciones y trazos desgarrados que expresaran en sí mismos, desdeñando la armonía impuesta por el impresionismo, y convirtiéndose en un arte crítico en su búsqueda de nuevas manifestaciones. Todo ello con la intención de descubrir una realidad más profunda y significativa de las cosas [...] ⁷⁴.

Han tenido un efecto innegable las aportaciones de Valle Inclán o de Gutiérrez

⁷³ Borges, Jorge Luis, “Acerca del expresionismo”, *Inquisiciones*, Buenos Aires: El Inca, 1925, pp. 100-108.

⁷⁴ Sánchez Ferrer, José Luis, “La vanguardia” [en línea], disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/011395.asp>, [fecha de consulta: 3 de marzo, 2015].

Solana a la divulgación del expresionismo o esperpento en la literatura española, cuyos esfuerzos consisten principalmente en destacar, mediante el uso de una pincelada densa y gruesa en la conformación de sus figuras, la miseria de una España sórdida y grotesca de aquella época. Luego les siguen los pasos Camilo José Cela, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, etc. En cuanto a los escritores de las últimas generaciones destacan nombres como Antonio Soler, Ignacio Vidal-Folch o Luis Pérez Ortiz entre otros, quienes presentan en sus obras una óptica deformante desde una atmósfera oscura y depresiva en la que menudean la muerte, la violencia, la crueldad y los personajes fronterizos y abstractos⁷⁵.

I.2.4.6. Novela autobiográfica

Como hemos analizado en los epígrafes anteriores, un rasgo evidente que marca la narrativa española a partir de la democracia hasta la actualidad es el deslizamiento del nosotros al yo, un hecho comprobado por la abundancia de relatos con carácter autobiográfico en los últimos años. De modo paralelo, se observa un visible aumento de estudios relacionados en el campo crítico a medida que se va consolidando el propio género, influido por “el individualismo o la reafirmación de la propia personalidad frente a los procesos sociales”⁷⁶.

En cuanto a su definición, la más famosa y citada es quizá la de Philippe Lejeune en 1970: “[la autobiografía es] un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y, en particular, en la historia de su personalidad”⁷⁷. Hay que tener en cuenta que, bajo este marbete se engloba una enorme variedad de formas literarias. En cuanto a la cuestión de cómo

⁷⁵ La enumeración de los escritores que tienen ciertos rasgos expresionistas está basada principalmente en el estudio de Santos Alonso: *La novela española en el fin del siglo: 1975-2001*, donde el autor dedica epígrafes específicos para la interpretación de sus características y manifestaciones en diversos casos.

⁷⁶ Sánchez Zapatero, Javier, “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, *Ogigia*, nº 7, 2010, p. 6.

⁷⁷ Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul, 1994, p. 50.

clasificar las variantes de lo autobiográfico, cada crítico parte de sus propios criterios. Anna Caballé cree que hay cinco categorías de textos autobiográficos: “autobiografía, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios”⁷⁸. Al mismo tiempo, José Romera Castillo habla de los tres modos para recuperar el pasado por medio de los recuerdos: “autobiografías, memorias y diarios”⁷⁹. Y así resume Javier Sánchez Zapatero:

La inexistencia de acuerdo entre los estudiosos del tema acerca de las posibles manifestaciones de la escritura sobre sí mismo provoca que, habitualmente, las categorías que se presentan con afán clasificador jamás queden cerradas, dejando siempre abierta la posibilidad para incluir nuevas formas y permitiendo así que nuevos medios de expresión como el blog puedan ser incluidos en ella⁸⁰.

Por el estrecho vínculo que tienen la novela autobiográfica y la novela hecha de memoria, sobre este género volveremos a tratar en la segunda parte del presente estudio.

⁷⁸ Caballé, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid: Megazul, 1995, p. 40

⁷⁹ Romera Castillo, José, “Presentación”, en Romera Castillo, J. N. (ed.), *Escritura autobiográfica, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: Visor, 1993, pp. 9-11.

⁸⁰ Sánchez Zapatero, Javier, *op.cit.*, p. 8.

I.3. Antonio Soler en el marco novelesco español

Tras el análisis somero que se acaba de presentar, ahora llega el momento de situar a Antonio Soler en el ámbito novelesco español. ¿A qué tendencia novelesca pertenece el escritor y qué peculiaridades tienen sus creaciones literarias frente a la narrativa española de las últimas décadas? Intentaremos encontrar las respuestas partiendo de los aspectos temáticos y estilísticos de sus obras.

A continuación, la clasificación temática, hecha desde el interior del mundo narrativo de Soler, sirve para poner de relieve las obsesiones y fijaciones esenciales del autor. De modo paralelo, la estilística se centra principalmente en el modo en que crea, reelabora y dispone sus materiales para contar, la cual servirá más para dar explicaciones a las etiquetas que se le adjudican y distinguirlo de los demás escritores.

Hasta la fecha, Antonio Soler tiene publicados un libro de relatos -*Extranjeros en la noche* (1992)- y diez novelas: *Modelo de pasión* (1993), *Los héroes de la frontera* (1995), *Las bailarinas muertas* (1996), *El nombre que ahora digo* (1999), *El espiritista melancólico* (2001), *El camino de los ingleses* (2004), *El sueño del caimán* (2006), *Lausana* (2010), *Boabdil. Un hombre contra el destino* (2012) y *Una historia violenta* (2013)⁸¹.

⁸¹ Cuando estas páginas estaban en fase de revisión, Soler publicó una nueva novela: *Apóstoles y asesinos* (2016)

I.3.1. Clasificación temática.

Al analizar este aspecto, nos damos cuenta de que, como representante del grupo de escritores de los noventa, la creación literaria de Soler está estrechamente vinculada con la época que le ha tocado vivir, pero al tiempo que comparte rasgos generales con los demás escritores de la misma generación, lleva inevitablemente sus propias etiquetas personales. Por otro lado, es muy probable y natural que se entrecrucen temas distintos en una obra, aunque siempre se puede encontrar uno predominante, como veremos más adelante.

I.3.1.1. La Guerra Civil española

En la narrativa española de hoy, la Guerra Civil, “el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia”⁸², sigue siendo un tema frecuentemente citado en las creaciones literarias y cobra mucha importancia en momentos de intensidad emocional. De modo que “la enorme proliferación y éxito de títulos [con trasfondo de la Guerra Civil] en los últimos años”⁸³ ha llamado la atención de los críticos. José María Pozuelo Yvancos es uno de ellos, y ha resumido cuatro razones para interpretar la abundante creación narrativa sobre la Guerra Civil en el nuevo siglo⁸⁴:

- 1) Primero, se debe a la enorme importancia que tienen el memorialismo, las vidas contadas, los testimonios del yo en la cultura presente española.

⁸² Benet, Juan, *Qué fue la Guerra Civil*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976, p. 9.

⁸³ Pozuelo Yvancos, José María, “La guerra civil en la novela española del siglo XXI: panorama”, *Novela española del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2014, p. 292.

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 294-297.

- 2) En segundo lugar, por el empuje general del género de la novela histórica, que goza de una amplia acogida entre los lectores más asiduos, cuyo interés estriba en la tradición española, en los eventos reales.
- 3) En tercer lugar, cree Pozuelo Yvancos que la Guerra Civil no es un tema cualquiera, sino que cobra mucho vigor representando y recordando la existencia de múltiples problemas que hoy están presentes en la vida política y cultura española, así como el de las dos Españas, el de los asesinados, el de los campos de enterramiento no declarados, etc.
- 4) Por último, la Guerra Civil es al mismo tiempo una epopeya y una tragedia, lo cual implica incontables maneras de interpretación en el momento de acercarse a dicho tema.

Por estas razones, los nuevos escritores siguen los firmes pasos de sus precursores, pero ya de manera diferente: “la [generación] de Muñoz Molina, Rafael Chirbes, Manuel Talens o Antonio Soler, cuando se ha ocupado de este tema, hunde sus reflexiones sobre el cainismo hispano a partir de un compromiso moral sesentayochista, el territorio de su formación adolescente, ilustrado, libresco, reflexivo y político”⁸⁵.

Por consiguiente, también se observa un gran interés de Antonio Soler sobre el tema bélico. Así, dice en una ocasión: “Si miramos en la historia de España, el momento en el que realmente se producen situaciones límite entre personas de forma aparatosa es en la Guerra Civil”⁸⁶. En la novela *El nombre que ahora digo*, Soler toma el Madrid en plena guerra como telón de fondo en el que actúa una gran variedad de personajes. Allí tiene lugar una desesperada historia de amor entre el jovencísimo soldado Gustavo Sintora y Serena Vergara, casada con un hombre celoso y brutal. Sin embargo, frente a la crueldad y atrocidad de la guerra, ni el amor ni la amistad sirven

⁸⁵ García Galiano, Ángel, “Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de poética en la narrativa de mi generación”, en Orejudo, Antonio (coord.) *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 58.

⁸⁶ Cortés, R., “Una Historia de amor en plena guerra civil”, *Diario Sur*, año LXII, nº 19.719, 24 de marzo, 1999, p. 63

de refugio, todos están condenados a enfrentarse con una fatalidad irremediable e ineluctable. Por tanto, María Corredera González incluye dicha novela en su investigación *La guerra civil española en la novela actual*⁸⁷, resumiendo su peculiaridad en el tratamiento temático: “En *El nombre que ahora digo*, Antonio Soler nos acerca a la vida, ilusiones, deseos y miedos de un grupo variado de artistas, toreros, cupletistas, que al cargo del sargento Solé Vera y vistos desde la mirada defectuosa del joven Sintora, son prisioneros del laberinto y del monstruo de la guerra”⁸⁸. Ascensión Rivas Hernández afirma también la indudable carga que asume el tema bélico en el relato: “Novela de amor ambientada en el Madrid brumoso y desolador que vivió los terribles acontecimientos de la Guerra Civil española”⁸⁹.

En *El sueño del caimán*, la posguerra y el franquismo conforman el marco histórico en el que transcurren los recuerdos de un recepcionista español de un hotel de Toronto, desencadenados por la inesperada visita de Luis Bielsa, cuya traición de hace cuarenta años causó el aborto del proyecto de sus compañeros y varios años de encarcelamiento del protagonista por haber pretendido asaltar un polvorín de Málaga como forma de realizar sus sueños utópicos. En las aguas fluyentes de este largo río de recuerdos del recepcionista, que está a punto de jubilarse, no sólo se refleja una historia páfida, sino que también se filtran las imágenes de una infancia dolorosa y desamparada, del sufrimiento de su madre y de la gente que vivió la Guerra Civil, que es el verdadero impulso de todas las tragedias y el motor interno de la transformación y destrucción tanto de la sociedad como de los individuos. Como manifiesta el narrador en la novela:

Antes de que yo viniera al mundo todo era mejor. No había guerra, no había hambre, ni mi padre había muerto ni teníamos que vivir en el sótano de un callejón umbrío ni ella [mi madre] tuvo que casarse con un hombre, casi desconocido, para que nos diera de comer⁹⁰.

⁸⁷ Corredera González, María, *La guerra civil española en la novela actual*, Madrid: Vervuert, 2010.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 13.

⁸⁹ Rivas Hernández, Ascensión, “Memoria y escritura en *El nombre que ahora digo*”, en IXQUIC, nº 5, febrero 2004, Nueva Zelanda: Universidad de Otago, p. 38.

⁹⁰ Soler, Antonio, *El sueño de caimán*, Barcelona: Destino, 2006, p. 74.

Es por eso por lo que José María Pozuelo Yvancos evalúa positivamente el tratamiento del tema bélico en *El sueño del caimán*:

La novela, que en su trama histórica, vuelve sobre episodios que otros muchos novelistas están resolviendo de modo notable, incorpora a esa temática histórico-política un acento propio, vinculado a esta capacidad de decir simbólicamente la tristeza, la soledad, la vaciedad de la vida arrumbada en el arcén, irremediablemente perdida por quienes tuvieron altos sueños de juventud transformadora⁹¹.

I.3.1.2. En busca de una infancia perdida

Otro tema que cultiva Antonio Soler, con una persistencia inmutable, es la incansable búsqueda de una infancia perdida.

A lo largo de la historia de la literatura española, el interés de los artistas por la infancia no es flor de un día, sino un fenómeno permanente y cada día más predominante. Desde la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554)⁹² hasta *La Regenta* (1884) de Clarín; desde *Lo prohibido* (1884), *Torquemada en la hoguera* (1889) o *El abuelo* (1897) de Benito Pérez Galdós⁹³, hasta *Camino de perfección* (1902), *Zalacaín el aventurero* (1908) o *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja⁹⁴, el tema de la infancia iba asentando su presencia en la narrativa española. La descripción de la infancia o la adolescencia del protagonista, el intrincado y complejo proceso de crecimiento, el mundo visto desde la perspectiva de los niños, han contribuido a la verosimilitud de los episodios y a la construcción y caracterización de los personajes.

Sin embargo, en España, el tratamiento de la infancia en la narrativa alcanza su

⁹¹ Pozuelo Yvancos, José María, “La muerte y su linterna”, *ABCD Las Artes y las Letras*, nº 748, 3 de junio de 2006, p. 14.

⁹² Carreter, Fernando Lázaro, “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca*, Barcelona: Aial, 1972, p. 80.

⁹³ Casado Marcos de León, Ángel, “El mundo infantil en las novelas de Pérez Galdós” [Tesis Doctoral], Universidad Pontificia de Salamanca, 1975, pp. 287-288.

⁹⁴ Sobre Pío Baroja, véase los estudios de Ascensión Rivas Hernández, *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres: Uex, 1998 y *Cincuenta años sin Pío Baroja*, Madrid: Ínsula, 2006.

verdadero apogeo durante el periodo de la larga posguerra civil, siendo la temática preferente de los escritores españoles, sobre todo entre los del Medio Siglo, tal como analiza Juan Carlos Curutchet:

El tema de la infancia y la adolescencia reaparecerá constantemente en todas estas novelas y llegará a convertirse en algunos casos en rasgo distintivo de uno o varios autores de esta generación: Juan Goytisolo, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio [...] Muchos de los jóvenes novelistas de hoy eran niños durante la guerra civil. Con sus ojos de niños, vieron impasibles cosas atroces. Las olvidaron. Pero en el transcurso de su crecimiento, llegó un momento en que se acordaron de ellas. Y el recuerdo se precisaba a medida que sus huesos se hacían más duros y su sangre más rica. Entonces, no para olvidar esas cosas- eso habría sido imposible- sino para librarse de ellas, se pusieron a escribir novelas⁹⁵.

Es decir, para una gran cantidad de escritores españoles, que vivieron la Guerra Civil cuando eran niños, la escritura de esa infancia traumática implica, en muchos casos, una memoria testimonial, una responsabilidad social y una autocuración espiritual.

Ya en democracia, los escritores nacidos en la posguerra, a diferencia de la Generación del Medio Siglo, se identifican con una generación sin pasado, o mejor dicho, con un pasado desconocido y mentiroso, como manifiesta Antonio Muñoz Molina:

Los españoles, al menos los que nacimos y nos formamos después de la guerra civil, hemos vivido la paradoja de no poder o no saber vincularnos a nuestro propio pasado intelectual y político en un país regido por la preponderancia fósil del pasado. Para nosotros, la palabra tradición sólo podía significar oscurantismo e ignorancia, del mismo modo que las palabras patria o patriotismo significaban exclusivamente dictadura⁹⁶.

En la escuela franquista nos enseñaban un pasado de reconquista, glorias militares y heroicidades religiosas, y borraban cualquier posibilidad de que conociéramos otro pasado [...]⁹⁷.

⁹⁵ Curutchet, Juan Carlos, *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo: Alfa, 1966, p. 60.

⁹⁶ Muñoz Molina, Antonio, "La invención de un pasado", *Pura alegría*, ed. cit., p. 202.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 215.

Esta ignorancia y desconocimiento del pasado y del mundo exterior impuesta por la dictadura, necesariamente conduce a una inexplicable desconfianza e incredulidad. En consecuencia, cuando estos jóvenes se hacen escritores y abordan el tema de la infancia, se centran muchas veces en la indagación e introspección del mundo interior de los niños o adolescentes -un universo más complejo e incomprensible- con el fin de recuperar una infancia perdida, revivir la época más vulnerable y sensible de la vida.

Lo mismo le sucede en Antonio Soler, que señaló la presencia de esta búsqueda en sus obras cuando afirma: “Sí, creo que hay un deseo proustiano de recuperación de un tiempo perdido, de fijarlo; como dejar una fotografía de ese tiempo [...] de fijar una parte de la realidad, retocada en los detalles pero en lo esencial, básicamente, real; sí, hay mucho de recuperación de tiempo”⁹⁸. Aquí este tiempo se refiere justamente a la infancia o la adolescencia, que ha sido tema central de *Extranjeros en la noche*, *Las bailarinas muertas*, *El camino de los Ingleses*, y de su penúltima novela, *Una historia violenta*.

Extranjeros en la noche está compuesta de cinco relatos escritos entre 1984 y 1991: “La noche”, “El triste caso de Azucena Beltrán”, “Tierra de nadie”, “Las puertas del infierno” y “Cienfuegos”, que permite una lectura a modo de narraciones conectadas o de novela corta. Lo que tienen en común es la especificación de un mundo repleto de violencia, alcohol, sexo, adultos extraños y absurdos, que se transforma en un universo enigmático e incomprensible desde la perspectiva de los niños.

En *Las bailarinas muertas*, el narrador-protagonista es un chico que va entrando en la madurez de la época adolescente que reconstruye la historia muchos años después a través de la memoria de dos mundos contrapuestos y simétricos: un pequeño barrio de Málaga y la barriada del Paralelo en Barcelona. El primero representa para el narrador una realidad pobre, banal y aburrida, mientras tanto, el último, símbolo de lo exótico y lo luminoso, constituye “una Meca, un pequeño

⁹⁸ Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, p. 524.

Hollywood en el que se puede llegar a triunfar”⁹⁹. El joven narrador se acerca a esta metrópoli por medio de las ilusiones alimentadas de las correspondencias enviadas por su hermano mayor, bailarín en un cabaret barcelonés, como si él mismo hubiera presenciado la caída y la muerte de las bailarinas, y hubiera vivido todo lo que les contaba su hermano en las cartas. Los dos mundos aparentemente lejanos, pero perfectamente conectados mediante la imaginación del joven protagonista, llegan a implicar para él todo el misterio de una adolescencia desorientada y problemática. Como resultado, la gran nostalgia hacia la infancia premia el discurso desde el principio hasta el final, como señala Ignacio Soldevila:

Entre estos motivos temáticos en la novela que ahora examino, se destaca la búsqueda de refugio tras la vivencia de una pérdida paradisiaca, con variaciones y contrapuntos que están supeditados a las perspectivas de cada personaje portador del motivo, sea directa o repercusivamente, y que evolucionan a medida que progresa la historia e igualmente en función de la creciente interconexión de los dos espacios narrativos, hasta fundirse en la fuga climática en un sólo espacio casi sobrerreal¹⁰⁰.

Esta búsqueda melancólica del tiempo perdido continúa en *El camino de los Ingleses*, historia asentada en lo que le sucede a un grupo de chicos y chicas el último verano de su adolescencia. El camino de los Ingleses es para ellos una travesía que conduce a la madurez, al mundo de los adultos, a un futuro desconocido y plagado de incertidumbres. En este verano lluvioso, estamos obligados a afrontar junto con los jóvenes protagonistas, toda la crueldad de la realidad, frente a la cual tanto el amor romántico como los mejores sueños van despojándose de sus hermosas máscaras hasta que emerge el rostro menos piadoso y más brutal del mundo real. Tal y como comenta Pozuelo Yvancos:

Es la definitiva pérdida de la inocencia. Pasan muchas cosas, pero no pasa nada fundamental que no refiera a ese desgarró de la realidad, que con su manotazo firme acaba desmoronando las fantasías en que unos adolescentes

⁹⁹ Soldevila Durante, Ignacio, “Del Sur al Paralelo, un pequeño Hollywood de Barrio”, *Quimera*, nº 153-154, 1996-1997, p. 140.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 142.

se han refugiado, como huida de un contexto mediocre y de unas relaciones ásperas que apenas pueden conciliar con sus sueños¹⁰¹.

Obviamente, para Antonio Soler la infancia nunca ha sido un paraíso protegido y despreocupado, sino un lugar oscuro e inaccesible por falta de comprensión, arriesgado y peligroso por la inesperada presencia de la violencia. Lo cual nuevamente se plasma en su penúltima entrega, *Una historia violenta*, materializada en la mirada cuestionadora y asombrada de un niño inocente sobre el mundo en que vive, donde percibe las desigualdades entre diferentes jerarquías sociales, el dolor, los primeros miedos y violencias a través de sus propios padres y los de Ernestito, de Tusa, de Mauri y de sus otros amigos. De ahí que el propio autor declare con las siguientes palabras su obsesión por este mundo pequeño y cerrado:

Su mirada es muy similar a la mía cuando era niño, extrañeza y falta de comprensión muy notables que me hacían preguntarme qué hacía yo aquí. Pensaba que a los demás les habían contado de qué iba la vida, las relaciones con los demás y que a mí no. Eso me provocaba una gran desconexión y un gran interrogante con el mundo¹⁰².

Hasta aquí quizá ya no resulte difícil resumir por qué prima tanto el tema de la infancia en la narrativa soleriana. Por un lado, se trata de una reivindicación de un tiempo perdido para la mayoría de los escritores de esta generación, quienes aspiran a acercarse a ella, a entenderla, e incluso a revivirla a través de la escritura:

Siendo niño, yendo al colegio, viendo el mundo que me rodeaba, la sensación que yo tenía era la de estar en medio de una obra de teatro de la que no conocía el argumento, de que no tenía referencias; no entendía el código que se me proponía, la vida, la existencia: ésta es mi madre; éste es mi padre; éste, mi profesor. No entendía¹⁰³.

¹⁰¹ Pozuelo Yvancos, José María, “El último verano: *El camino de los Ingleses*” [en línea], 14 de febrero, 2004, disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/02/14/007.html>, [fecha de consulta: 3 de mayo, 2015].

¹⁰² Rodríguez, Pepe, “Una historia violenta de Antonio Soler” [en línea], disponible en <http://www.elplacerdelalectura.com/2013/11/una-historia-violenta-de-antonio-soler.html>, [fecha de consulta: 25 de marzo, 2015].

¹⁰³ Sánchez Escutia, J. A., “Transcripción de las intervenciones de Antonio Soler en el documental *Queridísimos intelectuales* de Carlos Cañeque”, *op. cit.*, p. 546.

Y por otro, “la infancia es un territorio revelador que nos lleva a nuestros propios sueños”¹⁰⁴, es decir, en esta etapa inicial de la vida se encuentra el germen para dar explicaciones sobre el mundo adulto, puesto que “la infancia, como metáfora biográfica, es de gran importancia, ya que, si de una parte atiende a determinados valores preilustrados, también puede conectarse de modo muy relevante a lo que se ha dado en llamar la razón interior por contraposición a la universal”¹⁰⁵. Tal como comenta Soler en *El camino de los Ingleses*:

No sé qué fotografía, de todas las que nos han hecho a lo largo de la vida, sería la que acabaría por definirnos. La que por encima del tiempo diría quiénes hemos sido verdaderamente. Pero sí sé que el verano en el que ocurrió la historia de Miguel Dávila es la foto que define lo que fue el germen, la verdadera esencia de nuestras vidas¹⁰⁶.

I.3.1.3. En busca de la identidad: ¿Quién soy yo?

Cuando nos fijamos en la narrativa de estos nuevos autores, un hecho innegable es la insistencia en la introspección, característica confirmada por Josefina Aldecoa: “Los nuevos escritores son libres y buscan nuevas formas de expresión literaria. [...] Aquella mirada hacia el mundo que les rodeaba, se convierte en algunos casos en una mirada hacia la propia realidad interior”¹⁰⁷. Como uno de los literatos de esta nueva generación, más concretamente expresa Antonio Muñoz Molina: “Las dictaduras nos condenaron a la ignorancia, al silencio, al desconocimiento del mundo exterior, a ser

¹⁰⁴ Rodríguez, Emma, “Antonio Soler: ‘Salgari me llevó a la gran literatura’” [en línea], *Lecturas sumergidas*, disponible en <http://lecturassumergidas.com/2014/01/26/antonio-soler-sin-salgari-no-habria-llegado-a-la-gran-literatura/>, [fecha de consulta: 25 de marzo, 2015].

¹⁰⁵ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 57.

¹⁰⁶ Soler, Antonio, *El camino de los Ingleses*, Barcelona: Destino, 2004, p. 11.

¹⁰⁷ Aldecoa, Josefina, *op. cit.*, p. 17.

desconocidos incluso para nosotros mismos”¹⁰⁸, es decir, a responder a una sola pregunta: “¿Quién soy yo?”.

La persistente obsesión por encontrar la respuesta a dicha interrogación, aunque muchas veces resulta en vano, sigue siendo un tema importante en el mundo narrativo de Antonio Soler. Esta vez, muy similar a aquella búsqueda de la infancia desaparecida, la indagación se sitúa en el mundo de los adultos, donde se evidencia, de forma brutal y directa, la muerte, la atrocidad, el sexo y el amor bajo una atmósfera oscura y triste, cuyos protagonistas son los perdedores, los marginados, los frustrados, los problemáticos e insólitos, en una palabra, los excluidos de la sociedad. Esta exploración ha de ser valiente y cruel para poder ahondar en la parte más escondida y borrosa del alma.

Siguiendo esta línea, encontramos *Modelo de pasión*, *Los héroes de la frontera*, *El espiritista melancólico* y *Lausana*.

Modelo de pasión, novela ganadora del Premio Andalucía de Novela de 1993, cuenta las aventuras de un proyccionista de cine y una prostituta sensual y misteriosa: Amparo. Perdidamente atraído por la bella apariencia de Amparo, el proyccionista decide perseguirla en la oscuridad de una noche, sin saber que este encuentro casual y amoroso va a cambiar radicalmente su vida. Nadie sabe si por una confianza intuitiva, o por la carga pesada que la va asfixiando, o quizá por una desesperación sin salida, un día Amparo aparece sin ningún presagio en el departamento del empleado y empieza a contarle su pasado: el calvario que ha vivido, la relación compleja e intrincada entre ella y Ángel Medina, sus miedos y odios. Al darse cuenta de que ya está profundamente enamorado de ella, el proyccionista decide salvarla, lo que constituye también una retención emocional para sí mismo. Así, los dos deciden huir juntos, buscar nuevos refugios y esperanzas, pero al final entre venganzas, envidias, violencias y disparos, muere Medina y Amparo desaparece dejando atrás un misterio sin resolución. Viendo que la ciudad sin ella se ha convertido en un abismo enorme y vacío, capaz de devorarlo todo, el joven decide abandonarla.

¹⁰⁸ Muñoz Molina, Antonio, *op. cit.*, p. 215.

Tras la lectura, no nos resulta difícil descubrir que no es casualidad que Amparo y el “yo” se atraigan, dado que el proyeccionista -el narrador en primera persona en la novela- describe así su primer encuentro con la joven: “Al pasar por mi lado me sentí atraído hacia ella como un planeta que se cruza con otro en la soledad del universo”¹⁰⁹. En efecto, los dos son solitarios, marginados y están perdidos por la vaciedad interior, hasta que se olvidan de su propia identidad. Como “náufragos luchando entre sí por sobrevivir a no se sabe que marea”¹¹⁰, son abandonados por el mundo: ella, siempre manipulada por los demás, “[...] la desolación, y el miedo [...] fueron creciendo [en su interior], inundándola, sin que nadie pudiese frenar la carcoma que la roía por dentro”¹¹¹; él, a lo mejor más confundido, por eso muchas veces “[se] asomaba al vértigo de una ventana y miraba la ciudad buscando entre aquel laberinto de casas [su] destino, unos ojos enturbiados que acabaran por decirle quién era”¹¹². Tal como resume el propio autor: “*Modelo de pasión* es un intento de ahondar en la esencia del hombre, en uno de sus aspectos fundamentales. En ella cuento uno de los posibles modelos de pasión [...]”¹¹³.

Esta búsqueda de identidad aún se muestra más evidente en *Los héroes de la frontera*, historia protagonizada por “los perdedores, los marginados, los arrinconados en su propia miseria, [...] los supervivientes de una fatalidad irremediable”¹¹⁴, de la que forman parte el ciego Rinela y un escritor fracasado, Solé. El destino de los dos no se habría cruzado nunca si el ciego no hubiera decidido hablar con Solé de lo que había escuchado todas las noches a la pareja que vive al otro lado de los muros de su casa -Chacón y Rosaura-, pidiendo además que Solé escribiera todo lo que le iba a contar. A medida que se despliegan los recuerdos, secretos y obsesiones de Rinela, a Solé le va emergiendo desde lo más hondo del alma, y cada vez con más claridad, su pasado, su amor, su arrepentimiento y la inquietud que siempre le perturba: “Quién,

¹⁰⁹ Soler, Antonio, *Modelo de pasión*, Barcelona: Plaza & Janés, 1999, p. 85.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 22.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 65.

¹¹² *Ibíd.*, p. 59.

¹¹³ Molina, Margot, “Antonio Soler gana el Premio Andalucía con 'Modelo de pasión'”, *El País*, 1 de marzo de 1993.

¹¹⁴ Caballero Bonald, José Manuel, “Arte de la escritura”, *Cultura ABC*, nº. 51, 26 de diciembre, 1995.

quién eres, Solé”¹¹⁵. A diferencia de los demás, que viven en este barrio oscuro y pobre “como sumergidos en un líquido corrosivo que va disolviendo, desfigurando sus contornos”¹¹⁶, el ciego Rinela y Solé son por lo menos conscientes de esta inmensa oscuridad que les rodea, de la pérdida de identidad e intentando recuperarlas, como dice el escritor frustrado de la novela: “[...] me había sentido como náufrago, flotando a la deriva en busca de voces, de refugios, de restos de barcos a los que aferrarme [...]”¹¹⁷. Son de hecho dos almas solitarias que al final de la novela, por fin, llegan a restablecer sus identidades a su propio modo: el ciego Rinela, por medio de la muerte, casi un hecho sagrado para él; y Solé por enfrentarse valientemente a la amenaza de Chacón, poniendo sobre el papel la insólita historia de Rinela.

Cuando la misma temática se implanta en *El espiritista melancólico*, se presenta de una forma más enredada y compleja, lo que se pone de relieve por una sutil mezcla de diferentes voces narrativas y por la complejidad argumental, puesto que la historia se narra alternativamente entre la primera y la tercera persona, sirviendo respectivamente para liberar los recuerdos de un niño de trece años y, para efectuar investigaciones sobre una prostituta asesinada -la Mariona- en las que intervienen la policía y el periodista Gustavo Sintora. De modo que valiéndose del progreso de los dos discursos -a veces paralelos, otras veces cruzados-, la indagación del asesinato se lleva hasta más allá del propio crimen, hecho confirmado por Sanz Villanueva: “En efecto, se trata de una historia criminal poco común: el horrible asesinato de partida queda impune, la policía se lava las manos, un juez se convierte en encubridor [...]”¹¹⁸. Por otro lado, la investigación de la muerte constituye al mismo tiempo una búsqueda del pasado de un buen número de personajes con el fin de revelar su identidad verdadera para hacer “una reflexión sobre la vida, la muerte, la crueldad, el sexo, y el amor”¹¹⁹.

Hay que tener en cuenta un notable cambio en la voz narrativa de *Lausana*, la

¹¹⁵ Soler, Antonio, *Los héroes de la frontera*, Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 11, 31, 193.

¹¹⁶ Caballero Bonald, José Manuel, *op. cit.*

¹¹⁷ Soler, Antonio, *Los héroes de la frontera*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁸ Villanueva, Santo Sanz, “El espiritista melancólico”, *op. cit.*

¹¹⁹ Martínez, Ignacio, “Antonio Soler recrea la historia de un crimen en la Málaga de 1971 en *El espiritista melancólico*”, *El País*, 16 de noviembre, 2001.

primera y la única historia hasta ahora narrada por una narradora femenina en toda la creación artística de Antonio Soler, para quien se trata de una experimentación nueva pero no casual, según manifiesta:

Siempre me interesó mucho la visión femenina. Se podría decir que llevo documentándome desde los cuatro años. Cuando era pequeño y se formaban grupos separados, el de los hombres se me quedaba pequeño. Ellas conversaban sobre sentimientos, cosas que me atraían más¹²⁰.

Aquí esta visión femenina proviene de una anciana de unos 70 años: Margarita, una mujer solitaria y endeble, que viaja desde Ginebra a Lausana, un desplazamiento corto de menos de una hora. De modo paralelo, mientras la protagonista sentada en el tren mira su cara reflejada en el cristal de la ventana y observa a distintos viajeros subir y bajar, emprende un recorrido mental por su vida, a fin de verificar si le ha importado a alguien, si ha existido de verdad su identidad en este mundo, si algo le ha quedado en las manos cuando llega a esa edad, y se pregunta qué sentido tiene la vida si ésta sigue engañándola con mentiras, dolores y desprecios. Parecidas palabras ha expresado Ricardo Grande: “En la novela, Soler se mete dentro de la cabeza de Margarita, una persona frágil que sufre las humillaciones de su entorno. El autor atraviesa ese caparazón y cuenta lo que se esconde detrás: rencor, odio y asco, incluso hacia su propio hijo. [...] El tren simboliza el paso de la vida”¹²¹. Y si la vida es un viaje, para Margarita, el suyo ha sido demasiado amargo y asfixiante, hasta el punto de querer huir siempre de él: “Yo también habría querido ir en este tren, en cualquier tren, en cualquier máquina, barco, avión que me hubiera sacado de mi mundo [...]”¹²², de un mundo sombrío, borroso y cubierto por nubes grises. La protagonista ha llevado casi toda la vida luchando silenciosamente, “buscando siempre la luz incierta”¹²³, capaz de “atravesar las nubes”¹²⁴ para llegar finalmente al suelo.

¹²⁰ Grande, Ricardo, “Antonio Soler bucea con ‘Lausana’ en el lado más amargo de la feminidad”, *El País*, 28 de abril, 2010.

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² Soler, Antonio, *Lausana*, Barcelona: Mondadori, 2010, pp. 121-122.

¹²³ *Ibíd.*, p. 119.

¹²⁴ *Ibíd.*

I.3.1.4. Primera experiencia de novela histórica: *Boabdil. Un hombre contra el destino*

Como hemos señalado con anterioridad, la novela histórica sigue siendo un género que cobra importancia en la narrativa española actual. Sin embargo, tanto para el propio Soler como para los lectores y los críticos que le conocen bien, *Boabdil* supone sin duda alguna, una incursión novedosa en el territorio de la novela histórica. El autor ha mostrado en este caso una incomparable prudencia y una gran profesionalidad al emprender la misión. Por un lado, “teniendo presentes a novelistas como Ramón J. Sender con *Bizancio*, Carlos Rojas con *Auto de Fe*, Miguel Delibes con *El hereje*, etc.”¹²⁵; y por otro, se acerca con mayor amplitud y exigencia a “los documentos más fidedignos a través de la visión de historiadores contemporáneos que han estudiado a fondo [el tema]”¹²⁶. Así que partiendo de una exhaustiva labor de documentación, decide penetrar en el mundo del último rey nazarí, centrándose en “la relación de Boabdil con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán”¹²⁷ con el fin de “desentrañar e interpretar”¹²⁸ de la manera más exacta posible al protagonista, basándose en una profundización en “el contexto histórico” y en “la psicología de los personajes secundarios”¹²⁹. Por eso, hoy tenemos ante nosotros una novela histórica aunque contada con el estilo personal de Antonio Soler.

La novela empieza en 1481, año en que la ciudad de Granada va a enfrentarse a una tormenta de guerras provocada por el ataque sorpresa efectuado por el rey Muley Hacén para conquistar en una noche el pueblo de Zahara y convertir en esclavos a todos sus habitantes. Pero enseguida llega la venganza de los cristianos: Rodrigo

¹²⁵ Luis, Miranda, “Antonio Soler: “Ni el Gran Capitán ni Boabdil se dejaban llevar por el fanatismo””, *ABC de Sevilla*, 28 de noviembre, 2012.

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ González Montilla, Cristóbal, “Antonio Soler se estrena en la novela histórica con 'Boabdil'”, *El Mundo*, 29 de noviembre, 2012.

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ *Ibíd.*

Ponce de León, el marqués de Cádiz, dirige un ejército de unos 7.000 soldados y ocupa la ciudad Alhama, ya muy cerca de Granada. Esta primera parte de la novela sirve como preludio a un largo período de guerras entre los cristianos y los moros, que es también el telón de fondo para la gran amistad entre Boabdil y el Gran Capitán en la que ha puesto el foco el autor de la novela. De hecho, por lo diferentes que son, a mucha gente le parece una relación imposible entre estos dos personajes. Por lo que manifiesta el propio Soler:

Nos parecen dispares por las informaciones que nos han llegado del colegio: muy escuetas, casi una especie de retrato robot de los personajes. Pero ahondando un poco en la personalidad de cada uno, esa amistad no se ve tan extraña. Tanto uno como otro tenían una visión muy parecida: eran moderados en sus ideas políticas, no se dejaban llevar por los fanatismos que imperaban en la época. Por otro lado, Boabdil era rey de un reino pequeño, y antes de ser rey estaba muy impregnado de la cultura de Castilla. El Gran Capitán era un hombre de la frontera, cuando estuvo destinado en los pueblos limítrofes, también se acercó mucho a la cultura árabe, y de hecho hablaba árabe. Ese no ver al que no es como tú como un enemigo ayudó a que hubiera una especie de comprensión, mutua, de afecto y de respeto. Cuando Boabdil se ve obligado a dejar a su hijo mayor con los reyes castellanos, pone la condición de que su tutor sea el Gran Capitán, porque eso le ofrecía muchas garantías¹³⁰.

Más aún, se destacan la necesidad y la urgencia de interpretar a Boabdil desde una nueva perspectiva con la intención de demostrar que es un personaje trágico y posiblemente ha sido mal entendido por muchas personas y durante mucho tiempo:

Boabdil fue un personaje muy sutil, huidizo y por eso difícil de atrapar. Le ponían la etiqueta de cobarde y traidor, pero era una persona que no se sentía especialmente llamada para ser el rey de un reino lleno de convulsiones, que casi literalmente se vio obligado a entrar en una guerra civil contra su propio padre, impulsado por su madre, buscando un posible paz con Castilla. [...] Se dio cuenta de que no era viable, de que los extremos estaban ganando tanto en su bando como en el cristiano. Le tocaba el papel muy desagradable de liquidar un reino con siglos de historia: los árabes lo declararon Guerra Santa y los Reyes Católicos se las ingeniarón para que el Papa les diera la categoría de cruzada. El terreno estaba abonado para toda clase de fanatismos y

¹³⁰ Luis, Miranda, *op. cit.*

Boabdil estuvo bastante perdido. Apenas pudo tomar decisiones, padeció la historia, más que la decidió¹³¹.

Así, cuando estamos frente a una novela que narra un acontecimiento histórico conocido por la mayoría de las personas, es decir cuando leemos una novela fundamentada en hechos históricos reales, más que en la identificación de la veracidad de lo ocurrido, lo más importante reside en averiguar cómo lo plasma el autor y cuál es su punto de vista personal, ya que son éstos factores clave que nos van a influir en nuestro papel de lectores. En este sentido, Antonio Soler lo consigue a través de su peculiar forma de contar, hecho confirmado por Salvador Moreno Peralta:

[...] triunfo total. Lo comprobarán cuando lean esta extraordinaria novela [...] esta emocionante narración tampoco acaba. Su último capítulo es una coda que, más que concluir, nos deja con la nostalgia de lo vivido/leído y nos suspende el ánimo con inocultable preocupación, con una desasosegante moraleja lanzada al futuro, al tiempo y al espacio, como esa maldición que Boabdil creía propia de su malaventura, sin saber que era el inexorable designio de una dramática forma de ser español¹³².

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² González Montilla, Cristóbal, *op. cit.*

I.3.2. Clasificación estilística

Normalmente, se entiende que el estilo -“las preferencias individuales del autor en el momento de seleccionar técnicas y lenguajes”¹³³- sirve para elaborar mejor y disponer los materiales a fin de interpretar y transmitir con más exactitud la idea del escritor a la parte receptora. De modo que, cuando intentamos analizar el estilo personal de Soler, de hecho, estaríamos frente a dos cuestiones: clasificar al autor por las principales técnicas narrativas que utiliza, y examinar el estilo de su lenguaje literario.

Partiendo de este punto de vista, y además, de la clasificación temática y del análisis hecho ya sobre las corrientes literarias vigentes de la actualidad, penetramos en el mundo narrativo de Antonio Soler por las dos vías siguientes:

I.3.2.1. “Un escritor difícil de encasillar”

¿A qué tendencia literaria pertenece Antonio Soler? O ¿Cuáles son las técnicas narrativas que suele emplear en sus novelas? Son éstas, en realidad, preguntas sin respuestas, o por el contrario, con respuestas infinitas. No obstante, esto no constituye la peculiaridad de Antonio Soler sino que por el contrario, lo mismo pasa con la mayoría de los escritores de su generación y de las posteriores, dada la heterogeneidad e hibridez que les caracterizan. Ignacio Martínez acierta en señalar con precisión el estilo narrativo de nuestro escritor cuando afirma: “Soler ha sido difícil de encasillar desde sus comienzos”¹³⁴.

De donde resulta que, excepto *Boabdil. Un hombre contra el destino*, que se

¹³³ Garfield Picon, Evelyn, Schulman, Ivan A., *Las literaturas hispánicas: introducción a su estudio*, Michigan State: Wayne State University Press, 1991, p. 38.

¹³⁴ Martínez, Ignacio, *loc. cit.*

puede agrupar con toda fiabilidad en el género histórico, el resto de su obra narrativa puede ser interpretado desde diversos prismas. Se las puede leer, en cierto modo –o en alguna de sus vertientes-, como novelas negras, por la frecuente aparición de violencia y asesinatos -casos como *Modelo de pasión*; *Los héroes de la frontera*; *El espiritista melancólico* o *Una historia violenta*-; pero al mismo tiempo, también pueden ser concebidas como novelas líricas por el uso de un lenguaje poético y por las abundantes metáforas y descripciones delicadas. Y aún más, casos como *Las bailarinas muertas*, *El nombre que ahora digo* o *El camino de los Ingleses*, pueden ser analizadas como novelas de aprendizaje por la descripción del dolor tenaz de la infancia y adolescencia; y además son, sin duda alguna, narraciones psicológicas por las profundas indagaciones en la interioridad de los personajes. No obstante, si tomamos toda su producción narrativa en conjunto, aparece una posibilidad más: novela autobiográfica, por adoptar siempre la voz de un narrador homodiegético, así como por la notoria coincidencia nominal entre el propio autor, el narrador y algunos personajes.

De esta forma, parece que hayan surgido múltiples probabilidades a la hora de intentar encuadrar a Soler. Sin embargo, cuando de verdad nos adentramos en sus obras narrativas, nos damos cuenta de que ninguna de estas etiquetas mencionadas sería suficientemente apropiada, debido a que tiene “un estilo personal, intenso, poético y terrestre a la vez”¹³⁵. Análogas palabras ha utilizado Sanz Villanueva:

En sus novelas, testimoniales y líricas, atentas al presente y enraizadas en la historia, cultiva un realismo peculiar que demuestra una gran voluntad artística. Mezcla crudeza neonaturalista con ensoñaciones y misterios; y una conciencia crítica de la realidad no le aparta de buscarle un sentido trascendente. Todos estos rasgos parecen haberlos puesto en juego a la vez, tensados hasta su extremo, en su nueva, interesante y nada complaciente obra. Sólo a partir de ese sólido soporte puede arriesgarse un escritor a forjar un texto tan pleno de intenciones, tan singular y hasta arriesgado; tan exigente que resulta de lectura bastante ardua¹³⁶.

¹³⁵ Conte, Rafael, “Modelo de pasión” [en línea], 1993, disponible en: <http://antoniosoler.net/critica005ModeloPasion.html> [fecha de consulta: 23 febrero 2015]

¹³⁶ Villanueva, Santo Sanz, “El espiritista melancólico”, *loc. cit.*

Imposible de encasillar, no obstante, justo en dicha imposibilidad estriba la peculiaridad y el valor artístico de Soler, puesto que:

un buen escritor define un estilo, posee un lenguaje que le es característico. Antonio Soler es de esa media docena de novelistas que llenan de calidad cuanto escriben, de tal forma que el lector adquiere conciencia de que aquello que está leyendo de ninguna forma puede ser escrito por otro¹³⁷.

I.3.2.2. Posibles etiquetas personales

Incuestionablemente, existen incontables modos de interpretar una obra literaria y, de acuerdo con Pozuelo Yvancos, “uno de los puntos de vista privilegiados ha sido el lingüístico. No podía ser de otro modo dado que la Literatura es también un objeto *verbal*”¹³⁸. De modo que cuando tratamos de encontrar las singularidades estilísticas de Antonio Soler, es imprescindible un estudio introducido por el lado lingüístico, es decir tomar en consideración la literariedad de su lenguaje. No obstante, como se hará en los capítulos posteriores¹³⁹ un análisis más detallado y completo en torno a este aspecto, aquí nos limitamos a ofrecer algunas etiquetas menos discutibles y mayormente reconocibles de nuestro escritor.

I.3.2.2.1. El tremendismo y el existencialismo

De acuerdo con los estudios de Santos Sanz Villanueva, en la inmediata posguerra española surgen dos términos literarios cuyo contenido no ha sido

¹³⁷ Pozuelo Yvancos, José María, “El último verano”, *loc. cit.*

¹³⁸ Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Catedra, 2009, p. 9. (Palabra resaltada por el propio autor)

¹³⁹ Al tema existencialista lo volvemos a tratar en el capítulo III.1.2.2. *Antonio Soler y sus “héroes de la frontera”*; y al de expresionismo, en el capítulo V. *La memoria y las imágenes*.

delimitado con claridad y que en la mayoría de los casos se emplean como sinónimos: el tremendismo y el existencialismo¹⁴⁰.

El término tremendismo, como corriente estética, llegó a su apogeo en la literatura española en los años cuarenta del siglo pasado, y es acuñado y definido al principio por el poeta Antonio Zubiaurre: “un impresionante afán hacia lo trascendente y grande, hacia lo fuerte y violento”¹⁴¹, aludiendo al uso excesivo de la violencia, la brutalidad y la fealdad en las historias contadas. Asimismo, el crítico literario Santos Sanz Villanueva ha analizado con precisión las características que tienen las novelas tremendistas tanto en el contenido como en lo que atañe al lenguaje:

El tremendismo se decanta, en lo anecdótico, por episodios brutales, sangrientos, desagradables y truculentos. [...]. Aparecen detalles morbosos y revulsivos, escabrosidades, crudezas, anécdotas obscenas, primitivismo causante de muerte y sangre, actitudes amorales, patologías variadas, irreverencias y apuntes anticlericales o poco respetuosos con lo eclesiástico. [...]

En cuanto a la expresión, el lenguaje es bronco, descarnado; los diálogos muy crudos; el léxico roza la escatología, la procacidad y las voces soeces o malsonantes; e incluso se hallan expresiones blasfemas¹⁴².

Las novelas que corresponden a este epígrafe son numerosas. La más conocida y representativa es *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, aunque también es posible encontrar algún rasgo tremendista en *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *La sombra del ciprés es alargada* (1947) de Miguel Delibes, y la más reciente *El crimen del cine Oriente* (1995) de Javier Tomeo, entre otras.

Pero el existencialismo, si lo entendemos como la corriente filosófica llena de reflexiones sobre la esencia de la vida, en sentido estricto, tiene escasas relaciones directas con la narrativa española. Sin embargo, se cree que las novelas de la posguerra, en las que se “habla del sinsentido y el vacío de la vida, que transmite el sentimiento de una situación humana histórica llena de angustia y perplejidad o

¹⁴⁰ Sanz Villanueva, Santos, *La novela Española durante el franquismo*, Madrid: Gredos, 2010, p. 56.

¹⁴¹ Zubiaurre, Antonio de, *Tremendismo y acción*, Madrid: Alférez, 1974, p. 2.

¹⁴² Sanz Villanueva, Santos, *op. cit.*, p. 60.

plantea en términos sobrios el asunto de la muerte”, sí que contiene matices existencialistas por “dar una visión oscurecida de la realidad, en la cual prevalece el fracaso individual y se siente una difusa sensación de angustia [...]”¹⁴³. Es por esto por lo que los dos “comparten un territorio parecido dentro del cual se hace muy difícil marcar lindes”¹⁴⁴.

Razones por las cuales, creemos que las obras narrativas de Soler adquieren, por una parte, rasgos tremendistas, si recordamos las escenas horrorosas y absurdas trazadas detalladamente en varias ocasiones¹⁴⁵; y por la otra parte, ciertos tintes existencialistas por el acento pesimista y desencantado en su visión del mundo.

Aún más, en opinión de Ignacio Echeverría, el tremendismo que realiza Soler en sus narraciones es una “atrevida apuesta”, aunque “no se trata de una opción aislada ni anacrónica”, sino de “una manifiesta vigencia del tremendismo como tendencia profunda del arte y de la literatura de este siglo”¹⁴⁶. En este sentido, Antonio Soler ha seguido con acierto los pasos de sus antecesores, pero ya desde una nueva perspectiva, combinando lo grotesco, lo repugnante, lo brutal y lo absurdo con lo lírico, lo poético y lo elegíaco, es decir, uniendo perfectamente la “solidez con el lirismo”¹⁴⁷. De ahí que Echeverría llegue a llamar al suyo “*tremendismo lírico*, etiqueta que serviría bien para indicar las virtudes tanto como los excesos que caracterizan la escritura de Antonio Soler [...] que actúa como poderosa aliada de un llamativo talento para orquestar personajes, crear mundos, construir historias [...]”¹⁴⁸.

En resumidas palabras, creemos que la novelística soleriana posee rasgos de ambas inclinaciones, y al mismo tiempo, no se deja definir plenamente por ninguna de ellas, lo cual deriva nuevamente en la dificultad de su catalogación.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 57.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 61.

¹⁴⁵ Por ejemplo, el horrible descuartizamiento del cuerpo humano en *La noche*, el terrible asesinato acontecido en el ciego Rinela en *Los héroes de la frontera*; las descripciones repugnantes de la prima Martina ya muerta en *El espiritista melancólico*; o los cadáveres emergidos por el deshielo de las aguas en *El sueño del caimán*; etc.

¹⁴⁶ Echeverría, Ignacio, en García, Jordi, *Los nuevos nombres*, op. cit., p. 496.

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 497.

I.3.2.2.2. El expresionismo

En función de lo que hemos analizado ya en las páginas anteriores resumiendo las principales características de la novela expresionista, no resulta difícil descubrir que en el conjunto de la producción narrativa de Antonio Soler abundan las señas de dicha corriente: expresiones exageradas, gentes fronterizas e insólitas, profundas exploraciones en la interioridad de los personajes, ruptura de la linealidad tanto en el espacio como en el tiempo, atmósfera oscura y pesada, etc., por todo lo cual, en opinión de Santos Alonso su mundo narrativo llega a ser un “magnífico ejemplo”¹⁴⁹ a la hora de trazar el panorama de la tendencia expresionista en la literatura española:

[Los personajes de Soler] son seres fronterizos de su propia condición humana y de su relación con los demás, siempre a caballo entre lo que son y lo que quisieran ser y siempre mirando a los demás para verse y conocerse a sí mismos. Seres fronterizos que no esperan nada exultante de la vida, pero que se aferran a las pocas cosas que la vida les presenta de modo inmediato, aunque sepan de antemano que en ellas les va y se les escapa todo, sus ilusiones y sus placeres, sus desgracias y derrotas¹⁵⁰.

El propio autor también está de acuerdo con las conclusiones de Alonso: “Sí, Santos Alonso es uno de los críticos que respeto de verdad; creo que hay una tendencia al expresionismo pero también hay una convicción, en ese sentido, expresiva muy fuerte”¹⁵¹.

Conviene indicar que existen más opciones todavía en el momento de intentar definir el estilo de las creaciones literarias de Antonio Soler -como el realismo nuevo o neo-naturalismo-, sin embargo, son estas dos las más acertadas y apropiadas, por incluir las características comunes capaces de representar todas las escrituras

¹⁴⁹ Alonso, Santos, *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, ed. cit., p. 259.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 261.

¹⁵¹ Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, p. 534.

solerianas. Aquí tanto el *tremendismo/existencialismo* como el *expresionismo* han cumplido su función de transmitir la temática de la obra con la mayor exactitud posible a quienes la leen. Puesto que detrás de las letras, siempre se encuentran las reflexiones personales que tiene el propio Antonio Soler sobre el hecho de ser escritor, y si las conocemos no nos extrañamos en absoluto de por qué han podido servir estas dos de posibles etiquetas estilísticas para el autor:

Cuando estás escribiendo, estás descendiendo a tus propios sótanos; identificas a quien hay debajo de todas esas máscaras; o sea, que también la literatura es una vía de autoexploración, de reconocimiento y, finalmente, es un espejo en el que te puedes mirar. Desde luego, en mi caso personal el hecho de escribir, por un lado significa una descarga emocional, reparadora, por tanto, placentera, parecida a la que puede tener una persona que va a confesarse con un cura o que va a un psicólogo o a un psiquiatra a descargar su conciencia y hablar de sus problemas. El propio hecho de verbalizarlo ya supone una descarga y un reconocimiento de determinados problemas que si no se verbalizan no existirían o estaban ahí oscuramente larvados¹⁵².

Queda claro que para Soler, escribir es una peregrinación hacia la Meca, que está situada en lo más hondo de nuestra interioridad, a la que sólo pueden llegar los más sinceros y valientes, es decir, los que tengan el valor de enfrentarse a sí mismos. Y precisamente por esto, sus obras encajan en el existencialismo y el expresionismo, ya que en sus novelas nunca faltan las serias y a veces penosas retrospectivas sobre nuestra existencia e intensas expresiones sentimentales. Y en este sentido, los recuerdos y las peripecias pasadas le llegan a servir, naturalmente, como fuente de inspiración y germen de sus creaciones artísticas, ya que a nadie le es posible hablar sobre el sentido de la vida sin retornar a los “yoes” del pasado.

¹⁵² Sánchez Escutia, J. A., “Transcripción de las intervenciones de Antonio Soler en el documental *Queridísimos intelectuales* de Carlos Cañeque”, *op. cit.*, p. 546.

Capítulo II. La memoria en la narrativa española contemporánea

Antonio Soler no es el único escritor que recurre al tiempo pasado y a la memoria para fundamentar sus argumentos. ¿En qué consisten sus peculiaridades? ¿Disponen de algún significado excepcional la memoria para Soler y para sus personajes? Siguiendo estos planteamientos, en este capítulo se hará un análisis teórico y panorámico sobre las funciones de la memoria en las obras literarias, tomando como muestra específica varias novelas contemporáneas en las que la reminiscencia juega un papel crucial en distintos planos.

Es indudable la estrecha relación que mantienen la literatura y la memoria. Como llega a concluir Comellas Aguirrezábal, “cualquier memoria es literatura”¹⁵³, confirmando la insustituible función que ejerce la memoria en el proceso de la creación literaria. Sin embargo, ¿qué es la memoria? ¿Cuáles son sus dimensiones o niveles? Cuando hablamos de la interrelación entre memoria, historia e identidad, ¿a qué nos referimos entre los múltiples conceptos generados por la memoria? Dicho más concretamente, ¿qué diferencia hay entre *memoria colectiva* y *memoria individual*, *memoria cultural* y *memoria social*? Y ¿son conceptos iguales *memoria colectiva* y *memoria histórica*? Con estas preguntas, iniciamos nuestro estudio con la delimitación de estos términos, muy usados y un poco confusos.

¹⁵³ Comellas Aguirrezábal, María Mercedes, “Cualquier memoria es literatura: memoria literaria y proceso de creación”, *Philologia hispalensis*, vol. 15, nº 2, 2001, p. 31.

II.1. Tipología de la memoria

La memoria ha sido, a lo largo de la historia humana, el objeto de estudio en varios ámbitos científicos, por ejemplo la Biología, la Genética, la Psicología experimental, la Historia, la Sociología, etc. De ahí que nazcan varias formas de analizar y clasificar la memoria. Por ejemplo, en la Fisiología, la Biología y la Psicología, la memoria es la facultad de almacenar las experiencias del pasado por los órganos nerviosos, y está dividida en memoria sensorial, memoria a corto plazo y memoria a largo plazo, según su funcionamiento cerebral.

Con la publicación de *La memoria colectiva* en 1925, Maurice Halbwachs la ha introducido en un campo más amplio —el de la Sociología—, donde se ha confirmado y consolidado el carácter social de la memoria, cuya actividad no debe ser considerada como un proceso individual, sino más bien como una conducta colectiva y social. Basándose en los estudios de Halbwachs, en los últimos veinte años, sociólogos como la pareja Aleida Assaman, Jan Assaman, y Astrid Eril han desarrollado, desde el nivel cultural, la teoría de *cultural memory*¹⁵⁴, centrando en el procedimiento de configuración de la memoria en el marco cultural y en los efectos recíprocos entre la memoria y la cultura realizados principalmente por los múltiples medios de almacenamiento y de transmisión de la memoria. De ahí que la escritura, entendida como uno de los medios más potentes para la reserva y transferencia de la cultura, sea ya inseparable con la memoria. Estudios de M. Halbwachs, Jan Assaman y de los demás investigadores señalados nos servirán como sustento teórico para investigar los enlaces que tienen la memoria y la literatura, es decir, a la hora de determinar cómo interactúan las dos y de qué modo se afectan mutuamente en la transmisión y

¹⁵⁴ En su obra *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1992, Assmann define *cultural memory* como la “dimensión externa de la memoria humana”, que abarca dos conceptos diferenciados: “cultura de la memoria” (*Erinnerungskultur*) y “referencia al pasado” (*Vergangenheitsbezug*).

construcción de ambas.

II.1.1. Memoria individual y memoria colectiva

II.1.1.1. Memoria individual

La memoria individual puede ser entendida como un procedimiento activo en el que se producen las experiencias subjetivas y singulares. Es decir, la memoria individual posee un carácter privado ya que cada persona tiene sus propios recuerdos que no pueden ser plenamente iguales a los de otros aunque experimenten el mismo acontecimiento o compartan la misma época histórica. Según los estudios de Aleida Assmann, los recuerdos que conforman la memoria individual se caracterizan por los siguientes puntos:

- 1) La parcialidad, porque son subjetivos y selectivos, obedecen a un determinado punto de vista o perspectiva y se muestran, por tanto, inintercambiables e intransferibles.
- 2) Aparecen interconectados. No se presentan aislados, sino relacionados y vinculados a los recuerdos de los demás. Además, gracias a estas interrelaciones que establecen, los recuerdos se confirman y consolidan mutuamente, se hacen creíbles y otorgan cohesión a los recuerdos colectivos.
- 3) Son fragmentarios, o sea, incompletos, incoherentes e inconsistentes, sin un antes y un después, sin aparente interrelación entre sí.
- 4) Son fugaces e inestables. Algunos se transforman con el paso del tiempo, al cambiar la persona y sus circunstancias; otros se difuminan o desaparecen sin más¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich: Beck, 2006, pp. 24-25 *apud* Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, pp. 32-33.

Los cuatro puntos analizados arriba, además de orientarnos en el momento de diferenciar la memoria individual y la colectiva, ponen de relieve la omnipresencia, la desintegración y la inestabilidad de los recuerdos personales, y aún más, nos recuerdan que hay que tener siempre en cuenta que en ningún caso la memoria individual –las experiencias o vivencias personales– puede ser absolutamente privada, porque el sujeto de la memoria siempre está insertado en un “marco social”¹⁵⁶, lo cual también fue confirmado más tarde por Jan Assmann:

[...] each individual composes a memory which, as Halbwachs has shown, is socially mediated and relates to a group. Every individual memory constitutes itself in communication with others. These “others”, however, are not just any set of people, rather they are groups who conceive their unity and peculiarity through a common image of their past. Halbwachs thinks of families, neighborhood and professional groups, political parties, associations, etc., up to and including nations. Every individual belongs to numerous such groups and therefore entertains numerous collective self-images and memories¹⁵⁷.

Es decir, la memoria debe tener la individualidad y la subjetividad ya que cada uno tiene su propio modo de comprender, pensar y sentir este mundo, en el que estamos todos involucrados, envueltos y comprometidos. Por esta razón “los recuerdos sólo adquieren su significado cuando son puestos en relación con las estructuras conceptuales creadas por los miembros de una comunidad a través de la cultura, el arte, la política, los medios de comunicación o la literatura”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Véase Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, traducción de Inés Sancho Arroyo, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

¹⁵⁷ Assmann, Jan, y Czaplicka, John, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, nº 65, Cultural History/Cultural Studies, 1995, p. 127.

¹⁵⁸ Sánchez Zapatero, Javier, “La cultura de la memoria”, *Pliegos de Yuste*, nº 11-12, 2010, p.25.

II.1.1.2. Memoria colectiva

Como es sabido, el término *memoria colectiva* fue introducido por Maurice Halbwachs en 1925, y, a diferencia de la memoria individual, hace referencia a la opción del punto de vista grupal en el momento de recordar los hechos del pasado: “Se puede hablar de memoria colectiva cuando evocamos un acontecimiento que ocupa un lugar en la vida de nuestro grupo y que lo hemos traído a la memoria, que lo hacemos presente en el momento en el que lo recordamos desde el punto de vista de este grupo”¹⁵⁹. Dicho de otra manera, la memoria colectiva está construida por recuerdos que se realizan a través de un determinado grupo, pero no sería la suma de estas memorias personales sino “una guía compartida de comprensión cultural”¹⁶⁰, “un capital social intangible”¹⁶¹ que orienta y determina este punto de vista grupal. Como ha explicado José F. Colmeiro:

La memoria colectiva ha de ser entendida no de manera literal, ya que no existe materialmente esa memoria colectiva en parte alguna, sino como una entidad simbólica representativa de una comunidad. [...] Sólo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo¹⁶².

Conviene subrayar “el nivel simbólico” para hablar de la memoria colectiva, ya que sería imposible encontrar un sujeto colectivo en concreto para dicha memoria, porque ni monumentos, estatuas, creencias o ritos, poseen la capacidad de recordar, pero sí que la puedan transmitir y formar a través de sus respectivos signos memorísticos y simbólicos.

¹⁵⁹ Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p.15.

¹⁶⁰ Sánchez Zapatero, Javier, *loc.cit.*

¹⁶¹ Colmeiro, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 2005, p.15.

¹⁶² *Ibíd.*

En virtud del análisis que ha hecho M. Maldonado Alemán, se puede diferenciar la memoria colectiva y la memoria individual desde tres aspectos:

- 1) La memoria colectiva no se interconecta ni se vincula a otras memorias, antes al contrario, tiende a aislarse y a operar de manera autónoma y autosuficiente.
- 2) La memoria colectiva no aparece fragmentada ni fraccionada; más bien se cimienta en estructuras y discursos narrativos, en relatos como mitos y leyendas, que suelen presentar un mensaje claro y bien definido.
- 3) La memoria colectiva no se asienta en entes inestables y efímeros, sino en medios y signos simbólicos duraderos que fijan, estabilizan, generalizan y unifican el recuerdo, lo que permite que éste pueda ser conservado y transmitido a través de múltiples generaciones¹⁶³.

No obstante, conviene no olvidar que las dos comparten también un importante punto en común: ambas son incompletas y selectivas. Por un lado, no es omnipotente ninguna de ellas tanto en sentido sincrónico como en el diacrónico, puesto que es imposible que quepan todos los recuerdos ni en la memoria subjetiva ni en la del grupo. Y por el otro, las dos se construyen por cierto punto de vista específico, por las condiciones, intereses y poderes que le sostienen, que le proponen un inevitable proceso de “rigurosa inclusión y exclusión, en el que intervienen la reinterpretación, la interpolación, la distorsión y el olvido. El olvido es un elemento constitutivo de la memoria, tanto individual como colectiva”¹⁶⁴. En otras palabras, la memoria puede elegir lo que quiere y puede recordar, y lo eliminado de su sistema de recuerdo es el olvido. En efecto la memoria siempre está compuesta tanto por el recuerdo como por el olvido.

En resumen, la memoria individual y la memoria colectiva se influyen y se interrelacionan, son dos tipos memorísticos interdependientes. Por una parte, la configuración de la primera está siempre insertada en un marco social concreto

¹⁶³ Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, pp. 34-35.

¹⁶⁴ Esposito, Elena, *Soziale Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp apud Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, p.35.

porque somos gentes de la sociedad; y por la otra, el establecimiento de la segunda será inalcanzable sin asentarse en los incontables recuerdos personales, subjetivos y privados. Como analiza el profesor Maldonado Alemán: “Ambos tipos de memoria se alimentan mutuamente: los recuerdos colectivos ayudan a ordenar y estructurar los recuerdos individuales, y viceversa”¹⁶⁵.

II.1.2. Memoria comunicativa y memoria cultural

Los estudios de Halbwachs han contribuido a consolidar el sentido que tiene la memoria colectiva tanto para los individuos como para la sociedad: “la memoria colectiva une pasado con presente, individuo con grupo social, de tal manera que logra producir el sentido de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad”¹⁶⁶. Mientras que Aby Warburg¹⁶⁷ se inclina más a investigar los vínculos que posee la memoria con las variadas formas de la cultura, con las imágenes por ejemplo. Basándose en las teorías formuladas por estos dos sociólogos, Jan Assmann incluyen en su análisis los tres elementos: memoria, cultura y sociedad, en que se fundamenta lo que se llama *memoria cultural*:

Our theory of cultural memory attempts to relate all three poles - memory (the contemporized past), culture, and the group (society) - to each other¹⁶⁸.

[The cultural memory is] a collective concept for all knowledge that directs behavior and experience in the interactive framework of a society and one that obtains through generations in repeated societal practice and initiation¹⁶⁹.

En 1992 en su excelente estudio *Das kulturelle Gedächtnis*, Jan Assmann afirma primero que la memoria está inscrita en un cierto marco social en el que intervienen

¹⁶⁵ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p.36.

¹⁶⁶ Colmeiro, José F., *op. cit.*, p.16.

¹⁶⁷ Aby Warburg (1866-1929), historiador del Arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes.

¹⁶⁸ Assmann, Jan, y Czaplicka, John, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 126.

tanto la memoria individual como la de otros seres –teoría fundamental de Halbwachs- y luego, indica que los signos simbólicos culturales desempeñan también un papel indispensable en el proceso de la formación de la memoria. Si en el mundo de los animales el programa genético garantiza la supervivencia de las especies, los seres humanos deben encontrar un medio para mantener su naturaleza de forma constante a través de las generaciones. En este sentido, la memoria cultural será la mejor solución a la cuestión.

De ahí que él establezca dos conceptos fundamentales dentro de la memoria colectiva: *la memoria comunicativa*, basada exclusivamente en la comunicación cotidiana; y *la memoria cultural*, sujeta a objetivaciones culturales simbólicas¹⁷⁰. Aunque se distinguen en el modo de recordar, se interrelacionan y se influyen el uno al otro, tanto la memoria comunicativa como la cultural son fundamentales para la construcción de la identidad colectiva de una persona en la sociedad.

II.1.2.1. Memoria comunicativa

Según explica J. Assmann, la memoria comunicativa, entendida como *historia oral* en el terreno teórico de M. Halbwachs¹⁷¹, se funda en los recuerdos personales y la interrelación social propia de la vida cotidiana, caracterizada por un nivel bajo de especialización, la inestabilidad temática, la desorganización y la reciprocidad de papeles. Y a ésta última añade Assmann:

Typically, it takes place between partners who can change roles. Whoever relates a joke, a memory, a bit of gossip, or an experience becomes the listener in the next moment¹⁷².

¹⁷⁰ Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich: Beck, 1992, pp.48-66 *apud* Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, p. 39.

¹⁷¹ Véase Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

¹⁷² Assmann, Jan, y Czaplicka, John, *op. cit.*, p. 126.

Hay que indicar que entre los cuatro rasgos resumidos de la memoria comunicativa, lo más representativo consiste en un horizonte temporal limitado, que no se va a extender ochenta o cien años¹⁷³. Por eso la memoria comunicativa puede ser entendida también como *la memoria a corto plazo de la sociedad*¹⁷⁴. Es decir, el contenido de la memoria comunicativa no es inmutable sino variable. Y justamente por eso, resultará aplicable el concepto de la memoria generacional, conformada por recuerdos de

un conjunto de personas de edad parecida vinculadas por influjos culturales y sociales, valores o visiones del mundo semejantes, [que] se comportan de manera similar o comparable en determinados momentos o circunstancias y se perciben como pertenecientes a una misma generación con identidad propia, distinta a las generaciones anteriores y posteriores [...]¹⁷⁵.

Dicho de otra manera, dentro de cierto contorno social, cada generación tiene al mismo tiempo el derecho y la obligación de desarrollar su modo particular de percibir e interpretar el pasado, formando su propio punto de vista para comprender los acontecimientos históricos, hasta que cree su propia memoria e identidad, porque la memoria comunicativa viene desapareciendo de forma paulatina, y será sustituida por la de la nueva generación. De modo que el trauma lacerante para una generación puede dejar de ser tan inaguantable para la generación siguiente, que muchas veces elige romper el silencio y enfrentarse al pasado valientemente. De ahí que el sentido y la función de la memoria comunicativa, sobre todo de la memoria generacional, se evidencien en el momento de examinar las particularidades de una generación determinada, de indagar sus recuerdos felices, traumáticos y dolorosos, que marcan en realidad del perfil de una sociedad. Lo cual también ha sido ratificado por Aleida Assmann indicando que la memoria comunicativa es, de hecho, la memoria social:

Son las generaciones las que fijan el ritmo de la percepción histórica de una

¹⁷³ Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, loc. cit.

¹⁷⁴ Assmann, Aleida, *op.cit.* p. 28.

¹⁷⁵ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 39.

comunidad. Ellas son las que cambian, renuevan, regeneran o actualizan la memoria de una sociedad. Por esta razón, a la memoria comunicativa, a la que pertenece la memoria generacional, se la denomina también *memoria social*¹⁷⁶.

II.1.2.2. Memoria cultural

Una vez establecido el concepto de la memoria comunicativa social, frente al mismo se genera naturalmente otro término para aludir a otro tipo de la memoria colectiva vinculada a un pasado más remoto, a experiencias irremplazables, a las tradiciones, conmemoraciones, ritos, fiestas, danzas, costumbres, todo lo que pueden simbolizar y materializar la cultura de una nación y sobre todo garantizar su continuidad entre generaciones. Dicho de otra manera:

Mientras que la memoria social se establece en el ámbito de la vida cotidiana a través de la coordinación de memorias individuales¹⁷⁷, efectuadas por medio de la convivencia, la comunicación lingüística y la articulación de discursos, la memoria cultural se fundamenta en un saber y unas experiencias, transmitidos de generación en generación y de época a época, que una sociedad considera imprescindibles para la constitución, desarrollo o pervivencia de su identidad cultural¹⁷⁸.

Queda obvio que la memoria cultural posee un cimiento más sólido y perpetuo, que no se fuga con el transcurrir del tiempo, es decir, no está limitado por el horizonte temporal, en que estriba la diferencia fundamental entre ésta y la memoria comunicativa social:

Si la memoria social tiene unos límites biológicos, o sea, es frágil e inestable, se muestra vinculada a los ritmos vitales y desaparece con los seres humanos que la sostienen, la memoria gestada culturalmente, por cuanto se asienta en

¹⁷⁶ Assmann, Aleida, *op.cit.*, pp. 26-29.

¹⁷⁷ Assmann, Aleida, *op.cit.*, p. 28.

¹⁷⁸ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 41.

medios materiales como textos, imágenes, cuadros, películas, soportes informáticos o monumentos, perdura en el tiempo, tiene una vigencia prolongada que puede abarcar incluso siglos¹⁷⁹.

De ahí que a la memoria cultural se la considere también *memoria a largo plazo* de la sociedad¹⁸⁰. No obstante, la distinción entre las dos no es definitiva, ya que la memoria comunicativa y la cultural además de interrelacionarse e influirse mutuamente, se transforman una a otra. En este proceso, desempeña un papel determinante el modo que adopta el recuerdo, que es “la percepción colectiva de la importancia que se atribuye a lo recordado”¹⁸¹. En la mayoría de los casos, la memoria comunicativa de una generación viene desapareciendo sin darse cuenta, sin embargo, si se la conecta con alguna experiencia vivida y se la reserva a través de los símbolos o materiales, puede pasar a formar parte de la cultura y conseguir su sentido histórico.

II.1.3. Memoria en depósito y memoria en función

Ahora bien, demos un paso más concentrándonos en los dos modos de la memoria cultural. Porque ésta, adoptada por la colectividad como algo esencial y fundamental dentro del marco social, y almacenada sólidamente en los recuerdos colectivos, no siempre funciona de manera unánime. De acuerdo con las teorías de Aleida Assmann, tras la aparición de las letras, la memoria cultural ha experimentado profundos cambios, puesto que la escritura hace que la cantidad de los recuerdos reservados y acumulados sean mucho más que los usados, entendidos e incluso renovados. De ahí que se establezca una línea de delimitación dentro de la memoria cultural y que la divida en dos mundos diferenciados, denominados respectivamente

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁸⁰ *Ibíd.*

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 43.

por Aleida Assmann como *la memoria cultural en depósito y la memoria cultural en función*¹⁸².

La memoria cultural en depósito consiste en recuerdos pasivos de una sociedad en la se guardan abundantes informaciones, pero son desordenadas, incompletas, descatalogadas e inconscientes, es decir, muchas veces incluso no se nota que existen. Lo cual se debe a múltiples motivos: unos recuerdos son muy inactivos por haber sido olvidados por el sujeto; unos son imposiblemente recuperados por restricciones de la institución o por la manipulación del poder; y otros pueden ser enterrados profundamente porque son memorias traumáticas o escandalosas. Así que los sujetos, aunque tienen depositados esos recuerdos, no son capaces de manejarlos porque ni ellos mismos son consciente de su existencia, son “testigos mudos del pasado, recuerdos no utilizados”¹⁸³. Por el contrario, la memoria en función se refiere a los recuerdos activos de una sociedad, los cuales se producen tras un riguroso proceso de elección, vinculación y construcción hasta que cobran su inconfundible sentido en la sociedad. Además, el sujeto es consciente de su existencia y es capaz de dominarlos: “Se recuerda lo que se rememora porque es útil para el presente y el futuro [...] En él se asienta la identidad cultural y la legitimación de la estructura social establecida”¹⁸⁴. Conviene indicar que la memoria en depósito puede ser activada y llegar a convertirse en memoria en función a través de algún medio de la memoria, por ejemplo: fotos, archivos, monumentos, escrituras, etc. Debido a la posible coincidencia en el contenido y en el portador de la memoria, la delimitación entre las dos es borrosa, aunque siguen siendo diferentes en sus modos de función.

De manera más concreta, José F. Colmeiro ha utilizado dos imágenes para ilustrar este mecanismo de la memoria: el cuarto de atrás y la primera plana del periódico¹⁸⁵, refiriéndose a “la memoria olvidada, silenciada, censurada, usurpada o reprimida”¹⁸⁶ con el primero, y aludiendo a la memoria activa, dominada y presente con el último. Y

¹⁸² Véase Assmann, Aleida, *op. cit.*, pp. 54-58.

¹⁸³ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁴ *Ibíd.*

¹⁸⁵ Colmeiro, José F., *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁶ *Ibíd.*

añade también que, la memoria olvidada, “como un archivo del pasado inaccesible [...] se puede abrir desde el presente por la acción de un catalizador”¹⁸⁷.

II.1.4. Las dimensiones de la memoria

Con lo que hemos comentado hasta aquí, quizá ya podamos intentar definir la memoria. En el Diccionario de la Lengua Española, editado y elaborado por la RAE, se encuentra la siguiente definición del término: “Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”¹⁸⁸. Al mismo tiempo, el profesor José María Ruiz-Vargas elabora un resumen sobre el mismo concepto desde el punto de vista de un psicólogo social: “reflexionar, compartir, intercambiar e integrar aquello que personas con planteamientos analíticos extraordinariamente fecundos a la par que diversos hayan podido obtener o arrancar, en sus aventuras individuales, de la gran madona nutricia de la vida que es la memoria”¹⁸⁹. O en palabras del historiador Julio Aróstegui: “la memoria [puede ser] interpretada como depósito y acervo de vivencias comunes compartidas y como «bien cultural» de la mayor relevancia”¹⁹⁰.

Los tres estudios asientan las interpretaciones en distintas bases teóricas y llegan a sacar diferentes conclusiones. Los lexicólogos parten más de la función biológica de nuestro organismo; al mismo tiempo, Ruiz-Vargas pone el énfasis en la esencia social que posee la memoria; y por el último, su cualidad cultural es confirmada por Aróstegui. Es obvio que en un mismo sujeto pueden converger los recuerdos autobiográficos y los recuerdos remotos pertenecientes al espacio común de la memoria colectiva. Y se puede afirmar que la memoria no es un fenómeno simple, detenido en el plano, sino que se trata de un procedimiento activo, desarrollado y tridimensional, a que por su complejidad y potencialidad sólo podemos acercarnos

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p.31.

¹⁸⁸ Diccionario esencial de la lengua española (R.A.E.), Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2006, p. 962.

¹⁸⁹ Ruiz-Vargas, José María, “La complejidad de la memoria”, en José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, p. 12.

¹⁹⁰ Aróstegui, Julio, “Retos de la memoria y trabajos de la historia”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 3, 2004, p. 15.

desde distintos niveles y dimensiones. Y según Aleida Assmann, en un proceso completo de recordar intervienen conjuntamente, en la mayoría de los casos, las tres dimensiones de la memoria: la neuronal, la social y la cultural¹⁹¹, y en casos concretos suele predominar una de las tres, de acuerdo con la cual se determina en qué nivel se encuentra la memoria.

Primero, las tres dimensiones de la memoria son interdependientes y se influyen mutuamente. Biológicamente, la memoria neuronal constituye la base imprescindible para formarse, mantenerse y desarrollarse la memoria humana, que a diferencia de la animal, puede conectar el pasado y el presente, cuya transmisión se apoya tanto en la comunicación social con los otros como en la interacción en un determinado contorno cultural construido por los signos simbólicos. Dicho de otra manera, “la interacción social, que se articula a través de la comunicación, y la interacción cultural, que se produce con la ayuda de signos y medios de representación, son los campos de interacción que alimentan y estabilizan la memoria biológica”¹⁹², y viceversa.

Segundo, los tres niveles son también inseparables. El primer nivel, que es también el nivel básico, corresponde a la producción de la memoria biológica generada por estímulos externos –una palabra, una fotografía, un sabor, etc.-, y luego almacenada en nuestro cerebro a través de un registro sensorial u olvidada por decaimiento. En el segundo nivel, prevalece la memoria social “elaborada en comunicación con otros y en determinado entorno social”¹⁹³, que puede pasar de una memoria a corto plazo a la permanente mediante codificación y repaso repetidos en nuestro cerebro, o a ser olvidada con el transcurrir del tiempo. En el tercer nivel predomina la memoria cultural, instaurada sólidamente por signos simbólicos de la sociedad, como documentos, estatuas, imágenes, costumbres, fiestas, tradiciones, ritos, etc., cuya estabilidad y continuidad son protegidas por las instituciones. Es decir, no importa en qué nivel se encuentre, la colaboración entre memorias provenientes de las

¹⁹¹ Assmann, Aleida, *op.cit.*, p. 31.

¹⁹² Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹³ Lechner, Namer, *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile: LOM, 2002, p.62.

tres dimensiones asegura el funcionamiento de los procesos memorísticos.

La delimitación de las dimensiones de la memoria nos aclara con más profundidad las diferencias y similitudes que tienen la memoria neuronal, la social y la cultural, y sobre todo, nos ayuda a entender mejor el significado implícito y la extensión de la memoria colectiva.

II.1.5. Delimitación de la memoria histórica

Diferente del concepto de *memoria colectiva*, que disfruta ya de una amplia aceptación entre los psicólogos, sociólogos, filósofos e historiadores, el término *memoria histórica* se encuentra todavía en una situación polémica. Por una parte, el empleo de dicho término se va extendiendo rápidamente en la comunidad científica, sobre todo, en la literatura. Incontables son los estudios que incluyen *memoria histórica* y aparecen continuamente delante de nuestros ojos. Y por la otra, rechazan la existencia de una memoria histórica algunos autores como Maurice Halbwachs, Santos Juliá, Manuel Ortiz Heras, entre otros.

Según el sociólogo francés, la memoria y la historia son dos palabras de significados contradictorios:

The collective memory is not the same as formal history, and “historical memory” is a rather unfortunate expression because it connects two terms opposed in more than one aspect [...] General history starts only when tradition ends and the social memory is fading or breaking up. So long as a remembrance continues to exist, it is useless to set it down in writing or otherwise fix it in memory¹⁹⁴.

La memoria es un elemento subjetivo, activo y ambulante, cuya formación exige una continuada acumulación de experiencias individuales y colectivas en un determinado marco social. Pero por el contrario, la historia es objetiva y fija, y sólo se

¹⁹⁴ Halbwachs, Maurice, *The collective memory*, New York: Harper Colophon Books, 1980, p.78.

establece cuando se ha terminado un periodo social, es decir, cuando desaparecen los sujetos de la memoria colectiva. Por eso, nunca sería posible la existencia de la llamada *memoria histórica*.

Así mismo, el historiador Santos Juliá realiza una crítica en su artículo “Bajo el imperio de la memoria”, rechazando la validez de la memoria histórica mientras, parafraseando a Francisco Ayala, recordamos que “Nadie recuerda ni puede recordar lo sucedido fuera del ámbito de su propia existencia”¹⁹⁵. Manuel Ortiz Heras considera que “llamamos de manera poco apropiada *memoria histórica*”, y decide optar por la expresión *memoria social* para referirse a la memoria de una sociedad globalmente considerada¹⁹⁶.

No obstante, si admitimos, como se ha estudiado antes, las dimensiones sociales y culturales de la memoria colectiva, ya reconocemos de hecho que la constitución de la memoria depende también de la influencia del entorno. Así lo ha explicado Sánchez Zapatero:

[...] la dimensión social de la memoria se compone de, al menos, dos elementos. El primero de ellos habría referencia [...] a la capacidad de los grupos para crear marcos de referencia a través de los que interpretar el pasado vivido común. Y el segundo estaría basado en la rememoración de un tiempo histórico no vivido por colectividad, [...] y conocido por ésta gracias a testimonios, documentos o mitos¹⁹⁷.

En otras palabras, la memoria histórica, conocida como las experiencias no vividas por el sujeto, un saber transmitido de generación en generación, forma parte indispensable de la memoria colectiva. Análogas palabras ha expresado Ruiz-Vargas, desde cuyo punto de vista, cuando en la actualidad hablamos de la memoria histórica lo hacemos para referirnos a “la memoria autobiográfica y semántica de la Guerra Civil y de la larga dictadura que le dio continuidad durante casi cuatro décadas”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Juliá, Santos, “Bajo el imperio de la memoria”, *Revista de occidente*, nº 302-303, 2006, p. 10.

¹⁹⁶ Ortiz Heras, Manuel, “Memoria social de la guerra civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración”, *Historia Actual Online*, nº 10, 2006, p. 179.

¹⁹⁷ Sánchez Zapatero, Javier, *op. cit.*, p.27.

¹⁹⁸ Ruiz-Vargas, José María, “¿De qué hablamos cuando hablamos de *memoria histórica*? Reflexiones desde la psicología cognitiva”, *Entelequia, Revista Interdisciplinar: Monográfico*, nº 7, 2008, p. 21.

Más aún, según la opinión de José F. Colmeiro, “lo que se echa en falta en la sociedad española no es memoria colectiva, sino memoria histórica o, si se quiere, conciencia histórica de la memoria”¹⁹⁹. Y según el autor, esta conciencia histórica se caracteriza primero, por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo. Y segundo, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria²⁰⁰. Es decir, al hablar de la memoria histórica, no solamente se refiere a los recuerdos generados de las experiencias de los otros, sino también a una conciencia de conocer la verdad histórica y de reflexionarla críticamente. Justamente en eso consiste el sentido de la memoria histórica y hace posible su utilización en el ámbito literario y en el presente trabajo.

¹⁹⁹ Colmeiro, José F., *op. cit.*, p.17.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p.18.

II.2. La memoria en la narrativa española contemporánea.

II.2.1. La memoria y la literatura.

Acorde con lo que hemos analizado hasta ahora, resulta incuestionable la trascendencia de la memoria para toda la sociedad, la historia y la cultura humana. La literatura, en cuanto parte inseparable de la cultura, está asociada de manera natural e inevitable con la memoria. Las dos se apoyan, se nutren y se fortalecen mutuamente. A continuación, emprendemos el examen de la relación que se establece entre ambas partiendo de la estrecha interacción que existe entre las dos.

II.2.1.1. Memoria: el sostén fundamental de la literatura

Confirma Kathleen M. Vernon que la memoria, además de ser el “vehículo de información e instrumento de comunicación y contacto entre diferentes personas, grupos o generaciones más o menos alejados en el tiempo y el espacio”, ejerce de modo específico una “función literaria [...]”. En cierto sentido, toda narración -autobiográfica o novelesca, histórica o inventada- depende de la memoria de alguien”²⁰¹. El escritor Antonio Colinas comparte el mismo punto de vista cuando dice: “[...] en esencia, toda la literatura que se hace es literatura de la memoria”, y describiendo así el proceso de creación de los escritores: “[...] cierra[n] sus ojos y va[n] con su memoria hacia atrás para rescatar de ella lo más valioso y esencial de su pasado. Bien por la vía objetiva de la consciencia o por otra vía más incontrolada y

²⁰¹ M. Vernon, Kathleen, “El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea”, Actas IX de AIH, 1986, p.429, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_048.pdf, [fecha de consulta:21 de octubre, 2015]

automática, irracional, de lo inconsciente, activa la fuente de su memoria”²⁰².

¿Por qué tanto los críticos como los escritores coinciden en ratificar la importancia que tiene la memoria sobre la literatura? Y ¿de qué modo influye la primera en la última?

En primer lugar, la memoria, en cuanto una de las principales potencias cerebrales, tiene un valor cognitivo e imitativo fundamental. Desde que nace, aprender, entender y memorizar constituyen procesos educativos sistemáticos del ser humano que se repiten a diario. Mitologías, leyendas, obras clásicas literarias, medicinas, ciencias, matemáticas... Todo lo que hemos leído desde pequeños se almacena en nuestra mente si es memorizado. Ningún escritor puede llegar a serlo sin una formación educativa, o sea, sin conocimiento memorizado. Y cuando un escritor se pone a redactar algo, “es necesario que en la memoria haya almacenado el material recogido en la abundante lectura para después, por diversos métodos, hacerlo propio”²⁰³. Más aún, la temática y el argumento pueden ser variables, sin embargo, será imposible inventar algo absolutamente nuevo sin imitar las técnicas y estrategias literarias ya existentes. “Afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”²⁰⁴ comentó F. Sánchez de las Brozas.

En segundo lugar, la memoria, considerada como eslabón que une el pasado y el presente, goza de un valor histórico para la literatura. Lo cual se evidenciará en algunos géneros literarios, como la biografía, la novela histórica o testimonial. La memoria, sea colectiva o individual, social o cultural, nos proporciona materiales, aunque no siempre seguros, cuando intentamos traer de nuevo los acontecimientos del pasado al presente. En este contexto, la memoria implica “el recuerdo de otro tiempo, un tiempo anterior que se convierte en materia literaria”²⁰⁵.

Por último, la memoria, en cuanto “un recinto donde convergen experiencia e

²⁰² Colinas, Antonio, “La literatura de la memoria”, en Cusato, Domenico Antonio; Frattale, Loretta; Morelli, Gabriele (coord.) *Letteratura della memoria*, vol. 1, 2004, p. 71.

²⁰³ Comellas Aguirrezába, María Mercedes, *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁴ De las Brozas, F. Sánchez, “Prólogo a las Anotaciones a Garcilaso”, en Ana M. Arancón (ed.) *Humanistas españolas*, Madrid: Editorial Nacional, 1980, p.513.

²⁰⁵ Comellas Aguirrezába, María Mercedes, *op. cit.*, p. 37.

imaginación”²⁰⁶, posee un valor creativo. Ya que según Platón la fantasía se forja con imágenes elaboradas a partir de improntas depositadas en la memoria; no copia sino reconstruye por evocación las *speciei* que entran por los sentidos y se imprimen en el *almacén* de la memoria²⁰⁷. De modo que la memoria, entendida como fuente de la imaginación, “no es inerte, sino creadora, incansable y progresista”²⁰⁸. En semejantes términos se ha expresado Luis Mateo Díez:

[...] la imaginación no es otra cosa que la memoria fermentada. Para los escritores que a la hora de definirnos, de tener que decir algo de nosotros mismos, [...] nos declaramos escritores de la memoria, esa idea y esa frase resultan francamente elocuentes. Se escribe desde la memoria, donde se macera la experiencia de vivir y, al fin, lo más imprescindible que es la imaginación, esa facultad del alma, no es otra cosa que la memoria fermentada. Quienes nos declaramos escritores de la memoria encontramos un auténtico salvoconducto para transitar por la imaginación como por casa, para tomar conciencia de que la imaginación es el grado supremo de la memoria, el propio fermento de nuestra vida, de nuestra sensibilidad, de nuestras emociones y afectos, la facultad que alimenta la combustión, la potencia que enciende nuestras invenciones²⁰⁹.

En suma, la memoria es el sostén fundamental de la literatura, “desde [la memoria] asimilamos la realidad, comprendemos, inventamos hipótesis, aprovechamos la experiencia de la humanidad entera, sus hallazgos, conquistas y fracasos”²¹⁰ para toda la creación literaria.

²⁰⁶ Castañeda Hernández, María del Carmen, “Literatura y memoria”, *Hipertexto*, nº 14, 2011, p. 149.

²⁰⁷ Véase el trabajo de Guillermo Serés, “El concepto de Fantasía, desde la estética clásica a dieciochesca”, *Anales de Literatura española*, 1994, nº 10, pp. 207-236, 208.

²⁰⁸ Marina, José Antonio, “La memoria creadora”, en José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, p. 55.

²⁰⁹ Mateo Díez, Luis, *La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*, Madrid: Real Academia Española, 2001, p. 22.

²¹⁰ Marina, José Antonio, *op. cit.*, p. 55.

II.2.1.2. Literatura: el marco social de la memoria

La literatura, entendida como integrante fundamental de la cultura dentro del sistema social, desempeña un papel indispensable en el proceso de configuración, preservación y desarrollo de la memoria. Como decía Manuel Maldonado Alemán: “[...] la literatura, sobre todo la narrativa, se evidencia como un medio idóneo de escenificación del recuerdo individual y colectivo”. Sin embargo, lo que hacen los escritores a través de la creación literaria no es una simple copia de lo ocurrido en los tiempos pasados, sino una reelaboración de los materiales generados de la memoria. Lo mismo ha sido expresado por Hayden White:

[...] all narrative is not simply a recording of *what happened* in the transition from one state of affairs to another, but a progressive *redescription* of sets of events in such a way as to dismantle a structure encoded in one verbal mode in the beginning so as to justify a recording of it in another mode at the end²¹¹.

Es decir, la literatura es capaz de modelar estéticamente lo que está en los recuerdos, e incluso ejercer notables influencias en la constitución de la memoria colectiva, de lo cual no debemos extrañarnos si conocemos las características específicas de la literatura.

Primero, eso se debe a la universalidad que tienen las obras literarias. Como decía Aristóteles: “[...] la verdad filosófica es universal y la verdad poética también”²¹². Razones por las cuales, las historias contadas en las obras narrativas se limitan a determinados personajes, tiempos y espacios, aunque tienen la capacidad –asentada en la función simbólica de las estrategias y poderes verbales- de reflejar un

²¹¹ White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978, p.98.

²¹² López Eire, Antonio, “Reflexiones sobre *La Poética* de Aristóteles”, *Humanista*, Vol. LIII, 2001, p. 191.

mundo aún más amplio y transmitir sentidos más profundos, hasta desenmascarar la verdad esencial de la memoria.

En segundo lugar, la flexibilidad y creatividad que posee la literatura le permite representar, valorar e interpretar el pasado desde diversos prismas. Son infinitas las posibilidades de la reconstrucción memorística llevada a cabo por la narrativa, ya que ésta se cimienta en la imaginación y la ficción y está caracterizada por la subjetividad, la inestabilidad y la libertad. Por un lado, un acontecimiento histórico puede ser interpretado al mismo tiempo desde diferentes puntos de vista en sentido sincrónico. Y por el otro, en el sentido diacrónico la literatura posibilita la conexión entre el pasado, el presente y el futuro, actualizando el significativo potencial de la memoria mientras se vislumbra el futuro.

Por último, los textos narrativos son además, capaces de evocar los recuerdos traumáticos y dolorosos de una generación, e incluso, pueden rememorar los acontecimientos y sentimientos olvidados por la colectividad y relegados por las instituciones, impactando nuevamente a los lectores.

Llegados a este punto, conforme al análisis hecho por M. Maldonado Alemán, se puede resumir que la literatura está ejerciendo de hecho dos funciones fundamentales sobre la memoria²¹³:

- 1) Una función constitutiva de la memoria. Porque las representaciones y evocaciones literarias influyen de manera significativa sobre los recuerdos y visiones del pasado histórico de una comunidad, intervienen directamente en la constitución de las diferentes formas de la memoria colectiva.
- 2) Una función reflexiva sobre la memoria. Porque la literatura permite que se observen y examinen los procesos de recuerdo y olvido, tanto individuales como colectivos, que se emprenden en una sociedad. A veces, incluso, plantea una aguda reflexión sobre las posibilidades existentes de conformación del pasado desde el recuerdo, sobre la memoria y sus estrategias, sobre sus procesos, dificultades, contradicciones y problemas.

Para concluir, la memoria constituye el generador más potencial de la literatura,

²¹³ Véase Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, pp. 49-50.

la alimenta y la nutre ofreciéndole sin cesar abundantes materiales para la imaginación y la ficción. Y al mismo tiempo, la literatura ayuda a recuperar la memoria, y por tanto, a rehacerla, “a fin de entender cómo fueron o pudieron ser determinados hechos, y a mantener activo el recuerdo de los mismos para que, entre otras cosas, no se vuelvan a repetir”²¹⁴.

II.2.2. La memoria y la identidad.

El objetivo de esta parte consiste en aclarar dos cuestiones: la primera, ¿en qué dimensión se habla de la identidad?, es decir, ¿cómo se define la identidad y cuáles son las diferencias entre identidad individual, colectiva y cultural? Y la segunda, ¿por qué se cree que la memoria es fundamento indispensable para el establecimiento y confirmación de la identidad?

II.2.2.1. La identidad individual y la identidad colectiva

Igual que la memoria, la identidad es un objeto de estudio preferente en diversas disciplinas como la filosofía, la sociología, la psicología y los estudios literarios. A pesar de la multiplicidad de partida, las disciplinas coinciden en reconocer la diversidad e inestabilidad como naturaleza esencial de las identidades, que están compuestas por “un conjunto de rasgos, características o circunstancias que se perciben como una constante propia de un sujeto o de una colectividad, que ofrece a éstos posibilidades de individualización e identificación”²¹⁵.

Normalmente, la identidad puede ser dividida en la individual y la colectiva. Y en

²¹⁴ García Jambrina, Luis, “La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas del año 2001”, en Orejudo, Antonio (coord.) *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 79.

²¹⁵ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p.17.

virtud de los estudios de Jan Assmann²¹⁶, cuando hablamos de la memoria individual, estamos haciendo referencia en realidad a dos conceptos: la identidad individual y la personal. La primera consiste en “la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”²¹⁷, es decir, lo que le hace inconfundible y reconocible frente a otras personas, por ejemplo: el ADN, el rostro, el nombre, la fecha de nacimiento, el número de identidad o de pasaporte, etc. Mientras que la segunda es instaurada por “el conjunto de roles, características y competencias que asume un individuo cuando se integra en constelaciones sociales específicas”²¹⁸. En este sentido, la identidad personal depende del nivel de la compatibilidad del individuo en el marco social, del cumplimiento de las responsabilidades y de su aceptación de los valores y normas establecidos. Con el transcurrir del tiempo, la identidad individual sufre inevitablemente notables cambios, pero la identidad personal puede mantener una continuidad relativamente estable, ya que su singularidad “no la fija un dato cuantitativo, sino una especificidad cualitativa”²¹⁹. De modo que utilizamos el concepto “identidad individual” en sentido amplio, refiriéndonos tanto a la individual como a la personal.

La mayor diferencia entre la identidad individual y la colectiva estriba en que el sujeto de la primera es siempre concreto y preciso, mientras que la entidad de la segunda es abstracta y difícil de perfilar, es imaginaria: “Cuando se trata de una colectividad, la identidad se asienta en unas propiedades imaginadas que comparten sus miembros, que se han ido forjando en el transcurso del tiempo y cuya vigencia se circunscribe a unas circunstancias, a un lugar y a un momento determinados”²²⁰. De manera que “no se da una identidad colectiva en sí o por sí misma”²²¹, sino que se

²¹⁶ Véase Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich: Beck, 1992, p. 131 *apud* Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, pp. 19-20.

²¹⁷ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p.20.

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ Assmann, Aleida, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Erich Schmidt, 2006, p. 206 *apud* Maldonado Alemán, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009, p. 20.

²²⁰ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p.21.

²²¹ *Ibíd.*, p. 22.

origina de “la conciencia de pertenencia de unos individuos a un grupo determinado”²²². Como ha explicado Maldonado Alemán: “La identidad colectiva depende de la identificación que manifiesten los individuos que componen el grupo que la sustenta, de la intensidad con la que se adhieren a ella y de la capacidad que muestre la propia identidad para motivar el pensamiento y la actuación social de esos individuos”²²³.

II.2.2.2. La identidad cultural

Como es bien sabido, la vida humana es esencialmente social, y su sentido sólo se realiza y se reconoce cuando actuamos en determinado marco de la sociedad. A lo largo de la vida, una persona tiene que desempeñar una serie de roles distintos, se compromete en varios grupos colectivos, formados por los individuos que comparten una homogeneidad en cuanto al concepto de valor, el conocimiento, la creencia y las costumbres, etc., y al conjunto de los mismos lo llamamos cultura. De modo que, la sociedad y la cultura son dos pilares que hacen posible la construcción y determinación de la identidad del ser humano. Es decir, la formación de ésta siempre se circunscribe en “la interacción social” y “el contexto cultural preciso”²²⁴. Es necesario tomar en cuenta la importancia que tiene la cultura en el proceso de establecimiento de la identidad, ya que es la cultura la que asegura la heterogeneidad que existe entre distintos grupos sociales. En resumen, la identidad cultural es “la conciencia que el ser humano posee de sí mismo y, al mismo tiempo, la percepción que tiene de los demás y de la cultura de la que emerge”²²⁵. En parecidos términos se ha expresado Ignacio González Varas:

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de

²²² *Ibíd.*

²²³ *Ibíd.*, p. 21.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 25.

²²⁵ *Ibíd.*

múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias [...] Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad²²⁶.

II.2.2.3. La memoria y la identidad

Es incuestionable que la memoria ejerce un papel fundamental en el proceso identitario, “lo que hace que una persona sea la misma a lo largo de la vida es la acumulación de memorias que lleva consigo. Cuando éstas se pierden, cesa de ser aquella persona y se convierte en otra, nueva y, como tal, informe”²²⁷. Razón por la cual manifiesta Castilla del Pino: “Somos, pues, *porque* tenemos memoria; es más, somos *nuestra* memoria. [...] La memoria nos da, [...], conciencia de que existimos y, con ello, de identidad. Mi memoria soy yo”²²⁸. Gracias a la memoria, sabemos quiénes éramos en el pasado, por qué estamos aquí ahora e intuir cómo será nuestro futuro. Con la memoria, establecemos nuestra identidad y, cuando se pierden los recuerdos del pasado, se desvanece la identidad tanto en la dimensión individual como en la colectiva. Como ha analizado Todorov: “el recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad tanto la del individuo como la del grupo [...] sin un sentimiento de identidad con uno mismo, nos sentimos amenazados en nuestro propio ser y paralizados [...] el individuo necesita saber quién es y a qué grupo pertenece”²²⁹. En definitiva, la memoria es el fundamento indispensable para definir quiénes somos.

²²⁶ González Varas, Ignacio, *Conservación de Bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Cátedra, 2005, p. 43.

²²⁷ Grayling, Anthony, *El sentido de las cosas*, Barcelona: Ares y Mares, 2001, p. 225.

²²⁸ Castilla del Pino, Carlos, “El uso moral de la memoria”, *El País*, 25 de julio, 2006.

²²⁹ Todorov, Tzvetan, *Memorias del Mal, Tentaciones del Bien*, Barcelona: Península, 2002, p. 199.

II.2.3. La memoria en la narrativa española contemporánea

En las últimas décadas del siglo XX ha surgido en muchos países del mundo, sobre todo en los que han sufrido profundos cambios sociopolíticos en su historia reciente, una tendencia pujante hacia la investigación, la recuperación y la reconstrucción de la memoria en el ámbito histórico, social y cultural, llegando a aparecer el llamado “*culto de la memoria* desarrollado a través de la creación de museos, archivos y centros documentales, la difusión de textos testimoniales o la continua conmemoración de onomásticas”²³⁰. Carme Molinero cree que hay por lo menos dos motivos para explicar este fenómeno. El primero consiste en la “pérdida de puntos de referencia [que] ha contribuido a que los individuos busquen en el pasado pilares de apoyo para la afirmación de su identidad”; y el segundo se debería a “las terribles convulsiones sufridas por las sociedades contemporáneas durante el siglo XX” —guerras, represiones fascistas, campos de concentración, etc.—, todavía no desaparecidas por completo, que siguen generando enconadas discusiones²³¹.

En España, un país que ha sufrido la Guerra Civil y la larga dictadura franquista, el cultivo de la memoria histórica desde la postguerra hasta el fin del siglo XX ha seguido inevitablemente un camino pantanoso que, de acuerdo con los estudios de José F. Colmeiro, se puede esquematizar en los siguientes tres periodos:

- 1) El tiempo de silencio y olvido promulgado del franquismo.
- 2) El tiempo de la transición del franquismo a la democracia, entre la memoria testimonial residual y la amnesia. Surge un intento de recuperación de la memoria histórica, y una sensación de desencanto provocado por las limitaciones del proceso político y la nostalgia de un futuro utópico definitivamente postergado.
- 3) El tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria. El espacio vacío dejado por el desencanto de la transición y su tabú se ve

²³⁰ Sánchez Zapatero, Javier, *op. cit.*, p.25.

²³¹ Molinero, Carme, “¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?”, en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus, 2006, p. 219.

rellenado por diferentes formas memoriales que desbordan y debilitan a la vez los cauces tradicionales de la memoria²³².

Obviamente, la primera etapa se refiere al largo dominio fascista del Gobierno de Franco, periodo en el que fue tarea imposible recuperar la memoria sobre el pasado por el miedo y la presión política, sobre todo en los primeros años de la posguerra. Por ejemplo, en el proceso legitimador del franquismo, se realiza una serie de movimientos políticos para manipular la memoria y controlar la ideología de la gente con el fin de legitimar la Guerra Civil. Como consecuencia de ello, “la realidad histórica de los acontecimientos de la guerra civil se va a ver reescrita y transformada en una memoria oficial mitificada, a través de los grandes mitos de régimen [...]”²³³. Así que, dentro del país, desaparecen casi todas las referencias de la Segunda República y cualquier literatura crítica o favorable a los republicanos.

A partir de los años setenta, tras la muerte de Franco, se inicia la Transición española con el fin de llevar al país con la máxima velocidad y de manera apacible a una sociedad democrática para incorporarse nuevamente al mundo europeo. Sin embargo, entre el desencanto y la esperanza, la gente notaría muy pronto que en este período recuperar la memoria histórica era, sin duda alguna, algo contra corriente. Explica con precisión esa imposibilidad Txetxu Aguado:

Tal proyecto de futuro por fuerza requería mirar hacia delante sin volver la vista atrás ni por un instante, no fuera a ser que las monstruosidades del pasado se volvieran a apropiarse de las esperanzas del presente. El llamado pacto del silencio, o la amnesia colectiva de la Transición, no era más que un silenciar aquello que desunía para aglutinar fuerzas en torno a lo que verdaderamente unía, un enfrentarse conjuntamente a los miedos por parte de casi todos a un retorno de las violencias de la Guerra Civil²³⁴.

Sin embargo, la mayoría de la gente es consciente de este “déficit de la memoria

²³² Colmeiro, José F., *op. cit.*, pp. 18-19.

²³³ *Ibid.*, p. 43.

²³⁴ Aguado, Txetxu, *Tiempos de ausencias y vacíos: Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2010, pp. 27-28.

en la Transición”²³⁵, de modo que a partir de los últimos años del siglo pasado, la memoria vuelve a cobrar cada día mayor importancia, lo cual se comprueba de manera decisiva en varios hechos: la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007; las innumerables exposiciones y actividades conmemorativas sobre la Guerra Civil; las películas y series de televisión; y en especial, el éxito editorial y reconocimiento crítico que logra un grupo de autores españoles que siguen manifestando en sus obras narrativas una continuada preocupación por reivindicar la memoria histórica.

Entre ellos, no faltan escritores que recurren a la memoria de la Guerra Civil española y de la posguerra como contexto histórico o materia novelable con el propósito de corresponder con claridad a esta desmemoria pública, es decir, “el déficit” de la memoria. Van entrando en nuestra vista una serie de nombres y obras: la serie *Carvalho* (1972-2004) de Manuel Vázquez Montalbán, *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, *El embrujo de Shanghái* (1993) de Juan Marsé, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *Historia de mis calles* (2006) de Francisco González Ledesma, *Esas vidas* (2009) de Alfons Cervera, *Ayer no más* (2012) de Andrés Trapiello, y muchos otros. Esta indagación repetida y continuada de un pasado histórico reciente en estas narrativas despierta la conciencia colectiva de la persistencia al olvido y disfruta de una amplia acogida tanto de los lectores más ilustrados como de los críticos más exigentes, y hace aparecer la llamada *literatura de la memoria*, expresión empleada frecuentemente en estudios literarios y críticas²³⁶ para referirse especialmente a la memoria colectiva sobre la Guerra Civil española, la posguerra y la represión.

Críticos como Sánchez Zapatero creen que sí existe la novela de la memoria, de

²³⁵ *Ibíd.*, p. 35.

²³⁶ Véase estudios como “La cultura de la memoria” publicada en *Pliegos de Yuste* en 2010 de Javier Sánchez Zapatero; “Entre la autoficción y la biografía novelada. Narrativa española de la memoria” de Mariela Sánchez, publicada en *Actas del II Coloquio Internacional: Escrituras del yo*, en el año 2010; “El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina como novela de memoria” de Patricia Riosalido publicada en *Cuadernos de Filología Hispánica* en 2013; o artículo de Georges Tyras: “Relatos de investigación y novela de memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado”, publicado en 2011 en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, etc. En estas críticas mencionadas los autores coinciden en utilizar *novela de la memoria* para denominar a las narrativas basadas en la memoria colectiva sobre Guerra Civil española y la posguerra para reivindicar una historia olvidada.

la que forman parte por lo menos dos grupos de escritores²³⁷: uno está compuesto por autores como Jorge Semprún, Alexander Solzhenitsyn, Elie Wiesel o Charlotte Delbo, que son los afortunados supervivientes de los campos de concentración. Sus experiencias personales y terribles hacen que sus escrituras adquieran un valor cognitivo y ético al informar al lector sobre la horrorosa realidad de los sistemas concentracionarios soviético y nazi. Y el otro se refiere a la literatura de los escritores exiliados: Max Aub, Stefan Zweig, Ramón J. Sender, etc., para quienes la memoria no sólo es el elemento que permite a los autores realizar a través de la escritura su ansiado deseo del regreso, sino que también es el modo que tienen para hacer presente el modelo de país por cuya defensa hubieron de huir al exilio.

A su vez, el estudioso Jean-François Carcelén opina que en las críticas sobre *Soldados de Salamina*, como el caso más relevante, y en otras situaciones parecidas, se la mal-llama “novela de la memoria”. Según él, en vez de llamarla *novela de la memoria* sería más apropiada la denominación *novela testimonial*, género en que la fuente documental es parte integrante de la estructura hermenéutica, y donde el archivo constituye la materialidad de la prueba, un elemento esencial en la búsqueda de la verdad, una forma de huellas dactilares de la realidad histórica²³⁸.

Mientras, el escritor y crítico Santos Alonso elige utilizar “novela evocadora de la memoria”²³⁹ para encasillar narrativas en que la memoria sigue siendo un motor en cuanto al contexto novelesco. Así, se amplía naturalmente el catálogo bajo este epígrafe: “en unos casos se trata de una recuperación de la infancia, sobre todo en la época de la guerra y la posguerra, y en otros de una memoria personal provocada por el testimonio generacional o por algún hecho determinante”²⁴⁰.

Debido al inseparable vínculo que mantienen la memoria y la literatura como hemos analizado antes, se cree que resulta un poco aventurado hablar de la narrativa de la memoria, puesto que es imposible distinguir elementos memorísticos y los

²³⁷ Sánchez Zapatero, Javier, *op.cit.*, p.29.

²³⁸ Carcelén, Jean-François, “Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-François; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, ed. cit., pp. 53-54.

²³⁹ Alonso, Santos, *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, op. cit., p. 230.

²⁴⁰ *Ibíd.*

ficcionales de una misma obra. Tampoco existen escrituras que nacen totalmente de la pura imaginación del autor sin tener nada que ver con sus experiencias personales, o sea, con los recuerdos autobiográficos del escritor. De manera similar se manifiesta Luis Alberto de Cuenca: “Sin memoria no hay poesía [...] En el cerebro, el área de los recuerdos coincide con el área de la creación poética. Si no tuviéramos el poder de recordar cosas no podríamos escribir poesía”²⁴¹. En otras palabras, sería irrealizable clasificarlas como literatura de la memoria si todas las obras ficcionales pueden ser incluidas bajo esta terminología tan extensa. Para ser más prudente, y sobre todo porque lo que pretende hacer el presente trabajo es investigar las diversas formas en que actúa la memoria en la construcción de los discursos literarios, decidimos no utilizar la denominación de “novela de la memoria” mientras que giramos la vista al compromiso que asumen literalmente los recuerdos en los textos.

Con el fin de realizar más adelante una indagación objetiva, científica y lo más completa posible sobre el mundo narrativo de Antonio Soler, es necesario hacer un análisis sobre unos títulos, variados en la temática, el estilo y la estructura, pero que comparten un punto en común: en todas estas obras narrativas es destacado el papel que juega la memoria tanto individual como colectiva. Unas veces, la memoria personal sirve de rastro para la averiguación de un hecho real del pasado de la historia española; y en otras ocasiones, la memoria colectiva tiene que ser invertida por haber sido manipulada por el poder; o muchas veces, frente a la crueldad de la realidad, la memoria familiar se convierte en la única arma que tiene la gente para resistir al olvido. La selección de los títulos ha sido guiada por los siguientes criterios: los autores son hijos que nacen en la posguerra, pero no la inmediata sino la de los años 50 y 60 del siglo XX; y segundo, que la memoria de la Guerra Civil y de posguerra no actúa como tema único, sino que tal asunto es en las novelas seleccionadas generador de elementos centrales en la composición de la obra.

Diferentes temas como por ejemplo la recuperación de la memoria histórica, la

²⁴¹ “Luis Alberto de Cuenca: ‘Sin memoria no hay poesía’”, [Nota de prensa], disponible en <http://www.unav.edu/web/vida-universitaria/detalle-noticia-pestana/2015/10/16/luis-alberto-de-cuenca:-sin-memoria-no-hay-poesia?articleId=7611794>, [fecha de consulta: 26 de octubre, 2015].

búsqueda de la identidad y la resistencia al olvido, pueden converger en una misma obra, ya que serán temas inevitables si uno vuelve la mirada hacia atrás y se deja guiar por la evocación. Así que la siguiente clasificación no es absoluta, sino que está hecha por la inclinación que tiene el autor en el momento de vertebrar la trama, y sirve más bien para orientar ante la inmensidad de obras en que se trata el tema de la memoria.

II.2.3.1. La memoria como recurso para reivindicar el pasado histórico

Bajo este epígrafe se estudiarán *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado. La agrupación está realizada por estas razones: uno, la similitud que tienen estas dos en cuanto a la elección del tema -indagar un hecho real de la historia reciente de España-; dos, la abolición de los límites entre la realidad y la ficción; y por último, porque la memoria sirve como una pieza indispensable para completar el proceso de investigación llevado a cabo por el protagonista, que es también el narrador en ambos casos.

II.2.3.1.1. Javier Cercas y *Soldados de Salamina*

En los últimos veinte años, la memoria histórica de la Guerra Civil española ha sido un lugar muy frecuentado por los escritores contemporáneos, entre ellos destaca Javier Cercas, un nombre imposible de omitir por el amplio reconocimiento del que disfruta tanto entre los lectores como entre los críticos más exigentes, que ha llegado a generar el llamado “efecto Cercas”²⁴², metáfora precisa para concretar el éxito editorial y la notable influencia que ha obtenido tras la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001. Por eso no hay que extrañarse de la abundancia de estudios,

²⁴² Pozuelo Yvancos, José María, “La guerra civil en la novela española del siglo XXI: panorama”, *op. cit.*, p. 293.

críticas y comentarios que hoy encontramos sobre el relato y su escritor, hechos desde prismas dispares hasta que casi agotan todas las posibilidades de interpretación. *Soldados de Salamina* es considerada y analizada al mismo tiempo como novela histórica, así decía el profesor José V. Saval: “*Soldados de Salamina* ha servido, de momento, para crear todo un subgénero de la novela histórica centrado en la Guerra Civil”²⁴³; también como obra ejemplar del género autoficcional: la de Cercas es una novela escrita con un artefacto retórico muy actual, muy moderno. La teoría de la literatura lo ha llamado *autoficción*²⁴⁴; e incluso, puede ser interpretada como integrante de los dos géneros: *metaficción historiográfica*²⁴⁵ por la repetida autorreflexión “sobre la naturaleza de la escritura de la Historia y la relación de ésta con la ficción”²⁴⁶ en la obra.

Parecen inacabables los estudios suscitados por esta novela debido a la fusión de varios géneros literarios: “mecanismos de biografía, crónica periodística, novela policíaca y relato histórico”²⁴⁷, como ha resumido Javier Lluç Prats:

En ella se congregan sugestivos elementos como la hibridez de géneros; la percepción de la literatura como preservadora de la memoria; la trabazón cohesionada del texto; y el ritmo y el estilo cambiantes de su estructura tripartita, que conduce a un vibrante desenlace²⁴⁸.

Llegados a este punto, lo que se quería hacer ya no tiene que ver con el género histórico ni con los elementos autoficcionales casi omnipresentes en la obra, sino que se intentará realizar un análisis con el fin de observar cómo la memoria actúa de base para articular la trama de la novela y cómo al final contribuye a asumir la responsabilidad éticamente.

²⁴³ Saval, José, V., “Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”, *Letras Hispánicas*, spring 2007, p. 62.

²⁴⁴ Pozuelo Yvancos, José María, “Dos revisiones narrativas de la Guerra Civil: Javier Cercas y Almudena Grandes”, *op. cit.*, p. 319.

²⁴⁵ Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1988, p. 5. *apud* Lluç Prats, Javier, “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”, *Actas del XXI Congreso Aispi*, vol. 1, 2006, p. 298.

²⁴⁶ Lluç Prats, Javier, “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”, *Actas del XXI Congreso Aispi*, vol. 1, 2006, p. 298.

²⁴⁷ Lluç Prats, Javier, *op. cit.*, p. 297.

²⁴⁸ *Ibid.*

En primer lugar, la memoria comunicativa asegura la vertebración unitaria de los discursos heterogéneos en *Soldados de Salamina*. Ya que en la novela encontramos en efecto tres historias: una es la del protagonista–narrador, un periodista desencantado que también se llama Javier Cercas, que se enteró por casualidad de la aventura casi milagrosa del padre del escritor Rafael Sánchez Ferlosio y, decidió emprender la investigación restituyendo los detalles que quedaron atrás para redactar *un relato real*²⁴⁹ sobre el antiguo falangista Sánchez Mazas. Y tras una larga pesquisa de seis años entrevistando a diferentes personas, consultando archivos, leyendo documentos hasta que se reestructurara poco a poco las imágenes del pasado, él por fin pudo hallar al verdadero héroe de la novela: el soldado republicano Miralles, que dejó huir a Sánchez Mazas en aquella remota madrugada lluviosa. Este largo viaje de búsqueda no solamente cierra su relato, sino que además supone la reconstrucción de la memoria individual y la reivindicación de la memoria histórica para toda la gente de su generación.

La segunda historia es la que redacta el periodista Cercas en la novela titulada *Soldados de Salamina*, en la que se narran las anécdotas del propio Sánchez Mazas, sus experiencias en el fusilamiento y sus amigos del bosque. El tercer discurso, situado en el segundo plano de la historia, tiene que ver con lo que representan Sánchez Mazas y Miralles, con lo que hay entre los vencedores y los vencidos, con lo que se inscribe en la memoria colectiva de la generación de Cercas y lo que verdaderamente ha existido en la Historia.

Gracias a la memoria comunicativa, los tres discursos de distintos niveles se fusionan sin romper la homogeneidad del argumento. Como hemos explicado antes, la memoria oral nace principalmente en la vida cotidiana de la sociedad, y se transmite en la mayoría de los casos por vía oral. Es por esto por lo que en *Soldados de Salamina* será posible preservar la historia de Sánchez Mazas ambientada en los años treinta del siglo XX porque éste se la ha contado a su hijo, y su hijo a Javier Cercas. Por tanto, dada la inestabilidad de la memoria comunicativa, Sánchez Ferlosio se ve

²⁴⁹ Véase Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets Editores, 2011. El narrador insiste en que lo que está redactando es un relato real, lo cual ha sido repetido varias veces en la novela.

incapaz de narrar un relato completo de los sucesos a Cercas, de ahí que la curiosidad del escritor se despierte y decida continuar la historia. Luego, se produce un proceso de investigación en el que el autor recurre tanto a testigos directos –los hermanos Figueras, María Ferré o Daniel Angelats– como a los indirectos –Miguel Aguirre, Jaume Figueras, o Roberto Bolaño– que le refieren lo que ellos habían experimentado o escuchado, para que Cercas pueda progresar en la investigación, que en realidad se trata de otra historia que ocurrió entre Sánchez Mazas y Miralles. Cuando por fin pudo entrevistar a Miralles, el antiguo soldado republicano también le contó a Cercas lo que él había visto y vivido en la Guerra, lo que él había recordado. Podemos decir que sin estas memorias individuales y comunicativas no podría haber sido posible la producción de la novela *Soldados de Salamina*, ya que no importa si hubiera existido de verdad la inexplicable mirada del militar republicano hacia Sánchez Mazas, todo habría sido enterrado por completo en la Historia. Aún más, la inconsistencia de la memoria comunicativa le sirve al autor de herramienta ideal para oscurecer las fronteras entre la realidad y la ficción, la memoria y la imaginación. Reflexiona frecuentemente el narrador sobre la ambigüedad que pueden causar los recuerdos individuales:

Me decía que, si bien el relato de Jaume Figueras no podría ser fiable (o no podía serlo más que el de Ferlosio), pues su veracidad ni siquiera pendía de un recuerdo (el suyo), sino del recuerdo de un recuerdo (el de su padre), los relatos de su tío, [...] Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado otras veces²⁵⁰.

En segundo lugar, la estructura narrativa tripartita cumple perfectamente el procedimiento completo de recordar. “Los amigos del bosque”, “Soldados de Salamina”, “Cita en Stockton”, son las tres partes que componen la novela, en las que

²⁵⁰ Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets Editores, 2011, p. 60.

se narra respectivamente las investigaciones realizadas por Cercas en torno a la aventura de Sánchez Mazas; el relato escrito por el periodista para cumplir la promesa que había hecho Sánchez Mazas a sus amigos del bosque; y en la última parte, las conversaciones entre Cercas y el escritor chileno Roberto Bolaño, así como la búsqueda de Miralles llevada a cabo por el narrador. Si las revisamos desde el punto de vista del mecanismo memorístico, nos daríamos cuenta de que esta estructura tripartita coincide justo con el proceso de la conformación de la memoria cultural. La primera parte es en realidad la etapa de acumulación de informaciones, pero desorientadas e incompletas, que vienen principalmente de la memoria individual y comunicativa. En el segundo capítulo, cuando el narrador Javier Cercas se pone a redactar el cuento basándose en los materiales que ha ido almacenado a lo largo de la investigación, la memoria individual desordenada temporal pasa a ser la memoria cultural que no se sujeta al transcurrir del tiempo a favor de la escritura. No obstante, esta memoria es inactiva y pasiva, ya que no es capaz de asumir la responsabilidad que se debe por no estar aceptada por el grupo social, teniendo en cuenta que su propio sujeto no está satisfecho o convencido de ella:

A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. [...] el libro seguía estando cojo²⁵¹.

Es decir, el relato escrito, como símbolo cultural de la memoria social, está “cojo” porque se detiene todavía en la fase de memoria cultural en depósito. De ahí que nazca la última parte de la novela, “Cita en Stockton”, en la que esta memoria en depósito va convirtiéndose en la memoria en función a través de los siguientes tres pasos:

Primero, las conversaciones con Roberto Bolaño confirman dos cosas importantes: uno, la memoria es lo fundamental para esta obra: “escribir novelas no hace falta imaginación. [...] Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando

²⁵¹ Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 142.

recuerdos”²⁵²; dos, Miralles, el antiguo miliciano que sale de la memoria de Bolaño puede ser también el que salvó la vida a Sánchez Mazas. Luego, los recuerdos de Miralles ayudan a Cercas a reivindicar la memoria histórica que le falta, así que esta memoria colectiva logra transmitirse de generación en generación, sin ser eliminada por completo de la Historia. Tercero, la memoria en depósito por fin cobra su sentido entrando en función cuando el protagonista Javier Cercas es sacudido por lo contado por Miralles, cuando se siente “eufórico, inmensamente feliz”²⁵³ en el tren de regreso, y sobre todo cuando descubre al fin y al cabo el sentido de su “relato real” y de su investigación:

mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segué –Joan y Lela– y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de María Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles, de esos momentos inconcebibles en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y de la paga que la civilización reserva a ese hombre²⁵⁴.

En resumen, siguiendo la siguiente evolución: primero de la memoria comunicativa individual a la memoria en depósito, y después de esta última a la memoria cultural en función, *Soldados de Salamina* “viene a rescatarlos del olvido y cumple por tanto una dimensión de restitución de la memoria colectiva de los españoles respecto a estos héroes anónimos de la perdida Guerra Civil”²⁵⁵, es decir, a reivindicar la memoria histórica para la generación del autor y para las posteriores.

²⁵² *Ibíd.*, p.149.

²⁵³ *Ibíd.*, pp.203-204.

²⁵⁴ *Ibíd.*, pp.206-207.

²⁵⁵ Pozuelo Yvancos, José María, “Dos revisiones narrativas de la Guerra Civil: Javier Cercas y Almudena Grandes”, *op. cit.*, p. 316.

II.2.3.1.2. Benjamín Prado y *Mala gente que camina*

Benjamín Prado, el autor de *Mala gente que camina* (2006), tiene casi la misma edad que Javier Cercas, es decir, comparten los dos la misma generación de los 60, la tercera generación después de la Guerra Civil. El vacío que les ha producido ésta en cuanto a la memoria histórica reciente de los años sombríos de España no les hace distanciarse por reminiscencias, sino que al revés, les despierta más curiosidad para acercarse a la verdad y muchos de ellos optan por asumir valientemente su responsabilidad histórica como el mejor homenaje a este pasado, quizá ya olvidado por mucha gente:

Prado forma parte de esa generación de autores jóvenes que hoy, treinta y seis años después del advenimiento de la democracia en nuestro país, alzan la voz para recordarnos a todos que para superar los trágicos hechos que sacudieron España durante gran parte del siglo XX no basta con volver la espalda y seguir caminando²⁵⁶.

Por tanto, las obras representativas de los dos, *Soldados de Salamina* y *Mala gente que camina*, también adoptan, en ciertas estrategias narrativas, el punto de vista del profesor Georges Tyras:

Ambos textos combinan con resultados equiparables los datos reales con los ingredientes ficcionales, muestran cómo se entretajan memoria e historia, y ponen de relieve la dimensión testimonial de la escritura narrativa. En este sentido, las dos novelas suplen o compensan las deficiencias anteriores en el terreno de la recuperación de la memoria histórica²⁵⁷.

²⁵⁶ García Urbina, Gloria, “No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: una reivindicación de la historia completa” [en línea], disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>, [fecha de consulta: 9 de noviembre 2015].

²⁵⁷ Tyras, Georges, “Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, ed. cit., p. 364.

Sin embargo, esta vez, nada tiene que ver con la parte “blanda” de la guerra, Prado nos enfrenta a una verdad más tremenda y cruda, ocultada por la dictadura y relegada al olvido en la Transición. Cuando muchos ya se acostumbraron al pacto de silencio para el autor es imposible callarse: “Porque aún hay muchas cosas que no se saben sobre ella [...] El perdón y el olvido son cosas distintas y la historia de un país no se puede hacer sumando medias verdades. La Historia hace mala pareja con el silencio”²⁵⁸. Es por esto por lo que Prado decide contar, denunciar e instaurar lo que no se puede olvidar por medio de la escritura de *Mala gente que camina*, cuya trama se centra principalmente en la investigación sobre la apropiación ilegal de los niños de padres republicanos vendidos durante los años del franquismo.

La investigación la lleva Juan Urbano, un profesor de enseñanza secundaria que es también el narrador y el protagonista de la novela. Cuando está preparando una conferencia sobre la escritora Carmen Laforet, descubre al azar la existencia de la novela *Óxido*, cuya autora -Dolores Serma, militante de la Sección femenina y colaboradora del Auxilio Social- es casi desconocida por haber publicado una sola obra. La historia contada en *Óxido* -la dura búsqueda de un hijo perdido realizada por una desesperada madre, Gloria- llama la atención de Juan Urbano, y le sorprende tanto que no tarda nada en emprender su indagación sobre el robo de los niños. La nuera de Dolores Serma, Natalia Escatín, ayuda al profesor, le ofrece el manuscrito de *Óxido*, y además le acompaña en la mayoría de las investigaciones. A medida que nos acercamos junto con el narrador a la enigmática historia de Dolores Serma y de su familia, va desvelándose poco a poco la horrorosa verdad del robo de los niños republicanos durante la dictadura, e incluso en los primeros años después de la muerte de Franco.

Mala gente que camina es considerada una novela histórica con triunfo, no solamente porque ella “[se corresponde] con el tipo de novela en que una historia ficcional en primer plano sirve para enhebrar sucesos y figuras históricas sacados de

²⁵⁸ Prado, Benjamín, “Entrevista con Benjamín Prado” [en línea] disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/17/actualidad/1147878000_1147880084.html, [fecha de consulta: 10 de noviembre, 2015].

la realidad [...]”²⁵⁹, sino más bien porque logra “recuperar la memoria histórica de la durísima cotidianidad de la posguerra”²⁶⁰ a favor de resucitar la memoria familiar y de recrear los recuerdos individuales.

Primero, el horizonte temporal limitado de la memoria generacional hace posible la reivindicación de una historia traumática y dolorosa por los descendientes. Como hemos explicado en los puntos anteriores, la memoria generacional es inestable y cambiante, ya que puede durar aproximadamente entre ochenta y cien años, de ahí que las “experiencias tan atroces, complejas o abrumadoras que no pueden ser contadas directamente por aquellos que las padecieron, por los supervivientes”²⁶¹, dejen de ser tan insoportables para las nuevas generaciones por el distanciamiento temporal e ideológico. Así es el caso de la indagación del robo de los niños republicanos en *Mala gente que camina*. No es casual que la pesquisa sea efectuada por Juan Urbano, ya que desgarrar la herida sangrienta será bastante cruel para la generación de Dolores Serma, pero no tanto para la siguiente. Análogas palabras ha utilizado el narrador Juan Urbano para comentar la actitud silenciosa e indiferente del público ante los crímenes históricos, como la apropiación ilegal de los niños:

[...] Me parece una vergüenza la forma en que unos y otros han pactado el olvido; porque aquí, a base de hablar de la reconciliación nacional, no se ha intentado pasar página, sino arrancarla²⁶².

¿Sabes qué ocurre? Yo creo que lo que se pactó en España con la Transición fue echar tierra encima de demasiadas cosas. ¿Y sabes por qué? Pues porque mucha gente había sufrido tanto que llegó a renegar de su propia memoria. [...]

En segundo lugar, como símbolo memorístico, la función de *Óxido* en *Mala gente que camina* es fundamental. Primero, la novela, en la que se conservan los

²⁵⁹ Lluch Prats, Javier, “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*”, *Olivar*, nº 8, 2006, p. 36.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 39.

²⁶¹ García Jambrina, Luis, *op. cit.*, p. 80.

²⁶² Prado, Benjamín, *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara, 2006, p.117.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 310.

recuerdos de Dolores Serma, sirve como un catalizador que no sólo despierta el interés del narrador, sino que también activa una memoria ya olvidada por la gente, enlazando perfectamente el pasado y el presente. Segundo, la difusión fracasada de *Óxido* evidencia la inestabilidad de la memoria generacional, porque si nadie la lee, o si muere Dolores Serma, la memoria que se guarda en ella será intransferible y será arrinconada para siempre. En realidad, a lo largo de la búsqueda de informaciones, encontramos una serie de documentos proveniente de distintas fuentes, por ejemplo: el ensayo de Miguel Delibes; las memorias de Carlos Barral, Caballero Bonald, o de Dionisio Ridruejo; las biografías de Mercedes Sanz Bachiller; entrevistas con el hijo de Dolores Serma; revisión de los archivos; recopilación de los datos sacados de los libros; examen de las fotos, etc. Nos damos cuenta de que no resulta escasa la cantidad de informaciones sobre Dolores Serma, ¿por qué ella, junto con el secreto familiar, habría sido enterrada y abandonada si no hubiera aparecido alguien que se interese por su historia? Eso se debe precisamente a la inconsistencia de la memoria generacional, porque:

[...] cuando ya no queda ningún recuerdo personal vivo, los diarios, cartas y fotos se convierten en simples vestigios de un ayer que ya no se rememora de manera espontánea, que incluso hasta se ha olvidado. Lo que en un momento fue memoria viva, deja de serlo posteriormente tras la desaparición de la generación que la sustentaba²⁶⁴.

Tercero, la memoria individual y la memoria colectiva se diferencian e interaccionan mutuamente. A medida que se reelabora la memoria individual de Juan Urbano, Natalia Escartín, Carlos Lisvano, Dolores Serma, la madre de Juan, y de muchos otros, se restaura en realidad toda la memoria colectiva. Como manifiesta Halbwachs en *La memoria colectiva*:

[...] cabría distinguir dos memorias, [...] una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y otra memoria

²⁶⁴ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 41.

histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general²⁶⁵.

Hay siempre acontecimientos históricos que ocupan un lugar particular en las reminiscencias de un pueblo aunque la mayoría no haya participado en estos hechos y sólo los pueden imaginar pero no recordar. Entonces, cuando los quieren restablecer hay que recurrir a los recuerdos individuales de los que han vivido en persona estos acontecimientos, como explica Halbwachs:

Para mí, son nociones, símbolos; se me presentan bajo una forma más o menos popular; puedo imaginármelos; me resulta totalmente imposible acordarme de ellos. [...] Pero si quisiese reconstituir íntegramente el recuerdo de dicho acontecimiento, tendría que juntar todas las reproducciones deformadas y parciales de que es objeto entre todos los miembros del grupo. Y a la inversa, mis recuerdos personales no sólo míos, están en mí²⁶⁶.

Nacidos en los años 60, ni Juan Urbano ni Natalia tienen los recuerdos directos de lo que había pasado a los niños perdidos, sin embargo, como miembros del grupo social, los pueden reconstituir remitiéndose a lo relatado o a lo escrito por los demás. A medida que ellos van rescatando esa historia traumática de la memoria individual de los demás, va restaurándose tanto su memoria personal como la colectiva, que es el objetivo principal de *Mala gente que camina* de Benjamín Prado.

²⁶⁵ Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva* (trad. Inés Sancho Arroyo), Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 55.

²⁶⁶ *Ibíd.*

II.2.3.2. En busca de una identidad perdida a través de la memoria

Gracias a la memoria, es factible la recuperación de la identidad, sea individual, colectiva o cultural. Como ha confirmado Jan Assmann:

Individuals possess various identities according to the various groups, communities, belief systems, political systems, etc. to which they belong, and equally multifarious are their communicative and cultural, in short: collective memories. [...] Memory is knowledge with an identity-index, it is knowledge about oneself, that is, one's own diachronic identity, be it as an individual or as a member of a family, a generation, a community, a nation, or a cultural and religious tradition²⁶⁷.

Una vez establecido el vínculo intrínseco entre la memoria y la identidad, no es de extrañar que los escritores puedan realizar la búsqueda de la identidad perdida por medio de las escrituras de la memoria.

Por eso se estudian en este bloque *El jinete polaco* de Muñoz Molina y *El corazón helado* de Almudena Grandes, ya que en ellas se observa cómo se reconstruye la identidad individual, familiar y nacional a través de la reconfiguración de los recuerdos del pasado. La selección ha sido realizada en base a tres criterios: por un lado, la memoria generacional constituye el hilo narrativo en ambas novelas, por lo que se crea un narrador-protagonista con toques autobiográficos, descendiente de la tercera o de la cuarta generación respectivamente, que decide emprender la indagación identitaria retornando a sus orígenes una vez que se da cuenta de la crisis espiritual que está experimentando. Por otro, abunda en los dos casos la autorreflexión de los protagonistas, por la cual se refleja perfectamente el procedimiento requerido para la reconstrucción de la memoria generacional. Y por último, existe en las dos obras una correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, ya que están

²⁶⁷ Assmann, Jan, "Communicative and Cultural Memory", en Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, pp. 113-114.

entremezcladas las experiencias personales con la historia familiar y la nacional. Es decir, en las crónicas privadas de los personajes se inscriben, de hecho, las heridas y los dolores de una nación.

II.2.3.2.1. Antonio Muñoz Molina y *El jinete polaco*

El jinete polaco (1991), novela ganadora del Premio Planeta en el mismo año, y del Premio Nacional de la Literatura en 1992, ha sido analizada ya por numerosos críticos. Unos creen que se caracteriza por los rasgos posmodernistas²⁶⁸; algunos coinciden en catalogarla en el género histórico por reflejar críticamente y con precisión la Guerra Civil, el franquismo y la Transición²⁶⁹; y otros ponen el énfasis en el uso de la memoria para la vertebración del discurso narrativo, y sobre todo, para la reconstrucción de la identidad perdida de los personajes: “su autor potencia los elementos estéticos presentes en sus novelas previas, integrándolos para recalcar en los aspectos de la identidad y la memoria”²⁷⁰. Es decir, el objetivo primordial del autor de *El jinete polaco* no es la conmemoración del pasado, sino la búsqueda del sentido para el presente, ya que “[la novela representa] un viaje al pasado, pero no para que en él se complazca la nostalgia, sino para comprender e iluminar la realidad del presente, para asumir lo que somos a partir de lo que no hace mucho fuimos”²⁷¹.

Este viaje, realizado por Manuel y su novia Nadia, se inicia en los años 90 en una habitación lejana en Nueva York, donde los dos descubren en un baúl las fotos

²⁶⁸ Véase como por ejemplo, Ferrari, Marta Beatriz, “Moderno/Posmoderno/Neomoderno: *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina”, *Iberoamericana*, n.º. 3, 2001, pp. 7-20; Riosalido, Patricia, “El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina como novela de memoria”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 31, 2013, pp. 179-187; y Holloway, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.

²⁶⁹ Véase por ejemplo, Ibáñez Ehrlich, María Teresa, “La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en *El Jinete Polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 25, 2002, pp. 189-204; Erdal Jordan, Mery, “Los exilios de *El jinete polaco*”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: Editorial Castalia, 2000, pp. 560-568.

²⁷⁰ Villodre López, María Pilar, *Reivindicación del pasado*, Madrid: Libertarias-Prodhuvi, 2009, p.92.

²⁷¹ Martín, Sabas, “Antonio Muñoz Molina: Identidad, Memoria y Deseo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 6, 1992, pp.155-156.

tomadas por Ramio Retratista a lo largo de la Segunda República, la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición. Los rostros y los instantes archivados en las fotos son elementos fundamentales de la novela, ya que éstos, conocidos y desconocidos, ayudan a los protagonistas a evocar los recuerdos olvidados, a comprobar la autenticidad de lo que ellos escuchaban desde niños a sus antepasados, y también facilita a su autor diseñar, de forma más natural posible, las presencias e incorporaciones de los demás personajes. La función de las fotos ha sido confirmada por Villodre López:

En *El jinete polaco*, Muñoz Molina combina de manera extraordinaria el uso de la fotografía y de la técnica narrativa postmoderna. En la configuración de la novela, el recurso fotográfico juega un papel primordial para el conocimiento y la corroboración de la historia narrada. Muñoz Molina utiliza la fotografía como documento gráfico para repasar y dar testimonio del reciente pasado histórico de España²⁷².

Ahora bien, si recordamos que el carácter social es lo esencial de la memoria, cuya formación ha de ser fundada en el intercambio y la compartición de conocimientos para que éstos puedan ser transmitidos y circular dentro del marco social, no debemos extrañarnos de que este proceso sea imposible de cumplir sin los signos simbólicos capaces de representar el pasado. La fotografía, uno de los medios más potentes para la reservación y transmisión de la memoria es una representación visual del pasado. De acuerdo con Jens Ruchatz el sentido que tiene la fotografía para la memoria es de importancia primordial:

After the invention of photography, human memory became a photographic plate, prepared for the recording and reproduction of visual experience. Likewise, the expression “photographic memory” testifies to the urge to use media as cognitive models to understand the operations of memory²⁷³.

²⁷² Villodre López, María Pilar, *op. cit.*, p.95.

²⁷³ Ruchatz, Jens, “The photograph as Externalization and Trace”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008 p. 368.

Debido a la interacción recíproca entre la fotografía y la memoria, en este apartado se intenta hacer un análisis sobre cómo se reivindican la memoria individual y la colectiva mediante las fotografías, y cómo a través de ello los protagonistas pueden conseguir una redefinición y complementación de sus identidades.

Por un lado, en esta novela las fotos sirven como “rastros”²⁷⁴ para que los individuos puedan retornar al pasado siguiéndolas:

Making sense of a photograph as a trace means to take it as evidence of what is shown on it and to reconstruct the situation of its origin. When a photograph refers to the past not as its representation but as its product, it functions more as a reminder that triggers or guides remembering than as a memory in itself²⁷⁵.

En *El jinete polaco*, este origen del pasado se concreta en Mágina, un lugar apartado inventado por Muñoz Molina y pueblo natal del protagonista Manuel. Nacido en 1956, Manuel no posee la memoria directa de los acontecimientos bélicos, ni del hambre ni de la miseria de la posguerra. Lo que tiene son unas impresiones borrosas e inexactas, contadas por los mayores de la casa, unas veces mezcladas con su imaginación, y otras muchas veces relegadas a un segundo plano con el paso del tiempo. En su adolescencia decide marcharse de Mágina por la ansiedad de romper los lazos con su pasado, de encontrar una nueva forma de vivir para construir su nueva identidad. De modo que se convierte en intérprete simultáneo, dejando atrás Mágina y luego España. Sin embargo, los constantes viajes y los lugares insólitos acompañados de las experiencias inéditas no le traen la felicidad ni la serenidad que antes esperaba, sino que le pierden más aún. Esta sensación de estar desorientado se hace más obvia cuando se enamora de Nadia y quiere que ella también le conozca en profundidad:

²⁷⁴ En su magnífico estudio “The photograph as Externalization and Trace”, Jens Ruchatz ha indicado que la fotografía, como medio de la memoria, tiene dos funciones fundamentales, una es la *externalización* (externalization), que pone énfasis en el carácter social del medio memorístico, es decir, la externalización de la memoria sólo se puede realizar en el marco social remitiendo a los signos simbólicos sociales y culturales; la otra es el *rastro* (trace), que consiste principalmente en la reconstrucción de la memoria individual, y exige la autonomía del sujeto.

²⁷⁵ Ruchatz, Jens, *op. cit.*, p.370.

Quiero contarte quién he sido y qué he hecho y es como si se me hubiera borrado de la memoria la mitad de mi vida, como si yo mismo estuviera ausente de mis propios recuerdos y me hubieran sido relatados por otro, porque veo con claridad lugares donde he estado pero no me veo a mí en ellos, o no me reconozco [...] ²⁷⁶.

Consciente de la crisis identitaria que está experimentando, muestra gran curiosidad por conocer su pasado una vez descubiertas las fotos del baúl que ha dejado el Comandante Galaz a su hija Nadia. Gracias a estas fotos, en un apartamento lejano de Nueva York, se entrecruzan en sus memorias el pasado y el presente, lo existente y lo ausente:

A su alrededor, en su conciencia, en su mirada, hasta en la superficie de su piel, todas las cosas irradiaban vínculos en el espacio y en el tiempo, todo pertenecía a una secuencia nunca interrumpida entre el pasado y el presente, [...] y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas ²⁷⁷.

De modo que Manuel puede confirmar las historias que le contaban su abuelo y sus tíos sobre las desgracias de la Guerra, corroborando visualmente la pobreza y el hambre que sufre la gente durante la posguerra: “las caras de mis tíos, sus cabezas rapadas, sus rodillas de hambrientos y sus calcetines caídos, aquellas chaquetas de adultos que usaban, arregladas por mi abuela en noches sin dormir [...]” ²⁷⁸. De igual manera, Nadia va conociendo el pasado de su padre, sus anécdotas heroicas en Mágina, sus persistencias, abandonos, exilios y dolores. El despertar y recomponer los recuerdos del pasado constituye un paso imprescindible para los que se interrogan sobre quiénes eran y de dónde venían, porque “los cuestionamientos en torno a la identidad emergen cada vez que hay crisis de algo, sea personal o colectiva [...]

²⁷⁶ Muñoz Molina, Antonio, *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta, 1991, p.418.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 17-18.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 110.

voltean hacia el pasado para encontrar en él el sentido de su existencia actual”²⁷⁹, lo cual estriba precisamente en asumir las responsabilidades de ayer, no en evitarlas. Es por esto por lo que el archivo fotográfico, que funciona como rastros que les orientan hacia lo que habían olvidado, tiene un sentido fundamental para la relocalización identitaria de los dos:

Manuel y Nadia buscan en el baúl una vía de conocimiento del enigma histórico de sus antepasados como una forma de entender y dar significado a sus propios destinos. Es por eso que [SIC] las fotografías les sirven de fundamento para reflexionar sobre la trayectoria de sus vidas [...]. En el baúl, ellos han encontrado la raíz de su desarraigo, de su marginalidad y la razón de su mutuo entendimiento y complicidad²⁸⁰.

Así que los dos jóvenes, siguiendo las huellas que las fotos les ofrecen, van recuperando poco a poco los recuerdos perdidos, cobrando nuevamente el sentido de sus vidas hasta que reconstruyen sus identidades.

Por otro lado, para la configuración de una identidad colectiva, la fotografía ejerce, en la mayoría de los casos, una función simbólica y cognitiva, que consiste principalmente en la “externalización”²⁸¹ de la memoria.

Los recuerdos son fugaces, ningún cerebro humano tiene la capacidad de memorizar todo lo que ha pasado y está pasando en nuestra vida. Igual que los caracteres, la invención de la cámara nos ayuda a materializar los instantes efímeros de la memoria, cuyo sentido se hace más patente sobre todo cuando en las fotos se registran los momentos decisivos de la Historia. Como hacía Ramiro Retratista en la novela, porque él, consciente de la transcendencia que tiene la documentación visual para la historia de Mágina y de España, tomaba las fotos con intención, aunque muchas veces sentía miedo, seguía trabajando con su máquina sin parar. Como él mismo recuerda lo que pasa el día del levantamiento militar:

²⁷⁹ Mendoza García, Jorge, “El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad”, *Casa del Tiempo*, vol. II, época IV, n° 17, 2009, p. 59.

²⁸⁰ Villodre López, María Pilar, *op. cit.*, p.102.

²⁸¹ *Vid* nota 273.

[...]aquella noche en que estalló el Movimiento me tiré a la ciudad con mi cámara y me dije, Ramiro, ésta va a ser una noche histórica [...] yo estaba muerto de miedo, pero no paraba de hacer fotos, pensaba que si moría esa noche a lo mejor se salvaba por casualidad la película y me recordaban como a un héroe [...]²⁸².

Gracias a la insistencia de El Retrartista, en su archivo fotográfico quedan materializados los momentos trascendentales que logran inmortalizar los rostros anónimos del pueblo Mágina. De esta manera se consuma la externalización de la memoria desde los sujetos:

[...] the function of symbolically saving humans from death by immortalizing their appearance. Photographic media could lay claim to an increased power in recalling the past because the automatic formation of the picture omitted interpretation and therefore emancipated memory from subjectivity²⁸³.

Razones por las cuales, se les permite a los individuos suprimir las barreras temporales y espaciales aprendiendo y recordando lo que habían olvidado. La Guerra Civil y sus consecuencias, tomadas por el autor como fondo histórico, reaparecen y se reflexiona sobre ellas a través de las memorias: “Muñoz Molina va directo hacia los centros de la memoria y reconstruye ese ayer que tantos querrían ver abolido por decreto”²⁸⁴. Mientras que la gente va restaurando su identidad individual, las memorias depositadas en las fotos se activan y vuelven a la circulación dentro del grupo social al que pertenece. Una vez recuperada la sensación de pertenencia a los individuos, se consigue establecer el sujeto abstracto de la identidad colectiva, y ésta, dependiente de la voluntad de adhesión que expresan los individuos, logra entonces su restitución.

²⁸² Muñoz Molina, Antonio, *op. cit.*, p.307.

²⁸³ Ruchatz, Jens, *op. cit.*, p.369.

²⁸⁴ Alfaya, Javier, “El jinete polaco”, *Quimera*, 1992, vol.109, p.62.

II.2.3.2.2. Almudena Grandes y *El corazón helado*

Publicada en 2007, el mismo año en que aprobó la Ley de la Memoria Histórica, parece que *El corazón helado* estuviera destinada a tener que ver con la conmemoración del pasado. De hecho, la autora convierte la novela en el almacén de los secretos y recuerdos generacionales de dos familias españolas, o sea, de las dos Españas. Como decían los versos de Antonio Machado citados por la autora, escritos al comienzo del siglo XX: “Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios. Una de las dos Españas ha de helarte el corazón”²⁸⁵. Sin embargo, a diferencia de las dos novelas analizadas poco antes, a las que muchos estudiosos sitúan en la perspectiva del género histórico, aquí los críticos coinciden en subrayar la importancia que desempeña la memoria, diciendo: “[*El corazón helado*] no es una novela sobre la guerra civil, sino sobre la memoria de la guerra civil y los usos que se han hecho de ella”²⁸⁶. Sostiene el mismo punto de vista Nathalie Sagnes-Alem: “Las tres novelas se caracterizan por una doble temporalidad y por la búsqueda sobre los orígenes, con un sujeto implicado en el proceso”²⁸⁷. El análisis más concreto ha sido hecho por Irene Andres-Suárez:

Conviene precisar que *El corazón helado*, de A. Grandes, no es una novela sobre los hechos históricos, aunque inevitablemente aparecen, sino sobre la memoria; se trata de una reelaboración sentimental, ideológica y

²⁸⁵ Machado, Antonio, “Donde las rocas sueñan”, en *Antología esencial (1903-1939) Selección de Joaquín Marco*, Barcelona: Círculo de Lectoras, 1999, p.249.

²⁸⁶ Santamaría Colmenero, Sara, “La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado*, de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?”, en Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente, Rebeca Saavedra Arias (coord.) *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander: Publican, 2011, p.20.

²⁸⁷ Sagnes-Alem, Nathalie, “*El reto de la verdad* en Los rojos de Ultramar de Jordi Soler, *El corazón helado* de Almudena Grandes, y *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, ed. cit., p. 332. Las tres novelas son *Los rojos de Ultramar* (2005) de Jordi Soler, *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, y *Cartas desde la ausencia* (2008) de Emma Riverola. Véase el mismo artículo, pp. 327-341.

moral de la historia y se inscribe en la línea de las obras literarias que persiguen la recuperación del pasado con el fin de comprender mejor la realidad presente y que constituyen una aproximación ética al conflicto de la guerra civil²⁸⁸.

Ahora bien, si es innegable el peso que adquiere la memoria en esta obra, a continuación nos aproximamos a la cuestión de cómo recuperan las identidades perdidas los protagonistas apelando a la restauración de la memoria.

En primer lugar, para Álvaro Carrión, la recuperación de la memoria familiar le supone un viaje de regeneración, que va de la desconstrucción de su identidad individual a la reconstrucción de la misma.

El narrador y protagonista Álvaro Carrión, profesor de Física en la Universidad, decide realizar una investigación sobre el pasado de su padre, Julio Carrión González, un hombre de negocios con triunfo. Porque en el día del funeral de éste, la inesperada aparición de una joven atractiva le despierta a Álvaro una gran curiosidad y le hace darse cuenta de que quizá no conocía lo suficiente a su padre. No obstante, a medida que se profundiza la averiguación y se desenmascara poco a poco la verdad, descubre sorprendido que ha llevado cuarenta años viviendo en la mentira. Su padre, el hombre al que siempre respeta y quiere profundamente, ha cimentado su enorme riqueza sobre engaños, intrigas y estafas. Envuelto en una inmensa desorientación, el mundo de Álvaro queda arruinado de forma súbita, porque “había nacido y crecido [en el silencio], y se había hecho fuerte como un árbol robusto pero jamás expuesto a los hielos del invierno”²⁸⁹, se encuentra tan confundido que se pierde por completo ante la realidad:

[...] soy físico, y descanso en la predecibilidad, la necesito. Necesito que las mismas causas produzcan siempre los mismos efectos, [...]. Sólo así puedo descansar, sólo así soy yo, pero ahora ya no sé quién soy, ya no sé lo que soy ni lo que signifíco, y tengo que volver a pensarlo, tengo que volver a

²⁸⁸ Andres-Suárez, Irene, “Memoria e identidad en la novela española contemporánea: *El corazón helado*, de Almudena Grandes”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, ed. cit., p. 311.

²⁸⁹ Grandes, Almudena, *El corazón helado*, Barcelona: Tusquets Editores, 2010, p. 949.

pensarme [...] ²⁹⁰.

Mi vida había cambiado tanto, tan deprisa, como si mi pasado perteneciera a la memoria de otro hombre. [...] Aquel hombre solía ser yo, había sido yo, pero ya no era. Y ya no sabía quién era, qué podía esperar, qué esperaba, qué tendría que hacer [...] ²⁹¹.

Resulta ineludible esta perplejidad, ya que en el proceso de la restauración de la identidad individual, es obligatorio que uno consiga la conciencia de pertenencia:

Es de singular importancia la conciencia o el sentimiento de su continuidad, la idea de su duración. Si desaparece esa conciencia o colisiona con las experiencias y vivencias que realiza la persona, surge una crisis identitaria que provoca la pérdida de la orientación social del individuo ²⁹².

Como consecuencia, se destruye totalmente la identidad individual del protagonista. Álvaro Carrión se ve obligado a retornar al estado inicial de la vida, justo como un bebé: “[su propia historia es para Álvaro] un horizonte vacío, desnudo, de contornos gigantescos y difusos, que sólo podía contemplar con la imprecisión de un recién nacido” ²⁹³. Es inevitablemente doloroso cortar los lazos con el pasado, sin embargo, lo cual constituye asimismo un paso imprescindible para la nueva reunión al grupo social y reconstrucción de su identidad individual:

One has to remember in order to belong [...] the transition of one group into another one, is usually accompanied by an imperative to forget the memories connected with the original identity ²⁹⁴.

Saliendo de la inocencia inconsciente, Álvaro Carrión decide enfrentarse valientemente con la verdad, conociéndola, aceptándola y haciéndose responsable de ella. Por eso recurre a su madre para encontrar respuestas:

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 414.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 965.

²⁹² Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 19.

²⁹³ Grandes, Almudena, *op. cit.*, p.921.

²⁹⁴ Assmann, Jan, “Communicative and Cultural Memory”, *op. cit.*, 2008, p. 114.

Necesito que me digas por qué papá engañó a todo el mundo, por qué traicionó a la gente que confiaba en él, por qué nunca creyó en nada, por qué nunca quiso a nadie, por qué mintió, por qué robó, y por qué luego te quiso a ti, por qué nos quiso a nosotros, por qué le quisiste tú mamá, explícamelo, cuéntame algo mejor que lo que sé, sálvale, sálvate, sálvanos a todos... [...]²⁹⁵

Y al final de la novela, ante la apatía e hipocresía de su madre, Álvaro le dice lo siguiente: “ya sé lo que quería saber [...], quién soy yo quien voy a ser, no sufras, mamá, no se te ocurra sufrir ni un instante, porque ya no sufriré por ti”²⁹⁶. Lo cual implica que ya deja de sentirse desorientado por haber encontrado su nueva personalidad.

En segundo lugar, tras la reconfirmación de la identidad de Álvaro Carrión, en *El corazón helado*, los acontecimientos históricos vividos por distintas generaciones se suscitan, se transmiten y reaparecen también a favor de la memoria. Por lo que el procedimiento de acordarse queda manifestado a medida que progresa la narración.

Para Álvaro Carrión, Raquel Fernández es una llave para abrir la puerta que conduce al pasado. A partir de la primera cita con ésta, Álvaro ya emprende un viaje sin regreso. Con Raquel, descubre una carpeta azul en la que se guardan fotos, cartas y pruebas importantes para desvelar el secreto de su padre. Luego, a través de lo que les cuenta la antigua vecina Encarnita y, de la carta encontrada en la carpeta escrita por su abuela paterna Teresa -una maestra republicana- a su hijo Julio Carrión, Álvaro descubre por fin las mentiras de su padre y la verdadera identidad de su abuela. Algo similar le pasa a Raquel en cuanto a la recuperación de la memoria generacional. De forma diferente a Álvaro, ella dispone de un buen conocimiento de su pasado, siendo la nieta y la heredera de la memoria colectiva de los exiliados españoles y de los vencidos. Desde niña, su memoria se apodera de ellos, de los esfuerzos que emplean los exiliados en Francia para mantener las tradiciones españolas -la comida, las canciones, el baile, e incluso el cultivo de las flores-, y de las memorias traumáticas de los vencidos sobre la matanza, el maltrato, los robos y los engaños durante el

²⁹⁵ Grandes, Almudena, *op. cit.*, p.914.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p.1108.

franquismo. De hecho, encontramos aquí “tres tipos de memoria: *la memoria comunicativa, la memoria colectiva y la memoria cultural*”²⁹⁷, que completan la evolución progresiva de la traslación memorística. Como la tercera generación de la Guerra, la memoria de Álvaro y la de Raquel se desarrollan nutriéndose tanto de sus experiencias autobiográficas como de los recuerdos de sus predecesores, formados principalmente por la memoria comunicativa y la colectiva. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo y con el fallecimiento de los supervivientes de la Guerra, la memoria cultural va sustituyendo de forma paulatina a la memoria comunicativa:

[...] la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión – una memoria, por tanto, de duración limitada, en tanto que su transmisión abarca tres o cuatro generaciones como máximo –, iría cediendo terreno a una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de esos testigos, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro²⁹⁸.

Por consiguiente, a fin de asegurar la preservación y la circulación de la memoria generacional -caso muy especial dentro del mecanismo memorístico-, la mayoría de la memoria comunicativa se ve obligada a transformarse en la cultural, cuyo proceso suele ser manifestado a través de “la traslación [...] de la prueba al documento, del testimonio a la representación”²⁹⁹.

Por último, mediante la confluencia de las memorias familiares de Álvaro Carrión y de Raquel Fernández, se establece y se define una nueva identidad cultural y nacional. No es casual que Álvaro Carrión y Raquel Fernández sean nietos y al mismo tiempo representantes de las dos familias. Aquí la relación consanguínea constituye no sólo el impulso interno que empuja el avance de la trama, sino también el hilo sentimental a través del cual se vertebran los recuerdos provenientes de sus progenitores y de sus alrededores. En efecto, el lazo familiar, denominado “affective

²⁹⁷ Andres-Suárez, Irene, *loc. cit.* (Subrayadas por el propio autor).

²⁹⁸ Quílez Esteve, Laia, “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías: revista de historia y teoría*, nº 8, 2014, p.60.

²⁹⁹ *Ibíd.*

ties” por Jan Assmann, es capaz de intensificar el pensamiento de los personajes por haber ofrecido a los descendientes una conexión directa y lógica con el pasado:

Groups are formed and cohere by the dynamics of association and dissociation which is always loaded (to varying degrees) with affection. Halbwachs, therefore, spoke of “*communautes affectives*.” These “affective ties” lend memories their special intensity³⁰⁰.

Es por esto por lo que se despliegan ante nosotros primero las memorias colectivas de los dos bandos -los vencedores y los vencidos-, y luego de los responsables y los desconectados del pasado, sea consciente o inconscientemente.

De manera que en el proceso de la convergencia entre los recuerdos de Álvaro y de Raquel, quedan reflejadas las personalidades de los demás personajes y de los grupos a los que representan. En el abuelo de Raquel, Ignacio Fernández, se inscribe la historia penosa de la primera generación de los exiliados españoles; luego, la segunda generación es imaginada por Ignacio Fernández Salgado, padre de Raquel, que desde la adolescencia sufre mucho por el exilio y por la pérdida de su identidad individual. En él se concretan las imágenes de los hijos infelices de los exiliados, por vivir “[...] siempre a medidas, siempre encerrados en las minúsculas dimensiones de una patria portátil, una presencia póstuma y fantasmal a la que llamaban España y que no existía, no existía, no existía”³⁰¹. Los recuerdos llenos de sufrimiento hacen al padre optar por olvidar la Guerra y el exilio, por silenciarse durante la Transición; y en la tercera generación, los demás hermanos de la familia Carrión Otero, indiferentes ante la verdad rechazando voluntariamente conocer su pasado, forman un contraste con Álvaro y con Raquel.

De lo antes expuesto se observa cómo la construcción identitaria siempre se completa dentro del marco social y cultural, debido a que las personalidades individuales pueden modelar asimismo la identidad colectiva y la cultural que representan. Cabe preguntar, cuando coexisten y se enfrentan el grupo representado

³⁰⁰ Assmann, Jan, *loc. cit.*

³⁰¹ Grandes, Almudena, *op. cit.*, pp. 604-605.

por los hermanos Carrión y el de Raquel o Álvaro, ¿A cuál elegimos? ¿Cuál es capaz de tipificar la identificación nacional? Las palabras de Almudena Grandes son tal vez la mejor respuesta:

Creo que somos un país que no es normal porque ha tenido una evolución histórica completamente anormal, distinta de los demás. Este es el único país en el que se instauró el fascismo, en el que se instaló en Europa occidental una dictadura que duró cuarenta años. Ningún otro país europeo ha pasado por una experiencia semejante [...]. También, por los efectos de la transición somos un país no normal. De alguna manera se hizo una raya y se dijo: a partir de ahora vamos a ser como los demás. Hasta ahora no éramos como los demás y a partir de ahora vamos a serlo: como los franceses, como los ingleses, como los alemanes [...]. Yo creo que ese proceso ha distorsionado muchas cosas en España. Creo que cuando aceptemos que somos un país no normal y seamos capaces de ver eso, podremos intentar ser normales ya de verdad³⁰².

Y justamente en eso consiste el sentido de *El corazón helado*.

II.2.3.3. La memoria como resistencia al olvido

Es obvio que es una tarea imposible recordar todos los acontecimientos que hemos tenido porque nuestra memoria selecciona, aprendiendo, pero también eliminando deliberadamente o inconscientemente los recuerdos. La memoria está compuesta en realidad por dos pasos: acordarse y olvidar. Tal como apunta Todorov:

[...] la memoria no se opone en absoluto al olvido. [...] la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible, [...] la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados³⁰³.

³⁰² Entrevista a Almudena Grandes en *Tesis*, 2008. [El vídeo de la entrevista puede consultarse en: <http://www.youtube.com/watch?v=93hWnQeXKY4>]

³⁰³ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, 2008, p.22.

Es por esto por lo que la construcción de la memoria se trata de un proceso dinámico y variable, plagado de alternancia entre recuerdo y olvido. Por tanto, éste último, descrito como “el fracaso de la memoria [que] implica un rechazo o inhabilidad para comunicar”³⁰⁴ es de hecho un factor fundamental e inseparable de la memoria.

En este apartado, se estudiarán *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares y *La buena letra* de Rafael Chirbes, que poseen algunos rasgos comunes:

Como resistencia al olvido, en ambas obras narrativas se evidencia el valor simbólico que tienen los espacios para la evocación y la transmisión de la memoria. Además, en los dos casos, el argumento está articulado a través del monólogo interior de los narradores, quienes, hundidos en una profunda desesperación y soledad, temen de ser abandonados u olvidados por un mundo donde la única salvación la proporcionan sus recuerdos. No obstante, al mismo tiempo, están sufriendo por estar encarcelados en el pasado, por ser incapaces de olvidar.

II.2.3.3.1. Julio Llamazares y *La lluvia amarilla*

Entre los escritores de la misma generación, Julio Llamazares destaca por su inconfundible estilo personal y por ciertas preferencias temáticas que le ayudan a conformar su propio mundo narrativo:

Toda la obra de J. Llamazares ha sido creciendo a la sombra de una indeclinable vocación poética [...]. Hallamos ya en sus poemas de juventud el germen de los motivos que preocupan al escritor (la infancia, la soledad, la comunicación con la naturaleza, la muerte, la memoria como elemento existencial y como origen de la creación, el efecto devastador del paso del tiempo, etc.) y también los símbolos e imágenes (la luna, la lluvia, la nieve,

³⁰⁴ Huyssen, Andreas, “Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”, [en línea] XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, disponible en http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huyssen.pdf, [fecha de consulta: 21 de noviembre, 2015].

etc.) que, con el paso de los años, adquirirán profundidad y contribuirán a configurar su universo tan personal y su estilo inconfundible³⁰⁵.

Su segunda entrega novelística, *La lluvia amarilla*, publicada en 1988, es sin duda una continuidad tanto en el estilo como en la temática. Es decir, el autor ha seguido en esta novela su estilo individualizado a través del manejo de un lenguaje lírico, y nuevamente ha abordado temas repetidos casi en todas sus creaciones literarias: la soledad, la muerte y la memoria. El peso de esta última ha sido confirmado por varios críticos. Dice Andrés-Suárez: “La fidelidad a los paisajes y escenarios de la infancia, como portadores de la identidad y de la memoria individual y colectiva, es el motor de su segunda novela, *La lluvia amarilla*”³⁰⁶; tal como indica López-Brea Espiau: “El elemento *memoria*, junto con el de la muerte actúan como eje en la novela, y todos los personajes participan en él”³⁰⁷.

Partiendo de una perspectiva similar, el análisis que hacemos a continuación se centra en la función simbólica que ejercen los espacios en la construcción de la memoria y en la representación de la memoria como contraste del olvido.

En primer lugar, la importancia del lugar en la preservación de la memoria se subraya por la trágica desaparición de Ainielle, pueblo abandonado y olvidado por la gente. La historia es narrada en primera persona por Andrés de Casa Sosas, el último habitante de esta pequeña población. Él comienza a evocar los sucesos más significativos de su vida cuando se le aproxima la muerte. Tras el suicidio de su mujer Sabina, lleva diez años viviendo en solitario en ese sitio apartado del Pirineo de Huesca. Es la memoria su única compañía y la que le da fuerza para insistir en esta soledad sin límite: “A partir de ese día [día en que muere Sabina], la memoria fue ya única razón y el único paisaje de mi vida”³⁰⁸.

Halbwachs ha constatado la significación que tiene el espacio para la

³⁰⁵ Andrés-Suárez, Irene, “La prosa de Julio Llamazares”, en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coord.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, julio de 1998, vol. 2, 2000, p. 476

³⁰⁶ *Ibíd.*, p.487.

³⁰⁷ López-Brea Espiau, Paz, “*La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, o el arte del dialogo oculto”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, nº 76, 1989, p. 142.

³⁰⁸ Llamazares, Julio, *La lluvia amarilla*, Barcelona: Seix Barral, 1989, p.40.

construcción de la memoria diciendo: “no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro un marco espacial”³⁰⁹. Es decir, sólo cuando nos encontramos en un espacio habitual y familiar, somos capaces de identificarnos, de desarrollar nuestros pensamientos, así confirmamos a qué grupo social pertenecemos. Puesto que el espacio donde habita el grupo y la memoria colectiva se acondicionan mutuamente: “el lugar ha recibido la huella del grupo y a la inversa. [...] todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos”³¹⁰.

En *La lluvia amarilla*, el autor ha establecido de hecho dos espacios memorísticos: el pueblo Ainielle en sentido material y el narrador Andrés, simbólicamente. Nos damos cuenta de que cuando los residentes comienzan a mudarse desde allí uno tras otro, el hundimiento de Ainielle está ya decidido, aunque se quedan el narrador y su esposa. El sujeto influye en sus contornos. Cuando el grupo cambia, “el entorno material tampoco será el mismo”³¹¹. De modo que, Ainielle, junto con la tradición rural que representa, está derrumbado desde hace mucho tiempo. Consciente de esta realidad dolorosa, comenta el protagonista:

En realidad, y pese a mis esfuerzos por mantener vivas sus piedras, Ainielle está ya muerto desde hace mucho tiempo. Lo estaba ya cuando Sabina y yo quedamos solos en el pueblo y antes, incluso, de que murieran o se fueran nuestros últimos vecinos. [...] Durante todos estos años, me resistí a aceptar lo que el silencio y las ruinas me mostraban claramente. Pero, ahora, sé que, con mi muerte, ya sólo morirán los últimos despojos de un cadáver que sólo sigue vivo en mi recuerdo³¹².

Van hundiéndose las casas del pueblo, todo va a convertirse en ruinas, en polvo que será arrastrado y borrado por “la lluvia amarilla”. Sin embargo, si Andrés sigue vivo, nunca desaparecerá en sentido estricto Ainielle, ni sus habitantes. Porque como último testigo de la existencia de Ainielle, se inscribe en su memoria individual la

³⁰⁹ Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 144.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 133.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 134.

³¹² Llamazares, Julio, *op. cit.*, p. 75.

historia colectiva de este pueblo aragonés, y por eso llega a constituir un lugar memorístico la supervivencia del propio Andrés. Después de tantos años de luchar contra la soledad y el olvido, desafortunadamente resulta inútil su empeño por haber sido abandonado por el grupo. Es por esto por lo que no deja de decir que Ainielle “morirá también conmigo”³¹³.

En segundo lugar, la ambivalencia de la memoria traumática se patentiza por medio del sufrimiento sentimental del narrador, que va intensificándose con el desarrollo argumental. Por un lado, la memoria es la única forma que le posibilita la comunicación con los desaparecidos. Como resultado, sus hijos, su esposa, sus viejos vecinos y amigos frecuentan sus recuerdos, así como su madre fallecida:

Pese a los años transcurridos, apenas me costó reconocerla. Mi madre seguía igual a como yo la recordaba, exactamente igual que cuando aún estaba viva y deambulaba día y noche por la casa atendiendo al ganado y a toda la familia. Llevaba todavía aquel vestido que Sabina y mi hermana le pusieron después de que muriera y aquel pañuelo negro que nunca se quitaba³¹⁴.

Pero por otro lado, quedarse encerrado en el pasado puede suponer un peligro. Andrés es consciente de eso, y por ello mientras vive de la memoria, no cesa de esforzarse en borrar los recuerdos traumáticos:

La soledad, es cierto, me ha obligado a enfrentarme cara a cara conmigo mismo. Pero, también, como respuesta, a construir sobre recuerdos las pesadas paredes del olvido. [...] y ésta era la única manera que tenía de sobrevivir entre tanta ruina y tanta muerte, la única posibilidad de soportar la soledad y el miedo a la locura³¹⁵.

Tan fuerte es el afán de suprimir el pasado penoso que hace a Andrés romper la carta y la fotografía enviadas por su hijo mayor desde Alemania. Las tira al lago para que “se pudrieran en el fondo de las aguas poco a poco, lentamente, lo mismo que se

³¹³ *Ibíd.*, p. 74.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 86.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 40.

pudren en las ciénagas del tiempo los recuerdos”³¹⁶.

Las palabras de Inge Beisel resumen con precisión el carácter ambivalente de la memoria en el caso de *La lluvia amarilla*:

[...] por un lado muestra, en un sentido positivo, la necesidad de la memoria para compensar la ausencia de diálogo con los otros; por otro, desde una visión negativa, refleja la sumisión del presente al pasado, así como la tendencia del individuo a suprimir el componente negativo de los recuerdos que resultan desagradables para la memoria³¹⁷.

II.2.3.3.2. Rafael Chirbes y *La buena letra*

La resistencia al olvido se repite en el autor de *La buena letra* en 1992, novela en la que Rafael Chirbes “les proporciona voz por primera vez a los vencidos en la guerra civil”³¹⁸, representados por Ana, la única testigo y superviviente que nos cuenta en primera persona fragmentos de su vida extraídos de su memoria doliente. En cuanto al motivo de escribir esta novela, Chirbes señala:

La recuperación de esas imágenes fue, para mí, para muchas personas de mi edad, más que el fruto de una herencia, el resultado de una voluntariosa excavación, porque en las casas de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de los vencedores, el ruido impedía oír casi nada³¹⁹.

En *La buena letra*, los recuerdos de Ana nos llevan a traspasar desde los años de la Guerra, el franquismo, hasta la Transición, que es el presente en la novela. Cuando el hijo de Ana, Manuel, intenta convencer a su madre de que venda la casa para

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 58.

³¹⁷ Beisel, Inge, “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares”, en Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay (eds.) *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger 1995, p. 229.

³¹⁸ Valls, Fernando, “La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia”, *Turia*, nº 112, 2015, p. 140.

³¹⁹ Chirbes, Rafael, “Madrid, 1938”, *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, 2002. p. 106.

enriquecerse, ella decide contarle lo que ha pasado en este hogar, como una rememoración de sí misma y de los que vivieron allí aunque ya están ausentes.

La defensa del hogar se representa como una lucha contra el paso del tiempo. La casa de Ana, -“un solar”³²⁰ a ojos de la nueva generación- ubicada en un diminuto pueblo valenciano llamado Bovra, es para la narradora toda su vida. Allí se reservan sus recuerdos, que la identifican: “Al fin y al cabo, qué hago aquí, sola, en esta casa llena de goteras, con habitaciones que nada más abro para limpiar, y poblada de recuerdos que me persiguen (según vosotros), aunque yo sepa que también me identifican”³²¹. La casa supone mucho para ella, y aún más para los descendientes. Porque la historia de la familia de Ana es también el reflejo de la tragedia nacional: la encarcelación de su marido republicano y de su hermano Antonio, el miedo, la miseria y la injusticia que sufre toda la familia durante la larga posguerra, se han convertido en la marca indeleble de su personalidad. Sus recuerdos son testigos de los acontecimientos familiares y nacionales. Y cuando se le alejan los demás familiares, ante el silencio e inocencia del público, la casa se vuelve su único refugio y consuelo, el último espacio en el que Ana deposita sus pensamientos y añoranzas. En la soledad, la casa la acompaña, le ofrece energía para persistir. Perder la casa es para ella borrar el pasado, negar los sufrimientos, rechazar el sentido de su insistencia, es decir, destruir su identidad. De hecho, ella tiene toda la razón, ya que nuestra memoria e identidad están estrechamente vinculadas con el entorno donde habitamos, tal y como explica Halbwachs:

Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en este entorno. [...] Nuestra cultura y nuestros gustos aparentes en la elección y la disposición de estos objetos se explican en gran medida por los lazos que nos unen siempre a un gran número de sociedades, sensibles o invisibles³²².

³²⁰ Chirbes, Rafael, *La buena letra*, Madrid: Debate, 1991, p. 134.

³²¹ *Ibíd.*

³²² Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 132.

En segunda instancia, en el monólogo contado por Ana se constata nuevamente la coexistencia de las dos fuerzas acompañadas y enfrentadas dentro de la construcción memorística: recordar y olvidar: “sus recuerdos y confesiones, al ser escritos, se colocan entre el silencio y el ruido, entre la negación y la confrontación; es un espacio, en definitiva, de libertad o de desahogo [para Ana]”³²³.

Por una parte, nuestra memoria nos salva y da sentido tanto al pasado como al presente:

Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar [...] Así restablece a los desaparecidos en su dignidad humana. La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada³²⁴.

Quizá no es plenamente consciente de eso, pero lo cierto es que Ana está detenida en los antiguos recuerdos, de los que no puede ni quiere librarse: “Los viejos tiempos me quemaban la memoria con luces multicolores [...] Todo se había hecho pedazos y el dolor lo recomponía en mi memoria como si esas cosas fueran el destino que me hubiera estado reservado desde siempre [...]”³²⁵.

Y por la otra, con el paso del tiempo, a medida que acumula la memoria traumática, se le intensifica el sufrimiento. Dice Ana: “[...] al hablar, me viene la memoria, una memoria enferma y sin esperanza”³²⁶. En efecto, si es insoportable el dolor es natural que uno se incline al otro paso de la memoria: olvidar. Así manifiesta Ana:

A veces me paraba a pensar qué deprisa nos habíamos olvidado de todo. También pensaba que, en cuanto las cosas se quedaban atrás, dejaban de ser verdad o mentira y se convertían sólo en confusos restos a merced de la memoria. No había nada que salvar. El tiempo lo deshacía todo, lo convertía

³²³ Alonso García, Pedro, “Contra el ruido y el silencio: los espacios narrativos de la memoria de la posguerra española”, en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.) *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006, p.15.

³²⁴ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, pp. 26-27.

³²⁵ Chirbes, Rafael, *op. cit.*, p. 47.

³²⁶ *Ibíd.*, p.18.

en polvo, y luego soplaba el viento y se llevaba ese polvo³²⁷.

Tan inmensas son la soledad y la desesperanza hasta que ella empieza a añorar la muerte para conseguir una eterna liberación espiritual:

No podía evitar que me diesen envidia los que se fueron al principio, los que no tuvieron tiempo de ver cuál iba a ser el destino de todos nosotros. Porque yo he resistido, me he cansado en la lucha, y he llegado a saber que tanto esfuerzo no ha servido para nada³²⁸.

II.2.3.4. La resistencia a la memoria: el olvido y la amnesia

Si los protagonistas de la anterior elección, Andrés y Ana, están bloqueados en la memoria aceptando, aquí nos encontramos con los “hijos”, herederos no solamente de la riqueza familiar, sino también de los recuerdos secretos de sus padres.

Cualquier memoria está construida de hecho por un doble proceso: *recuperación y utilización*³²⁹. Es tarea indispensable recordar el pasado, sin embargo, eso no supone que el presente deba ser gobernado o controlado por los recuerdos. Recuperar y valorar la memoria no significa que uno prefiera detenerse en el ayer, sino que es consciente de la trascendencia que posee el pasado para el presente, y conoce que el aprovechamiento apropiado del pasado le brinda la oportunidad de continuar adelante. De ahí que no sea difícil entender lo que analiza Todorov, que ante el pasado, y especialmente cuando éste tiene que ver con los sucesos traumáticos, cuenta cualquier persona con el derecho de decidir recordarlo u olvidarlo, porque:

La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones, sino también de nuestros sentimientos. Experimentar una tremenda revelación sobre el pasado, sintiendo la obligación de reinterpretar radicalmente la

³²⁷ *Ibíd.*, pp. 101-102.

³²⁸ *Ibíd.*, p. 135.

³²⁹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, pp. 24-25.

imagen que uno hacía de sus allegados y de sí mismo, es una situación peligrosa que puede hacerse insostenible y que será rechazada con vehemencia³³⁰.

No obstante, eso no significa que el individuo pueda vivir completamente independiente de su pasado, especialmente cuando está ya construida su identidad actual³³¹; lo que sí puede elegir es la forma de comprenderlo y evaluarlo. Por lo cual, en cuanto a la segunda fase de recordar -la utilización de la memoria-, Todorov ha establecido una distinción entre la memoria literal y la memoria ejemplar según el modo de uso de ellas:

[...] la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora. [...]El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro³³².

Razones por las cuales, analizamos en este apartado *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías y *El cuarto de las estrellas* (2014) de José Antonio Garriga Vela. Generalmente se cree que los dos escritores varían mucho tanto en la temática como en la forma de contar historias, pero lo cierto es que en casos concretos, por ejemplo en estas dos narrativas arriba mencionadas sí se encuentran ciertas similitudes, y el peso de la memoria es innegable en ambas.

En primer lugar, nos damos cuenta de que aquí los acontecimientos históricos -la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil o el Franquismo- ya dejan de ser el núcleo central y pasan a un segundo plano, sirviendo más como trasfondo dramático.

En segundo lugar, por casualidad, tanto Marías como Garriga Vela eligen al hijo, el “yo” en sus obras, como protagonistas y narradores. Éstos se encargan de indagar y revelar el secreto enterrado por sus padres. Ante el posible peligro de un pasado

³³⁰ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, pp. 41-42.

³³¹ *Ibíd.*, pp. 40-41.

³³² *Ibíd.*, pp. 52-53.

desconocido, “Juan”, el narrador en *Corazón tan blanco*, toma la decisión de no saberlo, de rechazarlo y olvidarlo. Y el “yo” en *El cuarto de las estrellas* incluso sufre un accidente de tráfico que le hace desaparecer los recuerdos recientes. No obstante, el pasado puede ser ignorado pero sigue imborrable, y además, proyecta sin cesar sus luces desde un espacio remoto al presente. Frente a los secretos familiares desvelados, ¿cuáles son las decisiones que van a tomar los hijos? ¿Optan por la memoria literal o la ejemplar, es decir, se mantienen atados por el ayer o siguen adelante? Los dos escritores nos muestran su determinación a través de sus personajes.

Al final, conviene indicar un criterio más que permite la presente agrupación: el sentido simbólico que implican los títulos de las dos fábulas. *Corazón tan blanco*, citado de la frase que dice Lady Macbeth a su marido, hace intuir desde el principio la existencia del crimen y la verdadera causa del suicidio de Teresa. Lo simbólico se hace aún más patente en *El cuarto de estrellas*, donde todo el mundo posee su propio cuarto de estrellas para guardar las memorias o los secretos.

II.2.3.4.1. Javier Marías y *Corazón tan blanco*

Corazón tan blanco es quizá la novela más conocida de Javier Marías. En ella, el narrador –Juan– nos cuenta en primera persona las anécdotas que pasan a su alrededor, sobre todo la de su padre Ranz, un crítico de arte con éxito, aunque parece tener un pasado confuso y misterioso. Juan sabe que su padre había enviudado dos veces antes de casarse con su madre –Juana–; sin embargo, él nunca trató de averiguar qué había sucedido en los dos matrimonios anteriores de su padre, hasta que se casa con Luisa. Ésta sí muestra una gran curiosidad sobre el motivo de las muertes anormales de las dos exesposas de Ranz. Al final, el padre se confiesa a Luisa, y de esta manera queda desvelada toda la verdad.

De hecho, a lo largo de la narración se constata un rechazo voluntario del protagonista a saber la verdad, a conocer el pasado de su padre y su propio origen, a

completar la memoria. Dice Juan al inicio de la novela: “no he querido saber [...]”³³³, con lo cual demuestra con claridad tu actitud frente al pasado familiar: pasiva e indiferente, que luego llega a primar toda la novela hasta el último instante. Niega conscientemente, aunque no sabe exactamente por qué, todos los detalles que puedan suscitar su recuerdo sobre el pasado. Por ejemplo, cuando Ranz llevó a su casa dos cuadros valiosos para ayudar a Luisa a adornar el piso de la pareja, en vez de sentirse contento, Juan “habría preferido seguirlos viendo donde habían colgado durante lustros y no en el salón de [su] casa, [...] aunque fuera en pequeño, se asemejaba indefectiblemente a [su] juvenil recuerdo del salón de la suya”³³⁴; O cuando habla del brevísimo y misterioso matrimonio entre su padre y su tía fallecida, dice que nunca le ha interesado saberlo: “Ranz y mi madre nunca ocultaron el matrimonio de Ranz con quien habría sido mi tía Teresa [...] pero en cambio no supe (no lo pregunté tampoco) el porqué de esa muerte durante muchos años [...]”³³⁵; Y cuando Luisa le anima a preguntar a su padre sobre la muerte de sus exesposas, Juan empieza a dudar: “No sé si quiero saber más”, ya que para él este olvido es necesario y no culpable:

[...] cada tiempo tiene sus propios relatos, y si se deja pasar la ocasión, entonces es mejor callar para siempre, a veces. Las cosas prescriben y se hacen inoportunas.

[...] las personas que guardan secretos durante mucho tiempo no siempre lo hacen por vergüenza o para protegerse a sí mismas, a veces es para proteger a otros, o para conservar amistades, o amores, o matrimonios, para hacer la vida más tolerable a sus hijos o para restarles un miedo, ya se suelen tener bastantes. Puede que simplemente no quieran incorporar al mundo la relación de un hecho que ojalá no hubiera ocurrido. No contarlos es borrarlos un poco, olvidarlos un poco, negarlos, no contar su historia puede ser un pequeño favor que hacen al mundo. Hay que respetar eso³³⁶.

Este rechazo a la memoria, razonable para Juan, es en realidad un miedo implícito:

³³³ Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama, 1992, p. 11.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 87.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 126.

³³⁶ *Ibíd.*, pp. 149-150.

[El narrador de *Corazón tan blanco*] les informa el miedo hacia lo que les deparará el futuro. Se desentienden de lo que no podrán nunca controlar del todo, conformándose a los territorios de lo seguro, a pesar de las dosis de olvido y desasimiento que tendrán que poner en práctica en relación al conocimiento sobre ellos o de aquellos de felicidad infantiles, ni siquiera provoca crisis identitarias. Ella es el problema. Mejor vivir en su ignorancia, practicando el olvido deliberado, porque se temen las consecuencias de un recuerdo con vida propia y sin control³³⁷.

Y por lo tanto, este miedo, el olvido deliberado y el silencio pactado, corresponden, según Álvaro Fernández, con la ideología representativa española durante la Transición:

Corazón tan blanco no habla directamente del pacto de silencio sobre los crímenes franquistas que se consolidó en la transición de la dictadura a la democracia, pero sí lo representa: la trama pone en escena la necesidad de establecer acuerdos entre partes para sostener un presente sumido en el olvido y expone largamente los peligros que se conjuran cuando esos acuerdos no están articulados y el pasado puede resurgir³³⁸.

Así que, tras una continuada resistencia a saber, cuando la verdad relegada sigue existiendo y va emergiendo poco a poco, y cuando la recuperación de la memoria ya es ineludible, se llega naturalmente a la segunda etapa de la memoria: la utilización. Es decir, ¿por qué actitud optan los personajes al saber la verdad, se sienten manipulados por ella, como el uso de la memoria literal o pretenden aprender con ella y seguir más adelante, como en un uso ejemplar? En este sentido, la respuesta se hace a través de la evolución de la relación entre Juan y Luisa, quienes al principio tenían poca confianza en su matrimonio y después la valoran más, porque si nada es controlable ante la inexorabilidad del tiempo, lo más valioso será la actualidad, y lo que tenemos ahora en las manos y a nuestro lado:

³³⁷ Aguado, Txetxu, *op. cit.*, p. 153.

³³⁸ Fernández, Álvaro, "Contar para olvidar: la política del olvido en *Corazón tan blanco*", *Nueva revista de filología hispánica*, nº 2, 2003, p. 529.

Dejará de existir del todo muy pronto, en todo caso, cuando a Ranz le llegue la hora y Luisa y yo no seamos capaces de recordar más que lo que nos ha ocurrido y lo que hemos hecho, y no lo que nos han contado o ha sucedido a otros o han hecho otros. [...] porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, [...] vamos a acostumbrándonos a ver el mundo; sin que nuestros pies vacilen sobre el pavimento mojado, ni deliberen, ni cambien de idea, ni puedan arrepentirse ni elegir tampoco: ahora no hay duda de que a la salida del cine o después de la cena vamos al mismo sitio, en dirección única por las calles semivacías [...]³³⁹.

Aquí es notable el cambio de actitud de Juan dentro de la relación conyugal. El matrimonio y la convivencia con Luisa suponen para él una variación radical de su estado y un futuro lleno de incertidumbres. Él es tan prudente que siempre mantiene cierta distancia a saber, evitando comprometerse en la culpabilidad. Aunque no quiere, enterado por fin de la verdad, al mismo tiempo “su responsabilidad se origina en el momento de saber que se ha cometido el asesinato. Ya no podrá reclamar la inocencia del desconocimiento”³⁴⁰. Convencido de que el pasado es ya insuperable y que todo se extinguirá, decide hacer frente al devenir de sí mismo avanzando valientemente hacia un futuro indeciso. En este sentido, llegamos a la conclusión de que los dos han optado por la memoria literal aprendiendo de la lección del pasado para seguir progresando.

Al final, conviene no olvidar la significación simbólica que tiene el título de la novela *-Corazón tan blanco-* puesto que los símbolos desempeñan un papel fundamental en la transmisión de la memoria, sean materiales o inmateriales. “Corazón tan blanco” se asocia a la culpabilidad de Lady Macbeth al crimen: “Mis manos son de tu color, le anuncia a Macbeth; ‘pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco’ [...] Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo [...]³⁴¹. Esta mención a Shakespeare consolida el sentido metafórico del corazón blanco: se refiere a la indiferencia y la cobardía ante los crímenes. De modo que del título de la novela

³³⁹ Marías, Javier, *Ibíd.*, pp. 293-295.

³⁴⁰ Aguado, Txetxu, *op. cit.*, p. 156.

³⁴¹ *Ibíd.*, p.81.

ya hace intuir la presencia de la intriga. No en vano, la tragedia se repite entre Ranz y Teresa, a quien se le mancha el corazón al conocer el asesinato cometido por Ranz. Luego otra trama similar vuelve a suceder entre Juan, Teresa y Ranz. Parece que el autor permanece aislado de la historia, aunque el título que le pone a la novela evidencia su actitud: la inocencia y la cobardía están muchas veces asociadas. No saberlo o rechazar saberlo no librá a un individuo de ser cómplice del crimen, porque el corazón ya se tiñe de blanco.

II.2.3.4.2. Garriga Vela y *El cuarto de las estrellas*

El color blanco se contagia del corazón a la mente. Esta vez, en *El cuarto de las estrellas*, un accidente de tráfico lleva al protagonista a tener la memoria en blanco. Sus recuerdos más recientes quedan borrados por un golpe en la sien que le causa, por tanto, la pérdida de los sentidos del olfato y el gusto. Curiosamente, cuando la memoria actual se desposee, la amnesia intermitente le hace llegar al narrador -el “yo” de la novela- los acontecimientos más lejanos. Sumergido en los recuerdos, pasan por el cerebro del protagonista las imágenes pertenecientes a distintos hombres, lugares y tiempos. El olvido le convierte en un hombre que vive de los recuerdos:

Como si hubiese despertado en plena adolescencia y el destino me ofreciera una segunda oportunidad para rehacer la vida. [...] Sólo distinguía el sabor de los recuerdos, ellos me alimentaban. [...] Tal vez he perdido la cabeza y eso me permite desvelar las cosas que nunca se cuentan³⁴².

En este caso, la amnesia no produce que su memoria desaparezca por completo sino que la potencia por cederle más terreno para crecer. En *El cuarto de las estrellas*, la función de la memoria es fundamental: “esta es la historia que mancha conforme se van convirtiendo en cenizas las fotografías literarias con las que José Antonio Garriga

³⁴² Garriga Vela, José Antonio, *El cuarto de las estrellas*, Madrid: Ediciones Siruela, 2014, p. 13.

Vela ha elaborado un poético álbum de la memoria subterránea”³⁴³, por lo que afirma también el propio autor que la obra “es un ejercicio de memoria”³⁴⁴. Gracias a los recuerdos restantes del protagonista, tenemos toda la libertad de avanzar o retroceder atravesando diferentes espacios temporales, ya que el acordarse es un movimiento poco estable y lineal. Es decir, la trama de la novela se articula a favor del funcionamiento de la memoria.

Por otro lado, a pesar de una relativa laxitud formal, los espacios narrativos en que recorre la memoria son determinados: La Araña, un pueblo apartado de Málaga; la Fábrica de Cemento Goliat; las casas; el bar del Comunista; el estanco de Javier Cisneros, etc. En *El cuarto de las estrellas*, los lugares efectúan esencialmente una función metafórica que favorece al protagonista en el momento de recrear la reminiscencia, tanto los suyos como los de otros personajes. La conciencia humana es fluyente y activa, y aprovechando los sitios fijos y estables, el autor consigue la materialización de los recuerdos y, al mismo tiempo, la solidificación del pasado efímero de los individuos.

Como una novela hecha de memorias, en ella se mezclan los pensamientos de varios personajes que, según Guillermo Busutil, alcanzan a formar tres triángulos: “el de una mujer entre dos hombres, el de un hombre entre dos amigos –Cisneros y el Polaco–, el de un hijo entre el padre que se exilia en el subsuelo de su pasado y de su memoria, y el padre adoptivo que le descubre el cine y la magia”³⁴⁵. Los tres triángulos, servidos como estabilizadores, se apoyan y se superponen fortaleciendo la memoria. De forma parecida, en la novela el hijo traza las relaciones entre sus padres, el Polaco y Javier Cisneros a través de una metáfora: “Los cuatro compartieron un mundo que se fue haciendo cada vez más pequeño hasta que solo quedó mi madre, como si sus vidas se plasmaran en círculos concéntricos y ella fuera el epicentro”³⁴⁶. Como verdadero núcleo de las historias, todo tiene que ver con Beatriz, la madre, que

³⁴³ Busutil, Guillermo, “La memoria subterránea” [en línea], disponible en <http://www.opinionmalaga.com/especiales/libros/2014/08/22/la-memoria-subterranea/>, [fecha de consulta: 1 de diciembre, 2015].

³⁴⁴ González, Montilla, Cristóbal, “Garriga Vela exprime la memoria en *El cuarto de las estrellas*”, *El Mundo*, 10 de mayo, 2014.

³⁴⁵ Busutil, Guillermo, *loc. cit.*

³⁴⁶ Garriga Vela, José Antonio, *op. cit.*, p. 147.

está enamorada del Polaco, y él de ella, aunque se casa con el padre del narrador porque éste la salva y la quiere profundamente; mientras que Javier Cisneros, el amigo común de todos, ocultando su amor hacia el padre, observa todo en silencio. El día en que muere el Polaco, el amor y la memoria de la madre se quedan enterrados con él en el sótano de la casa de Javier Cisneros, cuya tumba se convierte en el símbolo de los recuerdos para Beatriz. A la vez que, para el padre, el sótano simboliza el lugar donde se conservan los secretos y crímenes, ya que es él el que acaba con la vida del Polaco. Finalmente, Javier Cisneros estuvo treinta años viviendo con el muerto, con los secretos y recuerdos de sus amigos y de sí mismo.

Igual que sucede con los sujetos de la memoria –los padres, el Polaco, Javier Cisneros, el narrador-, los lugares donde habitan forman también círculos concéntricos. De afuera hacia adentro se ubican La Araña, el cuarto de estrellas y la casa de Javier Cisneros, potenciando desde tres niveles la evocación del pasado.

Primero, La Araña es “el sótano de la memoria”³⁴⁷. Los personajes, bloqueados en un pasado en el que sufren y luchan, intentan huir de allí, “una catacumba amarga, tosca y violenta; un sótano cruel y salvaje, tierno y lleno de vida”³⁴⁸. Porque en La Araña se guardan las horribles experiencias del pasado, de la Guerra, de la muerte, de la miseria, del asesinato, del amor imposible, de la culpabilidad. De modo que, cuando le toca a la familia el primer premio en la Lotería de Navidad de 1973, la primera decisión que toman es mudarse de allí. Sin embargo, los padres no tardan en descubrir que no tienen en realidad lugar para refugiarse, ya que “el pasado no se pierde, permanece en periodo de hibernación hasta que de pronto recobra la vida”³⁴⁹. Y el hielo de la memoria se derrite con la inesperada muerte del viejo amigo de la familia, Javier Cisneros. La noticia rompe el plan familiar y destruye la serenidad superficial mantenida a lo largo de los años. El padre, por fin, se da cuenta del afecto que tiene su amigo hacia él y, atormentado por la culpabilidad y el arrepentimiento, decide encerrarse en la casa heredada de su viejo amigo, e incluso no permite la visita

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 129.

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 132.

³⁴⁹ *Ibíd.*, p. 146.

de ninguna otra persona. Para el padre, la memoria constituye una salvación, la única forma para sobrevivir, porque “a través de los recuerdos no transcurre el tiempo, no pasa la edad, no se envejece”³⁵⁰.

Por otro lado, “el cuarto de las estrellas” es también un espacio totalmente simbólico. En la fábula casi todo el mundo dispone de su propio cuarto de las estrellas donde se almacenan la felicidad, la tristeza, el consuelo o el arrepentimiento. Para Beatriz, el cuarto de las estrellas está en su imaginación, construido por los días y momentos que pasan con el Polaco en el sótano:

Se acariciaban con los ojos cerrados igual que si hubiesen perdido la vista y no tuvieran más remedio que reconocerse por el tacto. Los dos preferían seguir volando con la imaginación que abrir los ojos y enfrentarse a la realidad. Se quedaban mirando el firmamento que brillaba en el cielo del sótano. El cuarto de las estrellas de mi madre y el Polaco³⁵¹.

Al mismo tiempo, el padre posee su propio “cuarto de estrellas” en casa: “se encerraba a escuchar bandas sonoras de películas con los artistas que cubrían las paredes de una de las habitaciones de casa que estaba reservada casi exclusivamente para él. [...] Mi padre lo llamaba el cuarto de las estrellas”³⁵². Para él, el cuarto de estrellas constituye un refugio, un consuelo, otro mundo aislado de la realidad, en la que su esposa nunca es capaz de olvidar a su amante y enamora de su marido.

Y cuando la misma expresión se aplica a la familia de Manuel Asensio, “el cuarto de estrellas” se transforma en una metáfora brutal de la pobreza. Manuel Asensio, colega de trabajo del padre, vive con su esposa y las dos hijas en una casa tan vieja que tiene el techo desplomado. Como el dueño quiere vender la casa negándose a arreglarlo, toda la familia pasa las noches “viendo las estrellas a través del agujero del techo”³⁵³. Mientras que para Javier Cisneros, cuando uno muere se convierte en “una estrella entre las estrellas”³⁵⁴, y el cuarto de las estrellas es entonces el cementerio.

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 67.

³⁵¹ *Ibíd.*, p.130.

³⁵² *Ibíd.*, p. 54.

³⁵³ *Ibíd.*, p.134.

³⁵⁴ *Ibíd.*, p.64.

Amor, huida, miseria, muerte, como lugar simbólico de la memoria, “el cuarto de las estrellas” no cesa de variar su significado según quien sea el sujeto de la percepción.

Por último, la casa de Javier Cisneros es como el espacio central de la memoria, y cuenta con una potente fuerza capaz de evocar el pasado de cualquier residente de La Araña:

[En la casa de Javier Cisneros se encuentran] amontonados por todos los rincones los recuerdos que tanto él como los demás vecinos habían despreciado. Javier Cisneros guardaba el pasado remoto de La Araña, incluso había rescatado de la basura del olvido los testimonios que nadie deseaba conservar. Allí estaban las fotos y las cartas personales del Comunista y su novia Dolores mezcladas con las de otros vecinos, [...] El Comunista se estremeció al ver de nuevo, meticulosamente restauradas, las fotos que él mismo había roto en mil pedazos. Fue como si los fantasmas del pasado se hubieran rebelado contra la amnesia de los sentimientos³⁵⁵.

Llegados a este punto, ya podemos resumir que la memoria, siendo individual o colectiva, siendo comunicativa o cultural, desempeña un papel crucial en estas obras estudiadas, sin la que el objetivo artístico no podría haber sido cumplido.

³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 63.

**SEGUNDA PARTE: LA NARRATIVA DE
ANTONIO SOLER—UN MUNDO
CONSTRUIDO A PARTIR DE LA MEMORIA**

Los análisis hechos en la primera parte nos permiten conseguir, sin duda, una imagen teórica y panorámica para situar bien a Antonio Soler primero en la narrativa española contemporánea, y luego en la novelística hecha de la memoria. A partir de ahora, se intenta realizar una indagación centrada en las obras narrativas del escritor malagueño con el fin de explorar cómo y por qué consigue construir un universo conformado por las memorias. El análisis se hará desde tres perspectivas: la memoria y los personajes; la memoria y los símbolos, y por último, la memoria y las imágenes, que serán estudiados en capítulos específicos respectivamente.

Capítulo III. La memoria y los personajes

Desde el punto de vista teórico del funcionamiento de la memoria, son inseparables e interdependientes la memoria y el individuo. El ser humano constituye no sólo orígenes sino también soportes biológicos y sociales de los recuerdos. De nuestro cerebro nace la memoria, y ésta, inmersa en el marco social y cultural, ejerce una función cognitiva para los hombres, y de esta manera crecemos memorizando y aprendiendo. Al mismo tiempo, la memoria, generada por las experiencias, si quiere ser entendible y transmitida dentro de cierta colectividad, debe ser narrada a través de relatos lógicos, dado que “lo que no se estructura de forma narrativa se pierde en la memoria”³⁵⁶. De manera que los escritores, en cuanto gente que más sabe de contar, poseen naturalmente la capacidad y la libertad de restituir las memorias remitiéndose a distintos modelos narrativos.

Por otro lado, de acuerdo con la teoría narrativa, el personaje, en cuanto criatura

³⁵⁶ Véase el magnífico trabajo: “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa”, en *Athenea Digital*, nº 6, 2004, de Jorge Mendoza García. De acuerdo con lo cual la narrativa es también un marco social de la memoria y le proporciona la estabilidad y la persistencia.

del autor, desempeña inevitablemente un papel esencial tanto para el despliegue de las tramas como para la recepción lectora. Las figuras literarias forman el componente fundamental del discurso narrativo, puesto que “la novela entera [...] gira en torno a la categoría del personaje, cuyas acciones y reacciones son las que van permitiendo el desarrollo de las líneas argumentales [...]”³⁵⁷, y por ello, se establece una comunicación entre el autor y el lector, quien percibirá el pensamiento del novelista y adquirirá la visión del mundo a través de los personajes. En resumen, no es posible prescindir de un estudio sobre los personajes y sobre las relaciones asentadas entre éstos y sus recuerdos si intentamos adentrarnos en el mundo soleriano, que está hecho precisamente de la memoria.

³⁵⁷ Gómez Redondo, Fernando, *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid: Editorial EDAF, 2010, p. 187.

III.1. Los personajes de la memoria

Es por esto por lo que el presente capítulo tiene como objetivo solucionar ciertas cuestiones que atañen a los personajes: uno, ¿qué relación tienen los narradores o los protagonistas con el propio autor? es decir, ¿se permite considerar las narraciones de Soler como novelas autobiográficas simplemente? Dos, ¿sobre qué tipo de individuos tiene preferencia el escritor y por qué? Tercero, ¿de qué manera consigue el escritor revelar el mundo interior convirtiendo lo invisible en visible para los lectores?

III.1.1. Las novelas del “yo”

III.1.1.1. Definición y clasificación

La decisión de explorar sobre la presente cuestión parte, al menos, de una doble consideración: primero, todas las novelas de Soler que serán estudiadas aquí están narradas en primera persona, en cuyo caso ¿la elección del “yo” como narrador es casual o intencional? Segundo, en la mayoría de los casos, -por ejemplo en *Los héroes de la frontera*³⁵⁸, *Las bailarinas muertas*³⁵⁹, *El nombre que ahora digo*³⁶⁰, *El*

³⁵⁸ Soler, Antonio, *Los héroes de la frontera*, Barcelona: Anagrama, 1995. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁵⁹ Soler, Antonio, *Las bailarinas muertas*, Barcelona: Debolsillo, 2010. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁶⁰ Soler, Antonio, *El nombre que ahora digo*, Madrid: Espasa, 1999. Las citas en adelante son de la misma edición.

*espiritista melancólico*³⁶¹ o *El camino de los Ingleses*³⁶²-, se encuentra una correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje, característica tan relevante que hace que algunos estudiosos lleguen a englobarlas bajo el epígrafe de “autobiografía”³⁶³ o “autoficción”³⁶⁴. Sin embargo, ¿son análogos los dos conceptos? ¿Es suficientemente acertada la agrupación? ¿Qué se logra y qué se pierde una vez que se establece la coincidencia entre autor, narrador y personaje principal?

Con el fin de encontrar una posible y lógica respuesta a estas preguntas, la investigación se realiza en tres pasos: ¿Qué es autobiografía? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de novelas del “yo”? ¿Por qué la narrativa de Soler tiene la capacidad de causar cierta confusión entre los lectores?

Acorde con lo que hemos analizado en la primera parte del trabajo, queda claro que la definición de “autobiografía” aún no ha alcanzado un acuerdo entre los críticos y los teóricos. Sin embargo, la mayoría coincide en señalar la insuficiencia de la interpretación teórica hecha por Philippe Lejeune en 1970³⁶⁵, considerando que el llamado “pacto autobiográfico” ya no es capaz de solucionar todas las polémicas producidas por “la enorme dispersión y la variedad de las formas”³⁶⁶ utilizadas por los autores en sus creaciones. Según Pozuelo, los estudios relacionados con dicho género pueden ser resumidos en dos interpretaciones opuestas:

[...] hay dos posiciones enfrentadas, oscilantes entre la postura de quienes piensan que no es sino una forma de ficcionalización, puesto que no existe una sola característica formal que permita diferenciar ambos discursos y hay en ellos, además, una voluntad de creación, y la de quienes manifiestan su negativa a considerar ficción a un texto autobiográfico por las implicaciones pragmáticas que mantiene –centradas, básicamente, en la interpretación de lo

³⁶¹ Soler, Antonio, *El espiritista melancólico*, Madrid: Espasa, 2001. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁶² Soler, Antonio, *El camino de los Ingleses*, Barcelona: Destino, 2004. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁶³ Véase, por ejemplo, la tesis doctoral inédita del profesor José Ángel Sánchez Escutia: *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine*, Universidad de Málaga, 2012.

³⁶⁴ “Una historia violenta, Antonio Soler” [en línea], disponible en <http://nechester-leoycomento.blogspot.com.es/2014/05/una-historia-violenta-antonio-soler.html>, [fecha de consulta: 20 de diciembre, 2015].

³⁶⁵ Vid nota 78.

³⁶⁶ Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 19.

leído como real³⁶⁷.

Resulta, asimismo, insensato igualar por completo la autobiografía a la ficción, o rechazar la mínima presencia de los matices ficticios en una obra con etiqueta autobiográfica. Hay que tener en cuenta que existen definitivamente personas que cuentan, con mayor sinceridad, su verdadera vida a los lectores; y que es, asimismo, irrefutable la polémica generada por la suspicaz veracidad prometida por el autor. La contradicción nace precisamente de la imposibilidad de establecer una distinción bien clara desde punto de vista formal entre la autobiografía y la ficción. Dado que el pacto autobiográfico “se establece desde el momento en el que el autor afirma a los lectores que la vida que va a relatar es la suya”³⁶⁸ y por eso, no sólo exige una absoluta claridad y autenticidad del autor -lo leído en una autobiografía tiene que ser completamente real-, requiere además las declaraciones de los creadores. No obstante, sigue siendo tarea imposible distinguir formalmente lo inventado de lo autobiográfico si los lectores no conocen rigurosamente ni detalladamente la vida personal del autor. En este sentido, los criterios esenciales utilizados para corroborar una autobiografía consisten en la fidelidad del escritor y la actitud tomada por los receptores. Tal y como ha manifestado Sánchez Zapatero:

[...] no hay ninguna categoría formal que permita diferenciar a una autobiografía de una ficción [...], el pacto es inverificable, puesto que hay realidades íntimas sólo conocidas por quien las ha vivido y escribe, el compromiso del autor con la verdad adquiere una relevancia determinante, con lo que se demuestra que, en el fondo, el contrato entre autor y lector no es sino una declaración del primero que el segundo ha de aceptar como cierta para poder interpretar el texto³⁶⁹.

Parece un dilema sin solución, si por una parte, la clave de verificar una autobiografía estriba, al fin y al cabo, en la honestidad del autor, en la eficacia del “pacto autobiográfico”; y, por la otra, “las formas en las que la peripecia vital de un

³⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 34-35.

³⁶⁸ Sánchez Zapatero, Javier, “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, *Ogigia*, nº 7, 2010, p. 10.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 17.

creador puede infiltrarse en su obra son infinitas”³⁷⁰. Cabe preguntar, ¿es posible que exista algún espacio intermedio entre los dos extremos, es decir, entre el pacto de veracidad y el pacto de ficción? En cuanto a esta cuestión, en los últimos años, se destacan los estudios de Manuel Alberca, quien ha denominado a dicho territorio “pacto ambiguo” en el que habitan las obras narradas en primera persona, que suelen provocar cierta perplejidad entre los lectores por haber mezclado la ficción literaria y las experiencias reales de los autores. A las ficciones que pertenecen a este grupo, Alberca las califica “novelas del yo”³⁷¹:

[...] las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco.

Y en este terreno, existen, según Alberca, tres tipos de “novelas del yo”: “la autobiografía ficticia”, “la novela autobiográfica” y “la autoficción”, muy parecidas entre sí, pero “de naturaleza ambigua diferente”³⁷², por lo que pueden ser determinadas de acuerdo con dos reglas primordiales: la coincidencia idéntica nominal y la forma de percepción de los lectores.

Siguiendo los estudios de Alberca, las dos primeras no exigen una correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje; al mismo tiempo, la autobiografía ficticia –o fingida– quiere que la lean como suceso real, como si fuera algo proveniente de las experiencias vividas del autor. Por el contrario, la novela autobiográfica siempre intenta esconder su carácter biográfico, como consecuencia, para los lectores que no conozcan o sepan la vida privada del autor, estas obras no son nada más que pura ficción. Como sucede en *El jinete polaco* de Muñoz Molina, la

³⁷⁰ Sánchez Zapatero, Javier, “¿Hay vida más allá de la autobiografía: sobre la posibilidad del testimonio en la ficción?”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 25, 2013, p. 2.

³⁷¹ Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 59, 64.

³⁷² *Ibíd.*, p. 92.

novela, protagonizada por Manuel, está ambientada en un pueblo inventado, Mágina. Sin embargo, si nos fijamos bien en las anécdotas personales de Muñoz Molina, nos daríamos cuenta de que el protagonista comparte la biografía del propio autor hasta la juventud, también de que Mágina es una proyección literaria de la ciudad natal de Muñoz Molina, Úbeda. El ocultamiento de estas correspondencias permite que el autor convierta su memoria individual en memoria colectiva, por lo que la novela citada alcanza un significado más amplio.

Por último, la autoficción es la más ambigua de las tres, debido a que:

Su característica esencial es la de presentar una identidad entre autor, narrador y personaje, pero relatar una historia cuya correspondencia con lo realidad y con lo vivido no es segura, con lo que cumple el principio de identidad típico de los textos autobiográficos pero no el de veracidad³⁷³.

Dicho de otra manera, la autoficción es el género en el que los lectores tienen mayor dificultad para diferenciarlo de la autobiografía. Aquí, los escritores, aprovechando su propia experiencia y su auténtica identidad, crean narraciones que llegan a ser un híbrido entre lo inventado y lo vivido. Los textos autoficcionales disponen de una apariencia bastante confiable, ya que la utilización del verdadero nombre del autor hace que se ponga en funcionamiento de forma inmediata “el pacto autobiográfico”. Al hablar de este tema, un ejemplo muy comentado por los críticos es la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina*³⁷⁴, de la que ya hemos hablado en la primera parte de este trabajo.

³⁷³ Sánchez Zapatero, Javier, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁴ En cuanto a una explicación y clasificación más detallada de las novelas del yo, y por lo que respecta a una distinción entre los tres modos de elaborar la autoficción en casos concretos, véase el magnífico estudio de Manuel Alberca: *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, pp. 59-124.

III.1.1.2. Novelas del “yo” para Antonio Soler

Tras una clasificación de las novelas del “yo”, nos llega el momento de responder a las preguntas planteadas al principio del bloque anterior. ¿Son novelas autobiográficas, autobiografías ficticias o autoficciones las narrativas de Soler? En otras palabras, ¿los “yoes” funcionan igual o difieren entre sí?

Antes de centrarnos en ello, conviene aclarar tres observaciones previas. Primero, un hecho irrefutable es que todas las creaciones de Soler son ficciones. El mismo autor lo ha manifestado así: “[...] yo soy un escritor; yo escribo novelas que pueden tener una parte de autobiografía pero siempre está tratado como un elemento literario más, no como un deseo memorialístico ni mucho menos; yo soy un escritor de ficción [...]”³⁷⁵. Estas declaraciones, además de evidenciar la esencia ficcional de sus producciones, delimitan, asimismo, la frontera entre el mundo soleriano y la autobiografía ficticia, puesto que el autor nunca pretende orientar a sus lectores a confundir lo inventado con lo real difuminando deliberadamente la linde entre la invención artística y la experiencia vivida verdaderamente por el escritor, si nos fijamos en que:

[...] en general [una autobiografía ficticia] quiere colaborar a que el lector crea que el relato ante el que se encuentra no es una novela. Con esa finalidad simula deliberada y miméticamente el discurso de la autobiografía, jugando con la expectativa del lector al hacer pasar como referencial un texto que, en realidad, es ficticio³⁷⁶.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que las obras narrativas de Soler, aunque se narran siempre en primera persona, no pueden ser encasilladas todas bajo el marbete de “novelas del yo”, porque éste término se emplea para aludir especialmente

³⁷⁵ Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, p. 515.

³⁷⁶ Alberca, Manuel, *op. cit.*, p.93.

a las ficciones capaces de provocar confusiones entre los lectores. Por consiguiente, narraciones como *Modelo de pasión*³⁷⁷, *El sueño del caimán*³⁷⁸ y *Lausana*³⁷⁹ no deben estar incluidas en las llamadas “novelas del yo” a causa de la aparente distancia que existe entre el narrador y el autor, determinadas respectivamente por la profesión, la edad y el sexo.

Y por el último, conviene indicar que el conocimiento sostenido por los lectores sobre la biografía del autor tiene un sentido decisivo si intentamos dar un paso más en la presente cuestión. Es decir, si los receptores dominan detenidamente y con precisión los datos de la vida privada de Soler, pierde sentido cualquier investigación que pretenda encasillar sus novelas bajo el autobiografismo. De modo que el análisis realizado a continuación se elabora tomando como base el hecho de que los lectores poseen escasas referencias en este sentido. De ahí que lleguemos a la conclusión de que las narrativas del “yo” del escritor malagueño pueden ser divididas y catalogadas en dos grupos: novelas autobiográficas y autoficciones, lo que nos lleva a concluir que ningún relato suyo pertenece a la autobiografía ficticia.

III.1.1.2.1. Novelas autobiográficas

Dice Alberca: “una novela autobiográfica es ante todo una novela, es decir, un relato que se presenta con un protocolo genérico propio del pacto de ficción, según el cual el autor no puede ser identificado ni con el narrador ni con el protagonista ni con los personajes de la historia”³⁸⁰. Dicho de otra manera, aunque se cuentan en primera persona, no se crea en estas narrativas la coincidencia de identidades entre los tres papeles, por lo cual, el protagonista o el narrador es anónimo o lleva un nombre

³⁷⁷ Soler, Antonio, *Modelo de pasión*, Barcelona: Plaza & Janés, 1999. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁷⁸ Soler, Antonio, *El sueño de caimán*, Barcelona: Destino, 2006. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁷⁹ Soler, Antonio, *Lausana*, Barcelona: Mondadori, 2010. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁸⁰ Alberca, Manuel, *op. cit.*, pp.111-112.

diferente del autor. Sin embargo, el escritor se deja esconder detrás de su criatura dejando “huellas o marcas más o menos evidentes de sí mismo y de su vida”³⁸¹.

Siguiendo estos rasgos, tomemos su última entrega *Una historia violenta*³⁸² como ejemplo. En esta novela, el que cuenta es uno de los niños protagonistas pero sigue siendo anónimo hasta el final de la historia. Lo cual, por una parte disminuye la posibilidad de que los lectores lo confundan con el propio autor Soler, y por la otra, concede al mismo tiempo más espacio a la imaginación de los lectores, sobre todo cuando se descubren “ciertas huellas” dejadas por el autor, sea deliberadamente o inconscientemente. De hecho, nos damos cuenta de que el niño anónimo de *Una historia violenta* crece en las mismas calles que el propio autor, y por tanto, comparte con él parecidos amigos infantiles y recuerdos. Ante estas estrategias propuestas del autor, “el lector puede pensar que tiene razones suficientes para sospechar que el autor esconde o disimula lo que de secreto e íntimo hay en el relato, y tiende a leerlo en clave autobiográfica”³⁸³.

III.1.1.2.2. Autoficciones

A causa del aislamiento intencional del propio autor y de la escasez de estudios específicos, se sabe muy poco sobre la biografía de Antonio Soler. Por consiguiente, los lectores, que cuentan con exiguas informaciones sobre el escritor, una vez que encuentran en sus obras esta correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje, intuyen naturalmente que se trata de obras autobiográficas. En este sentido, son novelas representativas *Las bailarinas muertas*, *El nombre que ahora digo*, *El espiritista melancólico* y *El camino de los Ingleses*, por “el pacto” más ambiguo que pueden causar y la estrecha coherencia interna que mantienen estas obras citadas.

En *Las bailarinas muertas*, el que narra es un niño también llamado Antonio Solé,

³⁸¹ *Ibíd.*

³⁸² Soler, Antonio, *Una historia violenta*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. Las citas en adelante son de la misma edición.

³⁸³ Alberca, Manuel, *loc. cit.*

tan fascinado por el mundo plasmado por su hermano, Ramón Solé -nombre real del hermano del escritor Soler- en las cartas enviadas desde Barcelona, que empieza a recordar los acontecimientos de su infancia, los momentos más decisivos para él, para su hermano y para la gente de su alrededor. En esta novela, además de establecer una correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje, el autor Soler elige, igual que muchas otras veces, Málaga como contexto geográfico de la trama, utilizando los nombres auténticos de sus padres y de sus amigos para los seres de ficción. Incluso “roba” los ideales y sueños de su hermano para el bailarín Ramón de la novela. Confirma Soler en la entrevista citada: “[...] de esa pandilla yo diría que el 80% son personajes reales, son mis amigos de la infancia; las niñas que aparecen, Esperancita y las demás son ciertas, aunque algunos están también desdibujados”³⁸⁴.

La focalización del Solé adolescente se repite en *El nombre que ahora digo*. Pese a que no queda desvelada hasta el último instante la identidad del narrador, se sabe con claridad que el que cuenta es el hijo del sargento Solé Vera. El empleo del nombre verdadero y de las peripecias vividas por el padre del escritor Antonio Soler durante la Guerra Civil, intensifica inevitablemente el efecto ambiguo para la parte receptora de la lectura:

En ese personaje yo realmente uní la figura de mi padre y la de su hermano, mi tío, que efectivamente era un militante del Partido Socialista y de la UGT, una persona tremendamente íntegra y con unos valores y un código ético muy serios y la propia figura de mi padre que también era una persona de izquierdas, sólo que algo más flexible y que cuando empieza, cuando estalla la guerra él se enrola voluntario en los carabineros y en noviembre del 36, creo recordar, va a Madrid a defender la República; previamente se ha casado, ya iniciada la guerra, con mi madre que apenas tiene dieciocho años; mi madre se queda aquí, en Málaga, él va a Madrid y allí se entera de que ha sido padre, de que su mujer ha tenido una hija, tal como se cuenta en *El nombre que ahora digo*; pasó, por lo que yo sé, casi toda la guerra en zona republicana, prácticamente toda en Madrid; creo que estaba en una unidad de transporte y hacía bastantes viajes a Valencia y no estuvo en la batalla del Ebro³⁸⁵.

³⁸⁴ Sánchez Escutia, *op. cit.*, p. 523.

³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 518.

Nos encontramos nuevamente con el niño Solé en *El espiritista melancólico*, quien cuenta con un misterioso poder extrasensorial que le permite ver y comunicarse con los difuntos y fantasmas. No en vano, el reencuentro con el mismo narrador y, sobre todo, la reaparición de Gustavo Sintora, de Serena Vergara y Corrons, aumentan la confusión de los lectores, que hasta llegan a dudar si están leyendo una historia real.

El verano de Málaga se prolonga hasta *El camino de los Ingleses*. Lo más ambiguo se produce cuando los lectores se den cuenta de que el narrador se llama Antonio (p. 42) y que la motivación de escribir la obra coincide con una experiencia real del autor: “Pensé en esta novela en los campos de Flandes. Caminaba por un sendero estrecho, cerca de Mont Noir, un sendero que también se llama camino de los Ingleses” (p. 323), ya que el escritor Antonio Soler fue invitado, en el año 2003, a vivir unos meses en el norte de Francia.

Tan borroso es el límite de la frontera entre la ficción y la realidad que no es de extrañar que haya quien lea estas narraciones como novelas autoficcionales.

En resumen, no es casual que el escritor Soler decida contar las historias en primera persona, teniendo en cuenta que la focalización subjetiva e interna del yo-narrador es lo esencial para una narrativa hecha de memorias, cuya función se establece y se consigue sólo “cuando el narrador organiza la dimensión del *relato* desde la primera persona, la *narración* pierde en objetividad, [y cuando] la *historia* gana en verosimilitud”³⁸⁶. Y precisamente de esta verosimilitud se genera el análisis y la investigación sobre el carácter autobiográfico del mundo narrativo soleriano. No obstante, conviene subrayar, por último, que el autobiografismo no constituye ni el estilo relevante ni el objetivo primordial del escritor, y si se percibe cierto “pacto ambiguo” en sus narraciones es justo por el funcionamiento de las memorias autobiográficas de los personajes, que serán estudiadas más adelante.

³⁸⁶ Gómez Redondo, Fernando, *op. cit.*, p. 177.

III.1.2. La desaparición del héroe

De los narradores pasemos ahora al resto de los personajes. ¿Qué tipo de individuos suelen protagonizar la obra narrativa de Antonio Soler? ¿Es posible encontrar cierta unanimidad en torno a su mentalidad o personalidad? ¿Cuáles son las preocupaciones que quedan escondidas detrás de las escrituras del escritor?

III.1.2.1. La desaparición del héroe

Desde la antigüedad, el concepto de “héroe” deriva de la mitología griega y se refiere a los semidioses, como sucede con Aquiles en *Himnos Homéricos* o Ulises en *Odisea*. En el mundo real, reciben el nombre de héroes los que poseen elevadas virtudes como poder, valor y sabiduría. Ellos realizan alguna hazaña trascendental para la humanidad, aunque corren el riesgo de sacrificar su vida. Asimismo, en la literatura, los personajes que cuentan con similares méritos suelen ser considerados como héroes. De acuerdo con los estudios de Joseph Campbell, a lo largo de la Historia de la literatura, el héroe como individuo destaca por sus cualidades que le diferencian del resto de los hombres:

El héroe, hombre o mujer, ha sido alguien capaz de combatir sus limitaciones personales e históricas y transformarlas a formas válidas y humanas. [...] Este héroe tradicional se convierte así en redentor o salvador de la sociedad en que vive y es elemento útil a través del cual el grupo vuelve a adquirir los valores perdidos³⁸⁷.

¿Por qué necesitamos a los héroes tanto en el mundo real como en el ficcional? El

³⁸⁷ Campbell, Joseph, *The hero with a thousand faces*, New York: Princeton University Press, 1949, p.97 *apud* Encinar, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos, 1990, p. 27.

filósofo Sidney Hook se adentra en la cuestión partiendo de la psicología, indicando que es imprescindible la figura de héroe por:

- 1) una necesidad psicológica de seguridad;
- 2) la tendencia a buscar compensación a las limitaciones materiales y personales;
- 3) la huida de responsabilidades mediante el deseo de encontrar soluciones fáciles o entregando el interés político a políticos profesionales³⁸⁸.

Por una parte, nos damos cuenta de que la figura del héroe ocupa un lugar significativo en la literatura desde la antigüedad hasta nuestros días, pero por la otra, se trata de un hecho innegable que el peso de los héroes está en un proceso decreciente, y eso no es accidental.

Como un reflejo tanto directo como indirecto del mundo externo, la heterogeneidad temática y formal de la novelística del siglo XX justifica con exactitud el complejo estado mental, económico y político de la época. El desarrollo de los pensamientos filosóficos, la revolución industrial, las enormes agitaciones políticas y bélicas, la densidad de las contradicciones sociales, contribuyen a una renovación profunda y acelerada de los géneros literarios del siglo pasado. Ante la realidad problemática y las nuevas preocupaciones, la novela tradicional demanda renovaciones:

La mayoría de los novelistas contemporáneos abandonaron los viejos caminos para dedicarse a un tipo de novela más flexible, experimental en muchos casos, acorde al mundo de hoy. La consecuencia de este giro ha sido la aparición de nuevas técnicas y la abundancia de métodos diferentes. La eliminación del narrador omnisciente, la manipulación del estilo, el énfasis en imágenes y símbolos, el fluir de conciencia, etc. son centros vitales de interés para el escritor, mientras que la caracterización y los personajes han pasado a ocupar un plano banal³⁸⁹.

³⁸⁸ Hook, Sidney, *The hero in history. A study in limitation and possibility*, New York: The John Day Company, 1943, p.3 *apud* Encinar, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos, 1990, p. 26.

³⁸⁹ Encinar, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos, 1990, pp. 36-37.

Es decir, los héroes, las personas que posean grandes poderes y superioridad, son sustituidos por las clases bajas o gentes problemáticas. Aparece entonces lo que se ha llamado antihéroe:

This personage is not a social creation. He is his own creation, that is, the author's personal creation. He is a much less neat and tidy concept, since he is always presented as propping, puzzled, cross mocking, frustrated and isolated, manfully or blunderingly trying to establish his own personal, supra-social codes. He is sometimes ridiculous through lack of perspicacity, accentuated by a foolhardy if attractive personal courage. He is sometimes intelligent, in the manner of Julien Sorel or Stephen Dedalus. Whatever he is, weak or brave, brainy or bewildered, his one abiding characteristic is that like his author-creator, he is never able to see Pattern in life and rarely its Destination³⁹⁰.

De hecho, tanto la desaparición del héroe como la preferencia por plasmar a los hombres raros, desesperantes, peligrosos o violentos en la narrativa, se la considera, la mayor parte de las veces, como una coincidencia con el desarrollo del existencialismo, pensamiento filosófico planteado por Søren Kierkegaard³⁹¹ y que, más tarde fue arraigado en el campo literario a partir de la segunda mitad del siglo XX a favor de las contribuciones de los filósofos y escritores, quienes fuertemente sacudidos por el enorme horror, la desesperación, lo impotente y lo pesimista del ser humano frente a la crueldad de la Guerra, eligen manifestarlo por medio de las formas artísticas, entre las que se encuentra la literatura:

No es nada causalidad que el pensamiento existencialista intente expresarse hoy en día tanto por tratados teóricos como por medio de ficciones: es que constituye un esfuerzo por conciliar lo objetivo y lo

³⁹⁰ O'Faolain, Sean, *The vanishing hero. Studies in novelist of the Twenties*, London: Eyre & Spottiswoode, 1956, pp. 16-17.

³⁹¹ El *existencialismo* fue planteado al principio por Søren Kierkegaard (1813-1855) desde un punto de vista religioso. Sin embargo, como doctrina filosófica resulta difícil de definir por la complejidad de los conceptos existenciales. Gemma Roberts, autora de *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, cree que la definición hecha por Régis Jolivet en *Las doctrinas existencialistas* es bastante sintética y precisa por abordar el concepto en su doble vertiente filosófica y literaria, y que el existencialismo puede ser entendido como “el conjunto de doctrinas según las cuales la filosofía tiene por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse y no tiene otro origen u otro fundamento que esta afirmación de sí misma”.

subjetivo, lo absoluto y lo relativo, lo intemporal y lo histórico; pretende captar el sentido en el corazón mismo de la existencia; y si la descripción de la esencia compete a la filosofía propiamente dicha, solamente la novela permitirá evocar en su verdad completa, singular y temporal, el brote original de la existencia³⁹².

En este sentido, para la novela moderna son pioneros escritores como Dostoyevski, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Frank Kafka, William Faulkner, Jean-Paul Sartre, o Albert Camus:

Lo que sí es indiscutible, porque es un hecho histórico, es que los más importantes novelistas de nuestro siglo, en mayor o menor medida, han sentido la necesidad de indagar el sentido último de la existencia, de buscar la significación metafísica y moral de la vida y de la conducta humana³⁹³.

A través de sus creaciones literarias, queda manifestada la tendencia de la desaparición del héroe en la ficción contemporánea, que es exactamente una “respuesta condicionada por la situación del hombre en el mundo actual”³⁹⁴. A partir de ahí, encontramos cada vez con mayor frecuencia seres insignificantes y marginados en las creaciones novelísticas. En palabras de Ángeles Encinar:

El personaje en la novela del siglo veinte –especialmente ya mediada la segunda década- es un ser que anda a tientas, desconcertado, contrariado, frustrado, aislado. Se trata de rebeldes sociales, mártires, desajustados o enfermos psíquicos [...] ³⁹⁵.

Ahora bien, volvamos la vista hacia la narrativa española a partir del año 1939, donde se observa un evidente retorno al realismo que supone “la inserción nuevamente del mundo real en la novela, pero no se pretende meramente captar la superficie externa del hombre y el mundo como en el costumbrismo, sino penetrar en

³⁹² De Beauvoir, Simone “littérature et métaphysique”, *Les Temps Modernes*, n° 7, Paris, 1946, p. 1160 *apud* Roberts, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid: Editorial Gredos, 1973, p. 18.

³⁹³ Roberts, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid: Editorial Gredos, 1973, p. 21.

³⁹⁴ Encinar, Ángeles, *op. cit.*, p. 39.

³⁹⁵ *Ibíd.*

la relación dinámica de las vidas humanas y el medio en que se desarrollan”³⁹⁶. Es un realismo nuevo que, según Gonzalo Sobejano, evoluciona principalmente en dos direcciones: la *existencial* y la *social*:

La consecuencia más general de la guerra, en lo que concierne a la novela, ha sido la adopción de este nuevo realismo: nuevo porque sobrepasa la observación costumbrista y el análisis descriptivo del realismo decimonónico mediante una voluntad de testimonio objetivo artísticamente concentrado y social e históricamente centrado. En este nuevo realismo pueden señalarse dos direcciones: hacia la existencia del hombre español contemporáneo en aquellas situaciones que ponen a prueba la condición humana (realismo “existencial”) y hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (realismo “social”) ³⁹⁷.

Cabe indicar que, a pesar de que se asimilan las dos en la denominación, son en el fondo dos vertientes diferenciadas la novela existencialista europea y la nueva narrativa española del realismo existencial³⁹⁸. Sin embargo, por otro lado, es un hecho indiscutible que la última ha recibido notables influencias de la primera, y que se le aproxima temáticamente y estilísticamente. De manera que, a pesar de la limitación ambiental tras la Guerra Civil, aún se percibe una preocupación por penetrar y revelar los complicados problemas existenciales, por lo cual los escritores eligen manifestarlo a través de la construcción de los personajes:

[...] un mutuo y tácito acuerdo aherroja a cada español dentro de un

³⁹⁶ Roberts, Gemma, *op. cit.*, p. 42.

³⁹⁷ Sobejano, Gonzalo, “Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*”, *Papeles de Son Armadans*, XLVIII, 1968, pp. 35-36.

³⁹⁸ En su estudio *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Gemma Roberts ha analizado cinco puntos comparando los dos géneros novelísticos con el fin de sacar la conclusión de que la nueva novela española del realismo no es existencialista en sentido rígido: 1) El ambiente de la postguerra inmediata no es favorable a una narrativa existencialista que se fundamenta en la expresión de inquietudes espirituales y problemas intelectuales; 2) en la narrativa española de la postguerra existe un evidente cuidado por la estética, mientras que en la ficción existencialista europea la forma literaria ocupa un lugar bastante secundario; 3) se mantienen todavía, en algunas novelas españolas, residuos costumbristas y naturalistas; 4) la destacada descripción sobre los hombres humildes, primitivos constituye una característica más que le diferencia del expresionismo, que se basa esencialmente en los intelectuales o burgueses; 5) los novelistas españoles se concentran más en los conflictos personales, mientras que los existencialistas se preocupan más por problemas metafísicos. Véase dicho libro, pp. 48-55.

mecanismo de costumbres rígidas [...] En estos moldes férreos y esquemáticos tiene que vaciarse la individualidad; es decir, lo que se resiste a toda forma general, a todo esquema y moldura. En España hay dos docenas de maneras de vivir y nada más [...] Y así se compone nuestro pueblo de individuos fracasados, de cojos, de mancos, de ciegos, de paralíticos, de desasosegados, de descontentos; gentes esterilizadas por su oficio, que no coincide con su genialidad personal, con sus facultades e inclinaciones³⁹⁹.

Es quizá por esto por lo que el desvanecimiento del héroe tradicional se ha convertido en un tema cada vez más frecuentado por los escritores españoles, aunque de modos distintos.

Ha resumido Sanz Villanueva que la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX podría ser escindida en dos grandes fases en cuanto a la decantación del héroe-protagonista antes de llegar a su disolución. La primera sería aquella en la que predomina un héroe colectivo; y en la segunda se encuentra el héroe abandonado⁴⁰⁰. Uno queda consolidado y caracterizado principalmente por los escritores del “Medio Siglo”: *La colmena* (1951) de Cela, *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio o *Los hijos muertos* (1958) de Ana María Matute son obras representativas en las que “desaparece el héroe individual que es sustituido por un protagonismo colectivo, es el personaje-clase, [...] [y aparece] una multiplicidad de conciencias que aportan una visión global, de grupo”⁴⁰¹. Y el otro tema —el abandono del héroe— iba confirmando hacia los años 70⁴⁰² tanto por los del “Medio Siglo” como por los nuevos escritores: *La saga/fuga de J.B.* (1972) de Torrente Ballester, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, o *La noche en casa* (1977) de José María Guelbenzu, obras protagonizadas por:

seres comunes, frustrados y sin ningún afán de pretensiones en su vida. [...] El contexto político-social que les tocó vivir influyó de tal forma en su existencia que la desintegración de su personalidad y la pérdida del yo se

³⁹⁹ Ortega y Gasset, José, “Una primera vista sobre Baroja”, *El espectador*, X, 1915, pp. 184-185.

⁴⁰⁰ Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual 1950-1970*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 219.

⁴⁰¹ Encinar, Ángeles, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰² En cuanto a la situación del tema de la desaparición del héroe en la literatura española, Ángeles Encinar lo estudia en *Novela española actual: la desaparición del héroe* desde un punto de vista cronológico (1. Antecedentes; 2. Los años cincuenta; 3. Los años sesenta; 4. A partir de 1970).

convierten en características definitorias de estos seres⁴⁰³.

Influidos por los grandes escritores del siglo XX y, por el pensamiento filosófico que éstos representan o aspiran, los escritores españoles de “los noventa”, caracterizados por el interés aumentado por las inquietudes y los anhelos del hombre común, se empeñan en indagar los problemas más esenciales del ser humano en el terreno de la ficción, entre ellos se encuentra el nombre de un escritor malagueño: Antonio Soler.

III.1.2.2. Antonio Soler y sus “héroes de la frontera”

En 1995 Soler publicó su segunda novela, *Los héroes de la frontera*, expresión utilizada más tarde por Francisco Ruiz Noguera para perfilar a los personajes del propio autor, diciendo que:

En la narrativa de Antonio Soler, los personajes –como en la canción *Walk on the wild side* de Lou Reed- caminando por el filo de la navaja, por el lado oscuro de la vida, por los extremos; en muchas ocasiones, y con toda propiedad, son *héroes de la frontera*, tipos desposeídos de un paraíso de dudosa existencia⁴⁰⁴.

Es cierto que el escritor consigue construir en sus relatos una atmósfera oscura y pesada, en la que actúan “los humillados, ofendidos y marginados”. Tan frecuentes son sus presencias que llegan a ser “una marca distintiva [...] motivada, evidentemente, por el hecho del carácter antiheroico y de la situación terminal y desengañada [...]”⁴⁰⁵. De modo que no es de extrañar que en todas las narrativas de Soler se encuentren personajes ilógicos y absurdos que luchan por huir de ellos

⁴⁰³ *Ibíd.* p. 81.

⁴⁰⁴ Ruiz Noguera, Francisco, “Para una lectura de la obra de Antonio Soler. (Seis puntos de mira)”, en Antonio Gómez Yebra (ed.) *Patrimonio literario andaluz (II)*, Málaga: Servicio Publicaciones Fundación Unicaja, 2008, p. 296.

⁴⁰⁵ Soldevila Durante, Ignacio, “Del Sur al Paralelo, un pequeño Hollywood de Barrio”, *Quimera*, nº 153-154, 1996-1997, p. 142.

mismos, lo cual, en palabras de Ruiz Noguera, es en realidad un “intento agónico de una huida imposible [...] muy en la línea del existencialismo”⁴⁰⁶.

Por esto se estudiarán en este apartado los individuos más desligados e insólitos de Soler, así como los rasgos existencialistas -lo angustiado y lo pesimista- manifestados por medio de estos héroes fronterizos, los cuales, conscientes o inconscientes de su estado marginado, nunca han dejado de luchar, aunque fracasan la mayoría de las veces.

De acuerdo con lo expresado, es necesario hacer ante todo una disociación general a fin de exponer con claridad y sobre todo evidenciar unas características fundamentales e inconfundibles de los personajes propios del mundo soleriano. Dicho de manera más concreta, las criaturas solerianas serán analizadas siguiendo la distinción entre enajenados y fracasados. En el primero, se afilian los seres que se exilian al margen de la sociedad por ser considerados como transformados, por lo que suelen ser más caprichosos, y sobre todo, peligrosos y violentos. Mientras que en el segundo se incorporan los deprimidos y perdidos, extraños también pero mucho más moderados.

III.1.2.2.1. Los enajenados

III.1.2.2.1.1. La enajenación

El concepto de “enajenación” fue utilizado primero por Fichte y Hegel en el siglo XIX, y se ha estudiado en varios campos -la psicología, la sociología o la filosofía-, por lo cual resulta tarea imposible intentar definirlo con precisión.

De hecho, el estudioso alemán Fritz Pappenheim ha realizado una indagación desde la perspectiva sociológica, indicando que en la sociedad del siglo XX existe un notable aumento de la sensación de soledad y de escepticismo, que en realidad es un

⁴⁰⁶ Ruiz Noguera, Francisco, *op. cit.*, p. 298.

miedo profundo de ser abandonado por el mundo moderno: “[...] the growing fear –in our day reiterated by the existentialists- that man cannot be himself, that he is destined to remain a stranger in the World in which he lives”⁴⁰⁷. Y según él este miedo es generado justamente por la incertidumbre individual ante el complicado procedimiento de la sociedad contemporánea: “[the man fears] that his individuality will be destroyed, that he is living under conditions which compel him to become estranged from his own self”⁴⁰⁸.

Asimismo, el profesor Albert William Levi, tras un detenido estudio sobre las principales ideas formuladas por Hegel, Marx y el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies, ha sacado las siguientes conclusiones:

La alienación es esencialmente un estado de desvalor, el sujeto de un juicio negativo; y si inquirimos qué valores sustantivos son los que niega, hallaremos que son respectivamente: 1) la unidad (como en Hegel); 2) la organicidad (como en Marx); y 3) la immediatez (como en Tönnies). En todo caso el uso del término implica un dualismo axiológico, una oposición de valores, y las parejas esenciales en este caso son, en mi opinión, tres: 1) lo unificado o integrado versus lo dividido o fragmentado; 2) lo orgánico, lo sensible, lo humano, versus lo mecánico, lo abstracto, lo cosificado; y 3) lo inmediato y sentimental versus lo impersonal y distante. *La fragmentación, la mecanización, el distanciamiento*, son las tres dimensiones de la alienación, y cada uso, por remoto que parezca, en cierto sentido presupondrá, explicará o indagará uno o más de estos aspectos cruciales⁴⁰⁹.

Parece obvio que para los sociólogos y psicólogos la alienación constituye una emoción enmarañada causada por la materialización del mundo desde fuera, por lo que “la salvación del hombre debe venir del cambio previo de la actual estructura socioeconómica”⁴¹⁰. Al contrario, los existencialistas no son tan optimistas, y creen que el motivo fundamental se arraiga en el interior de los hombres, “[derivado] de la estructura misma de la conciencia del hombre, y que no depende, exclusivamente, de

⁴⁰⁷ Pappenheim, Fritz, *The alienation of modern man*, New York: Modern Reader Paperbacks, 1969, p. 20.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁰⁹ William Levi, Albert, “Existentialism and the Alienation of Man”, en Edward N. Lee, Maurice Mandelbaum (eds.) *Phenomenology and Existentialism*, 1967, p. 254.

⁴¹⁰ Encinar, Ángeles, *op. cit.*, p. 61.

las contradicciones prevalecientes en el sistema social”⁴¹¹. De modo que, cuando los narradores pretenden revelar esta fragmentación, mecanización o distanciamiento del hombre, se remite naturalmente a una continuada introspección espiritual a los personajes, recogiendo “el tema de la enajenación del individuo en nuestra época con interesantes resonancias existenciales”⁴¹².

No son las narraciones de Soler existencialistas en sentido estricto. Sin embargo, después de conocer el concepto de la enajenación, queda corroborada una vez más la correspondencia que existe entre el mundo soleriano y dicho pensamiento filosófico, puesto que en sus producciones literarias nunca faltan hombres aislados, caprichosos, o distorsionados, los cuales quedan excluidos por haber sido definidos como “extraños, extranjeros en cualquier lugar de un mundo al que no acaban de adaptarse y del que no comprenden sus reglas”⁴¹³, pero siguen sobreviviendo y luchando a su manera. Esto es precisamente una preocupación humanista y, el existencialismo es, al fin y al cabo, un humanismo, como decía Jean Paul Sartre.

III.1.2.2.1.2. Los extraños

De acuerdo con lo analizado anteriormente, aquí se emplea la expresión de “los extraños” para aludir a un grupo formado por unos hombres insólitos y propios del mundo narrativo de Soler. Por consiguiente, los que se estudian en este epígrafe cuentan con una mayor particularidad no sólo por tener una apariencia distinta a los demás, sino también por ser vistos como individuos caprichosos, marginados y peligrosos. Sin embargo, son, al mismo tiempo, los más representativos para nuestro escritor, ya que para Soler, lo extraño constituye una marca irrefutable y esencial del ser humano: “Somos, todos somos tan raros. Me voy del mundo sin saber nada” (*El espiritista melancólico*, p. 205).

⁴¹¹ *Ibíd.*

⁴¹² *Ibíd.*, p. 62.

⁴¹³ Conte, Rafael, *loc. cit.*

Es por esto por lo que analizaremos a los artistas circenses de “La noche”⁴¹⁴ y al ciego Rinela de *Los héroes de la frontera*. La selección ha sido realizada en base a tres criterios: por un lado, son éstos los más excepcionales en toda la narrativa de Antonio Soler, e incluso en el conjunto de la novelística realista de nuestro tiempo; y por el otro, existe un gran contraste entre la apariencia y el interior de los personajes -la dureza externa y la profunda sensación de inferioridad interna-; y por último, la soledad y el miedo constituyen los principales motores que les conducen a la criminada o a la muerte.

De hecho, esta preferencia por modelar a los seres insólitos queda reflejada en el inicio de la trayectoria profesional del autor -su primer cuento publicado en 1986 titulado “La noche”- en el que el escritor consigue crear un mundo perturbado y problemático configurado por gentes del circo -el director de la compañía don Pololo, el hombre Bala, la trapecista Analía, y los enanos -Fajardo, Simón, el viejo Clemente-, el tragasables Sánchez, Raimundo, Esperancita, el Lacio y su novia Sarita, los hermanos Guerreros, etc.- quienes, para ganarse la vida, hacen representaciones corriendo sin parar por los pueblos y las ciudades. Son hombres sin hogar y sin raíces, cerrados en este pequeño rincón del mundo, donde la carpa, el cañón, las caravanas, la pista, los animales, la miseria y la soledad constituyen toda su vida. Como decía Rafael Conte:

La noche [...] colocaba a sus lectores ante un estilo personal, intenso, poético y terrestre a la vez, [...], y en medio un mundo cruel, atirantado, marginal, de ambientes y personajes insólitos y extraños, no muy frecuentados por nuestros nuevos narradores⁴¹⁵.

En este universo oscuro y misterioso, la desaparición del héroe es un hecho irrefutable, ya que un conjunto de actores acrobáticos, sobre todo los enanos, se convierten en protagonistas tanto en la pista del circo como en la historia relatada. “Yo”, el Bala -narrador y protagonista-, seis años después de que se disolviera la

⁴¹⁴ Soler, Antonio, “La noche”, *Extranjeros en la noche*, Barcelona: Edhasa, 1992, pp. 10-102. Las citas en adelante son de la misma edición.

⁴¹⁵ Conte, Rafael, *loc. cit.*

compañía, se encuentra por casualidad con el enano Simón. Éste, como un catalizador, despierta los recuerdos del Bala, a través de los cuales retornamos con Bala a aquella noche horrorosa en la que se produjeron los crímenes absurdos y sorprendentes. No en vano, la novela está caracterizada por una atmósfera extraña desde la primera línea:

INSÓLITO. En la madrugada de ayer, a la altura del Km.22 de la carretera comarcal n.º 224, apareció en el arcén de la susodicha carretera un hígado... [...] junto al cual se encontraba un zapato de hombre [...] a unos 8 Kms. del lugar [se hallan] unos trozos, varios metros, de intestinos que por sus características y grandes dimensiones coinciden con el hígado anteriormente mencionado. Los intestinos aparecieron enredados en las ramas de un árbol cuyo ramaje cuelga sobre la carretera (“La noche”, p. 11).

El asesinato en torno al cual gira el argumento es espantoso, mientras todos se convierten en cómplices sin darse cuenta de que su destino va a ser invertido radicalmente. Por tanto, la descripción excesivamente detallada de las entrañas humanas en la primera página de la novela nos hace intuir, naturalmente, la crueldad de los asesinos y las posibles intrigas ocultas. Sin embargo, si nos adentramos un poco más en este mundo marginado y misterioso, descubrimos que los asesinos, los muertos, e incluso los inocentes, están dominados por las emociones más primitivas del ser humano: la avaricia, la envidia, la lujuria, la vanidad y, sobre todo, el miedo. En apariencia, se comportan como si fueran graciosos y estuvieran animados, ya que es su trabajo llevar la alegría a los espectadores, pero, al mismo tiempo, la luminosidad del escenario es efímera y se contrasta con la negrura interior de los artistas circenses, quienes se han autoexiliado a la frontera de la comunidad social, de modo que, cuando unos policías les visitan con motivo de hacer una interrogación rutinaria sobre el crimen, les parece “un desfile del mundo exterior” (p. 82), donde se les ve como seres extraños e incomprensibles. De hecho, son seres distorsionados y enajenados, ya que esencialmente se trata de unos individuos miserables y humildes, controlados por un miedo invisible pero sin límite: “el hombre que vive fuera de la sociedad sintiéndose siempre amenazado por el miedo a los otros, siente más vértigo

de la caída, y tal vez, se encuentra más fácilmente a sí mismo”⁴¹⁶. Todo lo cual genera una gran ansiedad de proteger su último refugio, el circo, aunque para ello tengan que cometer el delito de homicidio.

La ley, las normas y las reglas que tiene que respetar la gente común parece que nunca hayan existido para ellos. Como resultado, cuando muere el viejo enano Estéfano de pulmonía, la idea que se le ocurre al director don Pololo no es llamar a la policía, sino deshacerse cruelmente del cadáver, porque no quiere que el público deje de ver los espectáculos por temor a la epidemia y que se le corten los ingresos económicos. Y en la misma noche, cuando don Pololo muere por aplastamiento, el enano Fajardo, más excitado que sorprendido, impide, amenazando a los que pretenden avisar al médico o al policía, gritando: “Al que abra la boca lo mato, por mi madre que lo mato” (p. 50), es decir, ya deja de disimular su naturaleza feroz y codiciosa. Por envidia, el enano Raimundo no está de acuerdo con Fajardo al principio porque éste ha estado con Analía, la mujer soñada por todos hombres del circo, mientras que Analía mantiene al mismo tiempo relaciones sexuales con Fajardo y con Simón, sin estar enamorada de ninguno de ellos. En otras palabras, lo que parece irracional en el mundo de fuera se vuelve lógico en este pequeño espacio circense. Y lo que posibilita lo sucedido no es sino un miedo intenso, miedo de perder el único amparo que tienen; miedo a ser abandonados y olvidados para siempre. Su comportamiento terriblemente exagerado y extrañamente ilógico nace del miedo, indecible pero enorme. Sin embargo, pese a que han hecho todo lo que podían, el miedo no se alivia sino que por el contrario se intensifica aún más. En la noche del crimen, el Bala ya se siente incómodo: “El miedo me subía pecho arriba [...]” (p. 31), y en los días siguientes, el miedo le sigue aumentando y mordiendo:

[...] todo a partir de aquella noche fue turbio, el ambiente se pudría como si los cuerpos de don Pololo y Estéfano se descompusieran a nuestro alrededor, y a pesar de que los participantes en la carnicería nocturna querían simular que no tenían memoria ni semejaban haber escrúpulos, remordimientos ni temores [...] notaba que procuraban esquivarme para no ver esa desazón, ese

⁴¹⁶ Encinar, Ángeles, *op. cit.*, p.107.

quemar que a mí me ardía en los ojos y que ellos rehuían como si fuera una enfermedad contagiosa. (p. 67)

El pánico es omnipresente y se contagia. Por un lado los reúne, los diferencia y a la vez los aparta más de la comunidad, porque “el miedo puede singularizar al grupo frente a los demás, y unirlos entre sí, pero [que] la salvación no puede venir de lo colectivo, ni siquiera cuando impera la ley de la sangre: es el individuo quien tiene que actuar y decidir ante su propio miedo”⁴¹⁷. Y por el otro, como emoción negativa, este temor los conduce inevitablemente a la alienación, y así interaccionan los dos: “el miedo provoca el síntoma [la angustia] y éste, a su vez, fomenta el miedo, cerrándose así el círculo fatal [...]”⁴¹⁸.

En resumidas palabras, son innegables la extrañez y la enajenación que tienen los personajes de *La noche*, teniendo en cuenta el visible contraste entre el gran temor interior y la brutalidad con que actúan. Son gentes marginadas que siguen combatiendo con el destino, aunque resultan absurdos e inútiles. Lo cual se comprueba en la última noticia publicada en el periódico de este pueblo apartado:

CRIMEN EN EL CIRCO. La amante de un enano delata los oscuros manejos de su partenaire y es víctima suya. UNA TRAPICISTA ASESINADA EN PRESENCIA DE CIENTOS DE NIÑOS. Casi una docena de implicados en el ocultamiento del cadáver del director de un circo y en el descuartizamiento clandestino de un proboscido. ENCONTRADO EN EL FONDO DE UN PRECIPICIO DEL CUERPO MALTRATADO DEL DIRECTOR DEL CIRCO... Mezquindad, miseria y soledad. Desamparo. (p. 99. Las mayúsculas hechas por el propio autor)

Lo trágico y lo insólito de los personajes se hacen aún más patentes en *Los héroes de la frontera*, donde no se encuentra a ningún héroe sino todo lo contrario:

[...] a los perdedores, los marginados, los arrinconados en su propia miseria [...] un barrio oscuro, un suburbio tétrico es una vez más el centro gravitatorio de la acción y el potencial protagonista de unos hechos casi

⁴¹⁷ Roberts, Gemma, *op. cit.*, p. 108.

⁴¹⁸ Frankl, Viktor, *Psicoanálisis y existencialismo*, México D. F.: Fondo de cultura económica, 1970, p. 219.

irreales, como sumergidos en un líquido corrosivo que va disolviendo, desfigurando sus contornos incluso se puede tener la sensación de percibir físicamente el contacto de la podredumbre. En muy buena medida, todos esos oscuros arquetipos humanos equivalen a figuras de un aguafuerte social, turbio y decrépito, en el que comparecen no pocos desvíos morales y que resulta más bien insólito en nuestra actual temática narrativa⁴¹⁹.

Y esta vez, la negrura es absoluta, ya que nos encontramos ante un hombre ciego: Rinela -“con la cara llena de cicatrices, su caña pintada de blanco y el helor de los ojos al descubierto, sin dirigirle la palabra a nadie, que en vez de ciego, más parecía entonces que fuese sordo y mudo” (*Los héroes de la frontera*, pp. 13-14) -, para quien el mundo no tiene otro color que una oscuridad sin fronteras. Él es, “el dueño de la tiniebla y de la noche” (p. 81).

No obstante, Rinela, etiquetado como perteneciente al grupo vulnerable, al aparecer no deja de intranquilizar a los demás por su rareza, a quienes les “parecía que el ciego observaba hasta el último detalle de [su] indumentaria y que además hurgase en las interioridades de [su] cabeza hasta más allá de donde [ellos] mismos [podían] llegar” (p. 15). Rinela es el más extraño en este submundo insólito, el más marginado en este barrio olvidado, cuya existencia es tan angustiosa que la gente no cesa de recordar al narrador, Solé, que hay que “tener cuidado con el ciego” (p. 29).

En este caso, la dureza y la astucia con que se comporta Rinela contrastan con la fragilidad y la soledad que él está experimentando interiormente. Sin embargo, a través de las conversaciones que ha tenido con Solé, un escritor fracasado, se vislumbran señales de su dolor inexplicable, aunque siempre lo relata con indiferencia:

[...] me decía que en aquellos años de su infancia un día tras otro metía los dedos en botes de pintura de distintos colores, porque entonces no comprendía la naturaleza del color, y allí, refugiado en el altillo de su casa, palpando las pinturas, pensaba que de alguna manera podría distinguir por el taco o por el olor –también llegó a beber pintura de distintos tonos- una coloración de otra. (p. 62)

⁴¹⁹ Caballero Bonald, José Manuel, “Arte de la escritura”, *Cultura ABC*, nº 51, 26 de diciembre, 1995.

O por medio de las preguntas que hace Rinela a Solé, cuando ya le tiene total confianza:

Sin saber adónde íbamos, me puse a su lado, mirando cómo el hilo de sangre que le bajaba de la nariz se le metía dentro de la boca y volvía a salir en dirección a la barbilla. [...] el ciego se quitó la sangre con el dorso de la mano y preguntó:

— Qué color tiene, la sangre, la mía, qué color tiene, Solé.

[...]

— Y el mar, qué color tiene. (pp. 171-173)

Aunque físicamente encarcelado en la negrura, espiritualmente atormentado por la soledad, la incompreensión y la discriminación de la gente, Rinela nunca se decepciona, persistiendo en conocer y sentir el mundo a través del olfato y del tacto, lo cual constituye su forma peculiar de luchar, directamente y cruelmente, contra el mundo de fuera, falso, peligroso e indiferente. No obstante, para Rinela todo merece la pena, como comenta el escritor Solé del cuento:

La luz es una ilusión falsa, todo lo ensucia y lo empeña esa ilusión, [...] No hay más verdad que el tacto, dijo, yo voy por el mundo de la verdad, tú y todos éstos por el del engaño. (p. 63)

Te crees superior, te crees más listo y eres igual que todo el mundo, Solé, os parece que por tener los ojos sanos podéis ver el mundo, cuando la verdad es que sois más ciegos que los ciegos, por mucho que andes escribiendo cartas y enredado con los periódicos, siempre vas ser más ciego que yo porque tú sólo ves la forma de las cosas y no las cosas, ni sabes cómo alientan ni cuál es su naturaleza. Vas distraído por el mundo, distraído con los colores y los monigotes que te salen al paso [...]. (p. 118)

Si la lucha y la ambición de Rinela se limitan a sentir el mundo en la negrura con el oído y el tacto, a lo mejor podría seguir viviendo en este pequeño pueblo apartado. Pero no. Obviamente, Rinela tiene también sus miedos y deseos. A lo largo de la novela, sólo hay un instante en el que le deja notar a Solé su fragilidad:

Mientras, el ciego había dejado de moverse en la butaca y verdaderamente parecía buscar ahora el rumbo de sus palabras. Dudó, y después, con un gesto de inocencia, la única vez que lo vi pudoroso e indefenso, murmuró, Yo, el sistema caligráfico no lo sé. Pero aquel momento en que la dureza de sus facciones se borró y en su cara apareció un reflejo de lo que Rinela pudo haber sido en su primera juventud o incluso en su infancia, sólo duró unos segundos, porque al instante el ciego recuperó su gesto torcido y con una repentina violencia soltó una carcajada y me dijo con desprecio, pero para eso estás tú y la gente como tú, para escribir lo que otros piensan. (p. 118)

Este instante, a pesar de ser efímero, es decisivo para conocer la personalidad de Rinela. Ya que con la actitud contradictoria que se muestra en la conversación queda desvelada claramente la debilidad que se esconde en su interior. Por una parte, él se siente avergonzado por no saber caligrafía, pero por la otra, un temor aún mayor para Rinela reside en el desprecio y la burla de la gente. Hasta aquí nos damos cuenta de que la dureza con que se actúa es, en realidad, su capa de autoprotección.

En cierto sentido, es posible decir que Rinela posee la capacidad de examinar y tocar la esencia de las cosas justo por la imperfección física que tiene, la cual le protege de las apariencias engañosas y le confiere otras sensibilidades. Es tan perspicaz que todo el mundo le teme y le considera un bicho, un extraño, sin tener en cuenta que es mayor el miedo que le tiene Rinela al mundo en que vive, que le es, en sentido estricto, un espacio repleto de peligros inesperados.

En vista de que “los estímulos del miedo ponen en marcha un nuevo proceso de ocurrencias”, y de que “el miedo impulsa a la acción”⁴²⁰, no es de extrañar que el pobre ciego decida, al final de la novela, presentarse ante su vecina Rosaura pidiéndole directamente una relación sexual. Indudablemente, esto le implica un asesinato brutal. No obstante, si él es consciente de que la amenaza mortal es casi definitiva, ¿por qué sigue teniendo el valor de hacerlo? Porque para Rinela ésta es la única oportunidad de conocer el color a su propio modo, aunque se trate de un color malva, un color veneno que le arrebataría la vida. Dado que tras tantas noches

⁴²⁰ Marina, José Antonio, *El laberinto sentimental*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 91.

escuchando el ruido de su vecina el color malva se ha convertido en una obsesión para él, y por eso “pegando la cara y la oreja al frío de la pared y así sentir más de cerca aquella vibración que a él le parecía no azul ni sepia ni roja, sino de color malva” (p. 45):

No sé cómo, Solé, no lo sé, pero este año va a ser mía y va a ser a mí a quien le va a respirar en los oídos, me va a dejar su saliva caliente pegada en los labios, y voy a ser yo quien se beba ese aliento y me lo lleve de su lengua y de su boca antes de que se escape por el aire. (p. 58)

Solé, soy ciego, [...], Te acuerdas de los suspiros de los que te he hablado, ¿verdad? [...] El aliento de color malva, ya sabes, que le subía, le sube, a Rosaura desde el vientre hasta los labios y luego se escapa por el aire como un veneno. [...] Más venenoso de lo que se podía esperar, [...]. (p. 116)

El miedo, la locura, y la enajenación le arrastran a ese final trágico: ser asesinado. A pesar de que nadie sabe si al final Rinela ha podido conocer el color malva en la breve agonía, al menos él ha demostrado al mundo su existencia a su propia manera, como todos los héroes que luchan hasta el último instante.

III.1.2.2.1.3. Los niños furiosos

En el total de la creación narrativa de Soler, el mundo de los niños desempeña un papel significativo. Casi nunca se trata de chicos felices, sino de niños enajenados y depresivos, agobiados por el miedo, la soledad, la angustia y la furia. Ésta última, en cuanto sentimiento negativo, es bastante peligrosa por su poder destructivo, sobre todo cuando el sujeto es incapaz de controlarla. Esta “conciencia infeliz”⁴²¹ interior ante el mundo exterior es también una de las temáticas más destacadas del existencialismo.

Es por esto por lo que en este apartado se intenta hacer una indagación sobre algunos niños problemáticos, y al mismo tiempo, representativos y significativos en el

⁴²¹ Roberts, Gemma, *op. cit.*, p. 57.

mundo soleriano. Estos niños, impulsados por un deseo intenso de salir de las situaciones negativas, eligen al final adoptar formas extremas. Entre ellos se encuentran Tatín de *Las bailarinas muertas* y Ernestito de *Una historia violenta*, personajes de relatos dispares y creados en distintas épocas que tienen mucho en común. En primer lugar, los dos provienen de familias de clase media, lo cual les permite disfrutar de cierto privilegio -hogares espaciosos, juguetes de alta calidad, tías o padres educadores, etc.-, y a la vez les hacen sentirse orgullosos, hasta un poco arrogantes. En segundo lugar, tanto Tatín como Ernestito son, en el fondo, niños desorientados e impotentes, incapaces de canalizar las emociones negativas acumuladas en su interior, hasta que éstas llegan a transformarse en una rabia desenfrenada que causará graves daños tanto a ellos mismos como a sus familiares.

Tatín es un niño con polio. Vive con sus tías en una casa tan grande que se parece a un laberinto por los incontables pasillos que tiene. Sus tías, que siempre se ríen, lo cuidan, le regalan entradas de circo, le compran coches de hierro americanos y lo llevan a distintos médicos para ver si mejora. Sin embargo, a nadie le interesa saber lo que piensa el niño, si de verdad se siente feliz y qué es lo que necesita realmente.

En apariencia, Tatín está muy bien acompañado, pero en la realidad, experimenta una soledad enorme que se va extendiendo más y más. La primera aparición de Tatín en la novela ya parece absurda y patética:

[...] al caer al suelo, levantaba una nubecilla de polvo y se oía bajo su cuerpo un crujido de piedras y guijarros que se debían de hincar dolorosamente en su esqueleto. Ése era el inconveniente de jugar de portero, aunque también tenía otros igual de insoportables, como recibir balonazos en mitad del pecho o en la entrepierna. Y además estaba el aburrimiento, los ratos en los que la pelota rondaba la portería contraria y Tatín se distraía limpiando el suelo de piedras y ordenando los postes hasta que el equipo de enfrente emprendía un ataque y de nuevo lo obligaba a revolcarse por el suelo o le propinaba un pelotazo en el abdomen o en plena cara, porque Tatín tenía mucho pundonor y nunca se apartaba de la trayectoria del balón, aunque los defensas nos diéramos la vuelta o corriésemos para otro lado. (*Las bailarinas muertas*, p. 9)

Queda obvio que, a ojos del narrador -el niño Soler- su amiguito Tatín se divierte

igual que los demás jugadores en el partido, como si no le hubieran afectado nunca ni la poliomielitis ni las incontables caídas graciosas en el campo de fútbol. Sin embargo, es precisamente por eso por lo que se evidencia el aislamiento entre el niño y su entorno, teniendo en cuenta que lo que más le duele a Tatín no son los defectos físicos sino la incomunicación y la rareza causadas por su enfermedad innata, ya que para la gente él nunca ha sido un niño normal, sino un particular, un extraño, un enajenado. Así lo expresa el narrador Soler:

Quizá fuera cosa de la polio, de esa polio blanda que yo temía que se me contagiara [...] apareció una tía de Tatín llevando en la mano los aparatos que yo siempre le había visto a mi amigo alrededor de las piernas y que por un momento me hicieron dudar. No sabía yo cuáles eran las verdaderas piernas de Tatín, si los hierros o aquellas dos gomas rosadas y blandas que colgaban sin vida del tronco de mi amigo. [...] le pregunté si estaba malo, y él llevó los ojos a sus piernas, no a las de metal, sino a aquellos dos trozos de manguera flácida, a aquellas dos piernas de trapo que no tenían forma ni apariencia de piernas y a las que sólo se les podía llamar piernas porque ocupaban el lugar que las piernas ocupan en el cuerpo de las personas. No supe si tomar a broma todo aquello ni qué tenían que ver los médicos con las piernas de Tatín, a las que todo el mundo desde siempre había dado por muertas y con las que sólo tenían que intervenir mecánicos, zapateros y dependientes de ortopedia. (p. 59)

Lo citado arriba patentiza lo extraño y singular que parece Tatín a ojos de sus amigos, de lo cual se originan, quizá desde que nace, el dolor y la soledad. Sus amigos del barrio, representados por el niño Soler, lo ven como un bicho, un extraño, e incluso creen que puede contagiar la polio a la gente. Le tienen miedo, pero al mismo tiempo le envidan. Lo aceptan como amigo y se le acercan no porque le tengan simpatía sino porque en el partido nadie quiere jugar como portero menos Tatín, puesto que a todos los chicos del barrio lo que les fascina al fin y al cabo es el instante de marcar un gol. Conviene indicar que en la novela no se muestran directamente el sufrimiento y la soledad de Tatín, porque el narrador es también un niño con perspectiva y capacidad de comprensión limitadas. No obstante, siguiendo las pistas escondidas en las descripciones, se puede entrever cómo va empeorando la situación y

cómo un niño tan tímido y solitario como Tatín llega a suicidarse:

[...] nos trajeron aquella inesperada relación de Tatín con los médicos. Una relación que en muy poco tiempo se hizo rutinaria y que nos habituó a todos a interrumpir los partidos y a cambiar rápidamente de portero cuando en mitad del juego aparecía la pequeña furgoneta de la tía de Tatín [...], y nuestro amigo se iba andando hacia ella muy rápido, medio dejándose atrás las piernas y los hierros, como si fuese a parar un balón bombeado que el destino le hubiera lanzado. (p. 73)

Nadie sabe qué le está pasando a Tatín, que se aleja cada vez con más frecuencia del Campo 21. Sin embargo, de los pasos apresurados que no debe tener un enfermo de poliomielitis, se intuye su intención urgente de huir de allí, de dejar de ser alguien distinto ante los ojos de sus amiguitos, de escapar de la manipulación del destino o, como dice el narrador, “parar un balón bombeado que el destino le hubiera lanzado”.

Sobre su enfermedad, Tatín les cuenta pocas cosas a sus amigos, ya que está acostumbrado a soportar solo todo tipo de presiones, no importa lo duro que sea el tratamiento:

Tatín sólo nos revelaba a medias la finalidad de aquel trasiego, hablaba de análisis y de enfermeras, pero nunca aclaraba por qué había iniciado aquella peregrinación en la que le sacaban sangre, le hacían mediciones de huesos, le hurgaban en los ojos y hasta le escarbaban detrás de las orejas y en la coronilla como si su cuerpo fuese Venezuela o el mar Negro y los médicos buscadores de petróleo [...]. (pp. 73-74)

Aunque bastante bien controlada la emoción, sigue siendo un niño, y a veces muestra involuntariamente su verdadera ilusión: jugar como delantero, como los demás chicos normales:

Tatín ocupaba el lugar de algún delantero fatigado y apático que para descansar accediera a cambiarle su puesto. Sin poder correr la banda ni desmarcarse, con la polio haciéndole el marcaje más severo que cualquier defensa le pudiera hacer en la vida, nada más verse frente a la portería contraria las facciones se le desencajaban por la ambición, de las gafas le salían destellos y las piernas le bailaban en un disloque incontrolado. Las dos

veces que en su vida marcó un gol, sin importarle que el resto de los jugadores estuviera ya de broma y peloteando sin ganas, Tatín juntó las manos y miró al cielo como si rezara, y si hubiera podido doblar las rodillas, seguro que se habría postrado con los brazos en cruz y los ojos cerrados. (p. 74)

Ser un chico normal, jugar de delantero, gozar del instante de marcar un gol, disfrutar de los aplausos y gritos de las chicas... Tan fuertes son sus deseos que le dan el valor de aceptar cualquier tipo de operación, aunque sean horrorosas desde punto de vista de sus amigos:

[...] en esa época, [...] Su única ilusión era que lo operaran, que una gente extraña y enmascarada lo metiese en un quirófano con muchas herramientas afiladas, berbiqués y serruchos de acero en miniatura y se emplearan con él a fondo [...]. Ésa era su ilusión, una ilusión que a mí me daba vértigo y me dejaba medio desmayado [...]. (pp. 74-75)

Y cuando se le rompe la única esperanza, en comparación con el sufrimiento y humillación que siente, para Tatín la muerte se convierte en un alivio, e incluso en una forma particular de triunfar frente al destino. Pero mientras se difunden las diversas versiones de su muerte, la tragedia todavía continúa y parece que haya sido desde el principio un error gracioso su existencia en este mundo:

[...] la historia del pobre Tatín, el niño de la polio, estuvo circulando durante días de boca en boca, y unos decían que había un descuido de los guardas, otros que un descuido del propio niño y otros que el niño había visto a su amigo Tejada en peligro y había corrido a salvarlo sin reparar en el peligro ni en aquella grieta que de pronto se abrió a sus pies y por la que había rodado entre la cuchilla de los hierros hasta caer al lado del Mocos. Y algunos también decían que el pobre niño se había decapitado y que la cabeza había ido a parar a los mismos pies del Mocos y que la cabeza sin cuerpo, despeinada y con las gafas rotas se había quedado mirando a su amigo e incluso llegó a decirle adiós, Adiós, Mocos, que me he muerto, [...]. (p. 263)

Aquí la ira de Tatín todavía se manifiesta de forma contenida, por lo que la destrucción mortal se dirige hacia adentro, es decir, hacia el propio sujeto. No en vano,

cinco años después, la desgracia vuelve al escenario de la manera más cruel y radical en *Una historia violenta*. Esta vez el niño furioso se llama Ernestito Galiana.

Si tenemos sólo en cuenta su apariencia física, no existe gran diferencia entre Ernestito y los amigos con los que comparte barrio. Igual que todos los niños del mundo, unas veces se llevan muy bien y otras veces se pelean, según se relata al inicio de la novela. No obstante, la enajenación de Ernestito y de su familia parece estar clara desde el principio, porque son ellos los más singulares del barrio:

[El padre de Ernestito]Era un gigante simpático y muy educado. La palabra educación era la palabra que más se usaba en la casa de la familia Galiana. Y eso, en la calle Lanuza, en aquel tiempo, era tan insólito como si toda la familia Galiana hubiese ido vestida de esquimal. (*Una historia violenta*, p. 11)

Y esa particularidad trae como consecuencia directa el aislamiento involuntario de la familia Galiana, puesto que para los demás son personas especiales y extrañas. Cuando el padre de Ernestito lanza besos a su mujer todas las mañanas a la hora de conducir su lujoso coche para ir al trabajo, la madre del narrador y la de Mauri se asoman a la ventana para presenciar “un espectáculo” o “la escenita” (p. 21).

Al mismo tiempo, para los niños de la calle Lanuza, Ernestito es aún más raro:

Ernestito, Mauri y yo éramos niños que no apedreábamos cristales, no tocábamos los timbres de las casas, no huíamos de las personas mayores en desbandada después de regarlas con agua ni robábamos en el quiosco de Fortes. Pero él, Ernestito Galiana, además de eso, era educado. (p. 16)

Parecen elogios para Ernestito, no obstante en el fondo le han expulsado de forma radical del grupo formado por los niños del barrio. Se ha establecido una frontera invisible entre la familia Galiana y los demás residentes. La gente los observa, los critica, habla de ellos como si fueran seres de otro mundo.

Lo curioso es que para el narrador de la historia, Ernestito es alguien tan extraño que nunca se podría llegar a entender. Además, la mayor parte de las veces, Ernestito

se comporta de forma orgullosa:

[Ernestito] siempre intentaba hacerme comprender el sentido de sus palabras con aquel bizqueo. En realidad bizqueaba casi siempre, o tenía torcida la cabeza. Aunque lo que realmente torcía era el cuello. Verdaderamente resultaba difícil saber con exactitud qué había de torcido en su cara o en su cabeza, en su expresión. Pero sin duda algo estaba allí desequilibrado, salido de un eje imaginario. Algo dispar, tal vez roto, descuadrado. (p. 17)

Al contrario, el niño narrador –el “yo”– cree que Ernestito oculta, como él, cierto miedo en su interior:

Volver a encerrarme dentro de mi propio miedo. Tenerme allí enjaulado. Así es como ella disfrutaba. Oía aquel ruido, oía pronunciar el nombre fatídico, La Máquina de Picar Carne, sólo eso, y comenzaba a llorar. [...] Quizá Ernestito Galiana sentía lo mismo dentro de sí. Quizá estaba oyendo permanentemente el sonido de una máquina de picar carne dentro de él. En lo más hondo de su cabeza. (p. 25)

Conviene indicar que son diferentes el miedo que tiene Ernestito y el que siente el narrador, dado que “sentimos miedo en diferentes ocasiones, pero no todos en las mismas, ni con la misma intensidad, ni con idéntica frecuencia”⁴²². Debido a la prioridad que siempre posee, incluso al propio Ernestito le cuesta notar o reconocer la existencia del pánico, por lo que en su caso este sentimiento negativo se manifiesta más opresivo y disimulado. A medida que va avanzando la trama, el miedo se transforma en odio, y éste le conduce a la furia y finalmente a la violencia, lenta pero decididamente. Para el narrador, Ernestito no sólo tiene temor sino que está manipulado por éste sin darse cuenta. El miedo, el odio y la ira se mezclan entre sí, intensificando su poder destructivo hasta convertir a Ernestito en “una verdadera máquina de picar carne”:

Quizá le llegase a Ernestito un ruido de ese tipo a ráfagas, cuando menos

⁴²² Marina, José Antonio, *op. cit.*, p.83.

lo esperaba, y era entonces cuando más torcía la cabeza, o el cuello, o los ojos, cuando todo se estremecía dentro de él y por sus huesos corría un aullido metálico, eléctrico, pavoroso.

Un sonido que sólo él oía, lleno de miedo.

Un espasmo que quedaba allí dentro, detrás de esos ojos oscuros, destruyendo todo lo que encontraba a su paso. Una auténtica Máquina de Picar Carne. (p. 26)

Desafortunadamente el instinto acierta. Lo violento de Ernestito se va acentuando: primero se pelea con su amiguito porque éste se burla de “la escenita”; unos días después, Ernestito le golpea la cabeza al mismo niño con una piedra porque el niño ha visto sin querer la espalda desnuda de Tusa; y finalmente, Ernestito entra en la cocina y mezcla el veneno con la salsa, lo cual produce directamente la muerte de sus padres y de tu tía Tusa. De hecho, del miedo al rencor, y al final a la ira, el nivel de violencia se incrementa poco a poco mientras inevitablemente Ernestito se pierde cada vez más:

Ernestito Galiana sentía una profunda envidia de nuestras excursiones. Su envidia, mezclada con angustia, crecía desmesuradamente después de escuchar a Mauri contarlas. (p. 145)

Ernestito se quedaba allí, [...]. Escuchaba todas las explicaciones de Tusa sin mover, callado, con la cabeza torcida. Resignado a que yo supiera mejor que él y antes que él todo lo que ocurría en su casa.

Yo conocía mejor que él a los albañiles que trabajaban allí. Algunos me llamaban por mi nombre. Me enseñaban a mí las ratas que habían matado con un pico, [...]. Las levantaban cogiéndolas por el rabo, balanceándolas y fingiendo que me las lanzaban, a mí, no a él, que era el dueño de la casa. Eso tal vez fuese algo importante. (p. 185)

Ernestito, plenamente controlado por las emociones negativas, se apresura a buscar una salida para librarse, aunque está totalmente equivocado y se convierte en un asesino de modo accidental. Cuando tiene lugar la tragedia, él no llora sino que repite una misma frase: “No era para ellos. No era para papá, no era para mamá. El veneno no era para ellos. No era para matar” (p. 259). Aún no se despierta ni se da cuenta de la horrible consecuencia de su conducta. En cuanto niño enajenado y furioso, la confrontación entre Ernestito con su entorno queda expresada con bastante

claridad. No obstante, la finalidad del autor no se limita a eso. A través de la narración, Soler intenta recordar a los lectores que hoy en día la violencia sigue omnipresente aunque se camufla por medio del lenguaje o de la educación, como manifiesta el escritor en una entrevista:

La civilización va encauzando esa violencia innata. De todos modos en mi novela más que una violencia explícita y directa hay una violencia soterrada, una amenaza permanente. Se trata de ejercer el poder y mantenerlo a toda costa. Y no solo lo hacen los personajes principales de la novela, el pequeño grupo de niños, sino los adultos, que también ejercen su poder y lo hacen de un modo sutil. El lenguaje más sofisticado, la educación más depurada pueden ser herramientas para someter al débil, una forma de ostentación o de intimidación⁴²³.

III.1.2.2.1.4. Las mujeres angustiadas

Ante todo, conviene dilucidar en qué consiste el concepto de “angustia” que aquí usamos, con el fin de delimitar a qué nos referimos cuando se habla de un sentimiento angustiado en el que están envueltas las mujeres exaltadas, desesperadas y al final violentas.

Conforme a las teorías de Sartre, en el campo filosófico la angustia forma parte de la esencia del ser humano:

El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad⁴²⁴.

⁴²³ Garrido, Benito, Charla con Antonio Soler sobre “Una historia violenta”, su última novela [en línea], 20 de diciembre, 2013, disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2013/12/20/charla-con-antonio-soler-sobre-una-historia-violenta-su-ultima-novela/>, [fecha de consulta: 12 enero 2016].

⁴²⁴ Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 31-32.

En otras palabras, sean patentes o disimulados, todos estamos angustiados una vez que nos damos cuenta de la responsabilidad que tenemos que asumir o cuando nos enfrentamos al momento de tomar decisiones, sobre todo, de las que posiblemente determinen el destino de las demás personas.

Por otro lado, en la literatura, la angustia es una emoción agudizada y un “estado turbado del alma” que atañe a “todas las posibilidades de una vida espiritual angustiada, llevada a intensa exaltación”. Todo ello “[e]xpresa una experiencia infinitamente profunda, infinitamente violenta, de las tristezas o las alegrías de la soledad”⁴²⁵.

De ahí que en este apartado dedicado a los personajes femeninos, el análisis se realice partiendo de dichas ideas filosóficas, concentrándonos en las mujeres más insólitas de la narrativa soleriana. La elección ha sido hecha por estas razones: primero, la extrañeza de los personajes femeninos se hace patente por la intensidad de las pasiones de su interior y la placidez reflejada en el aspecto exterior; segundo, son las dos mujeres marginadas y expulsadas por la sociedad; y por último, ha surgido ante ellas una doble posibilidad en el momento de tomar decisiones, por lo que se origina una angustia indeleble. Basándose en estos principios, se encuentra la artista del circo, Analía de *La noche* y, la Mariona -Luz- de *El espiritista melancólico*.

Es bien sabido que en *La noche*, el autor ha conseguido plasmar con pinceladas crudas una mini-sociedad compuesta por los artistas circenses, gentes fronterizas y humildes. Sin embargo, en este mundo borroso y distorsionado, se distingue una figura femenina: Analía, que es todo un contraste frente a esta negrura.

Ella es tan singular no sólo por su apariencia bella y atractiva –tanto que llega a ser la mujer soñada por todos los hombres del circo-, sino por el temperamento distintivo que posee. A ojos del narrador -el hombre Bala-, Analía es tan blanca que casi ilumina:

Analía –melena rubia y ojos- vestida todavía con la malla de actuación, la piel blanquísima cruzada de venas pálidas, como algas [...]. A su lado asomó

⁴²⁵ Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, Barcelona: Nortésur, 2010, p. 47.

una pierna desnuda de Analía envuelta en una transparencia de seda [...]. (pp. 22-25)

No en vano, al incorporarse al circo ya se le nota un aire distinto:

[...] desde que había ingresado en la compañía, ignoraba a una porción de la misma ya se había aislado en lo reducido de un grupo –Fajado, Simón, Clemente, los Guerreros- como si el resto de los compañeros no viviera, trabajara, viajara, sudara, fornicara y comiera a su lado, ahora despreciaba por igual a todo el mundo, [...] y se ocultó en sí misma [...]. (p. 80)

Distanciada de los demás artistas del circo, Analía se cierra en su propio universo intentando protegerse de la oscuridad y las turbaciones. Como describe el narrador:

[...] Analía no parecía tener, como yo, cortinas y visiones turbulentas en su interior, sino un recogimiento de transparencias y espumas, un reflujo de serenidad y calma que la devolvía a su estado originario [...]. (p. 81)

Diferente del Bala y de los otros personajes de circo -oprimidos frente al temor y al ansía-, Analía nunca disimula sus emociones, sea deseo, miedo o angustia: mantiene al mismo tiempo relaciones sexuales con Fajardo y con Simón sin tener vergüenza ni deseo de ocultarlas; es la única que llora al ver lo violento y cruel de lo sucedido en la pista; y lo más importante, ante la encrucijada del destino, ella ha tomado una decisión: denunciar al policía la criminalidad de Fajardo. Esto es, sin duda alguna, un hecho valiente que lleva consigo como consecuencia ineludible el asesinato y la muerte.

Analía desde la altura miró al suelo y vio los uniformes grises de los guardias, se dejó caer el pelo que se estaba trenzando a un lado del cuello y miró violentamente a Fajardo, y él mira abajo y a Analía [...], Fajardo [...] se lanza veloz, deforme, ágil, contra Analía, la embiste con los pies en el pecho y ella, Analía, Analía, dobla la pierna, pierde el equilibrio, se desploma y cae, Analía. (p. 97)

Analía, la única luz en la negrura para el narrador, se apaga, mientras que otra

mujer que se llama Luz está caminando hacia la autodestrucción.

La Mariona, o Luz Bravo Vergara, mujer asesinada en *El espiritista melancólico*, es una estriptis que baila en el club Pomelo, cuyo dueño se llama don Pepe, el padre de la familia los Perault. A medida que se despliega el argumento en torno a la investigación sobre la muerte de Luz, se contrasta la disconformidad entre su interioridad y el mundo de afuera. Luz, hija de Serena Vergara y Bravo Corrons, es una chica miserable, humilde, totalmente aislada de la sociedad en la que se vive, y su rareza la hace imposible de adaptarse a la sociedad, hasta que su propio padre no está interesado en saber quiénes la han matado, ya que para él, su hija es desde que nace una excéntrica:

Desde que era una niña fue rara, cuando le vino la regla, la primera vez, estuvo dos semanas sin salir de la casa, metida en la cama. Tenía retraso, algo. Cómo lo miraba todo, y las cosas que decía. ¿Viste su cuarto en la casa? Tenía todas las muñecas desde cuando era niña y les lavaba los vestidos. Hacía eso y al acabar de vestirlas y de peinarlas cogía sus cosas y se iba allí, a trabajar con los hombres, o bailando. (*El espiritista melancólico*, p. 169)

Parece una chica tímida, cerrada e inocente. Sin embargo, cuando se pone a bailar, se transforma en otra totalmente diferente:

La Mariona se ponía a bailar y era distinta, como si también bailase para dentro, como si estuviera sola en una habitación, pero sabiendo que todos los ojos estaban pasando en ese momento por su cuerpo, formando aquel silencio. Se movía muy poco, nada más que las caderas un poco adelante y atrás, el peso de los pechos como un tambor en el aire, como una respiración todo el cuerpo. (p. 56)

Resulta realmente difícil vincular a una chica jugando con las muñecas a una estriptis bailando locamente en el escenario, por lo cual queda manifestada la profunda soledad y el dolor que está viviendo Luz, cuya alma está encarcelada en un cuarto oscuro, en una prisión invisible pero sólida, y sólo se escapa de allí cuando se pone a bailar. Tal vez, solamente en este momento es capaz de dejar de lado los

inimaginables sufrimientos que ha tenido:

La Mariona se fue a un club de Barcelona y volvió con el carácter torcido, medio muda. Nadie sabe lo que le pasó allí. Cuatro años. Aprendió a bailar, a desnudarse. Trajo una cicatriz a un lado de la boca, una costura pequeña que le endurecía la cara, los ojos apagados, mirando para adentro. Habían comentado que la cicatriz era la señal de un marinero con él que había estado viviendo y que acabó metiéndole la navaja en la boca y en la vagina. (pp. 55-56)

Y como consecuencia, cuando baila, se comporta de forma tan distinta a sus compañeras que hasta el hijo de los Perault, el Moderno, se ve obligado a fijarse en ella. Éste la elige para los números de dentro y la convierte en su amante, su muñeca grande.

Por el contrario, el aspecto angustioso y violento de la Mariona una vez que se activa es imposible volver a dominarlo. Ante el dilema de seguir viviendo oprimida y deprimida, o liberar la naturaleza, la pobre chica opta por lo último, volviéndose cada vez más violenta. Se pelea con las otras chicas del club, incluso con el Moderno:

La Mariona había tenido peleas con todas sus compañeras, a la Brasileña la había tenido sin trabajar tres semanas, con la cara marcada y el corte en un pecho que le hizo con el cristal de una botella. Hacía poco, uno de los últimos días, ella y el Moderno se habían pegado delante de los últimos clientes que quedaban en el club. (p. 56)

En realidad, la Mariona está totalmente perdida e incontrolada, la angustia aun le da miedo y por eso confiesa en una ocasión: “Dani, tú sabes que yo no soy así, ¿verdad?, como soy. Que soy de otra forma, lo sabes, ¿no verdad, Dani?” (p. 57)

A pesar de que Luz se da cuenta de su anormalidad, la angustia se ha apoderado de ella. Ante la crueldad del Moderno, y ante este mundo al que ella nunca es capaz de comprender, la chica decide arruinarlo todo. Y al final es asesinada cruelmente.

El destino de Luz nunca ha sido decidido por ella misma, ella juega con las muñecas, ¿pero no es ella una muñeca grande para los hombres? Ella es la víctima,

sin embargo es ella la que provoca primero el conflicto mediante horrorosos insultos y amenazas. ¿Ella es inconsciente del riesgo mortal que puede causar su conducta alienada y violenta, o todo lo ocurrido es, en realidad, un asesinato preestablecido, aliviante y la única manera posible de conseguir dignidad ante la gente? Es imposible obtener una respuesta. Sea su propia voluntad o no, cuando ella decide dejar de permanecer callada e intentar protestar por su situación angustiosa, ya está hecha su elección aunque ésta la conduzca a un desenlace sangriento y brutal.

III.1.2.2.2. Los fracasados

Cuando se habla del tema de los fracasados en las narraciones de Antonio Soler, el análisis se hace partiendo igualmente del lado del existencialismo, es decir, del fracaso existencial que experimentan las criaturas solerianas. En términos radicales describe Karl Jaspers el sentido y alcance del fracaso existencial:

Lo que fracasa no es sólo la existencia que transcurre en el tiempo, no solamente el conocimiento destruyéndose a sí mismo en busca del sentido absoluto del ser, no solamente la acción carente de un propósito final capaz de ser duradero. En las situaciones-límite se revela que todo lo positivo para nosotros está ligado a su correspondiente negativo. No hay ningún bien sin un mal posible o real, ninguna verdad sin falsedad, vida sin muerte; la dicha está ligada al dolor y el logro al riesgo y a la pérdida... En toda existencia puedo ver la estructura antinómica⁴²⁶.

Dicho de otro modo, el fracaso, en cuanto tónica general y persistente en la vida humana, es omnipresente en nuestra sociedad, de donde resulta que en la creación literaria de Antonio Soler, que suele estar preñada de una profunda desesperación y de una atmósfera agobiante, se encuentran muchos tipos de fracaso, como el naufragio del

⁴²⁶ Jaspers, Karl, *Philosophie*, III vols. Berlin: Springer-Verlag, 1956, pp. 220-221, *apud* Roberts, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid: Editorial Gredos, 1973, p. 151.

mar que está “perdido en la marea”:

Aquel ser endeble, perdido en su propio laberinto, empezando a entender que su única fuerza estaba en acomodarse a su debilidad, en moldearla, darle forma, aprender a arquearse como los juncos se arquean bajo el impulso de las tormentas. Huir. Doblar al viento. (*El espiritista melancólico*, p. 141)

De hecho, si hablamos en sentido amplio, todos los personajes creados por el escritor son fracasados. Fracasan el amor y la amistad en su aspiración de permanencia: el amor frustrado entre el proyeccionista y Amparo en *Modelo de pasión*; Solé y Laura en *Los héroes en la frontera*; Gustavo Sintora y Serena Vergara en *El nombre que ahora digo*, Miguelito y Luli Gigante; Paco Frontón y la Cuerpo en *El camino de los Ingleses*; asimismo se rompe la amistad entre Tatín y sus amiguitos en *Las bailarinas muertas*; Luis Bielsa y sus compañeros revolucionarios en *El sueño de caimán*; Ernestito y “yo” en *Una historia violenta*; etc. Fracasa la libertad en el acto de posesión a que conduce el deseo sexual: la trapecista Analía en *La noche*; el ciego Rinela en *Los héroes de la frontera*; Luz, la Mariona en *El espiritista melancólico*; la señorita Casco Cartaginés en *El camino de los Ingleses*; etc. Fracasa la sinceridad no sólo bajo la presión de las convenciones sociales, sino ante la imposibilidad de conocerse exactamente a uno mismo: el hombre Bala, o el enano Simón de *La noche*; el escritor frustrado Solé de *Los héroes de la frontera*; el periodista Gustavo Sintora de *El espiritista melancólico*; el abogado Paco Frontón o Babirusa en *El camino de los Ingleses*; el marido descarriado (Jesús) de *Lausana*. Y por tanto, fracasan la esperanza y la comunicación ante el hecho absurdo de la muerte: el Bala ante la muerte de su padre y luego la de Analía en *La noche*; los jóvenes frente a la muerte de Miguelito en *El camino de los Ingleses*; el narrador y protagonista ante la pérdida de sus viejos amigos en *El sueño de caimán*, etc.

Ahora bien, tomemos como ejemplo concreto el fracaso penoso e irrecuperable de un grupo de adolescentes en un verano remoto en Málaga. La decisión se ha tomado en base de estos motivos: por una parte, la adolescencia es una de las etapas más sensibles y vulnerables de la vida, pues es el periodo en el que se consolida la

personalidad, se forja la conciencia del yo y se conforma el sistema de valores. Por otra, los sueños rotos acompañados de un dolor agudo es el coste y el precio de la madurez, por lo que se refleja el tema central del fracaso en el proyecto existencial, que es explorar “el sentido mismo de la vida” tanto en el mundo objetivo como en el subjetivo:

Puede malograrse un hombre por la sociedad, y es indiscutible, que hay sociedades que oprimen más que otras, que obstaculizan más los proyectos libres del ser humano. Pero independientemente de lo social, también naufraga el espíritu en la facticidad del cuerpo, fracasa todo deseo de eternidad, de permanencia, en el curso irrefrenable del tiempo⁴²⁷.

En efecto, lo que encontramos en *El camino de los Ingleses* es una juventud rota, conformada por búsquedas, oposiciones, rebeliones y extremismo a veces. A pesar de que al final todos ellos han fracasado en este camino hacia la adultez, para el narrador -y tal vez también para el autor- justamente en eso radica “la verdadera esencia de nuestras vidas” (*El camino de los Ingleses*, p. 11) por haber cumplido el afán de encontrar su ser.

Se puede encontrar, al menos, tres tipos de fracaso en esta novela.

Fracasan los sueños ante la crueldad de la realidad. Miguelito Dávila, un aprendiz en la droguería, se enamora de las letras y quiere hacerse poeta; Luli Gigante, hija de una familia decadente que abandonó el instituto cuando apenas tenía quince años, sigue soñando con ser “una bailarina profesional, pertenecer a un ballet de los que van de gira por el mundo [...]” (p. 61); Amadeo Nunni el Babirusa quiere ser un héroe como Bruce Lee; su tía Fina Nunni sueña ser Lana Turner; el enano Martínez intenta convertirse algún día en un hombre como el representante de lencería José Rubirosa; mientras, Rubirosa se muere de ganas de estar con la mujer más bella de la ciudad: Luli. Todos se han esforzado en realizar sus sueños y todos se frustran al final. Pierde la vida Miguelito y se entierra junto con él su sueño de escribir poesías; Luli nunca saldrá de la ciudad y se casa con un policía local; Babirusa sale de la cárcel y deja

⁴²⁷ Roberts, Gemma, *op.cit.*, p. 151.

atrás su pasión heroica; Martínez muere el año siguiente de aquel verano en medio de la soledad y la vergüenza; y desaparece para siempre Rubirosa.

Fracasan además el amor y la esperanza. Miguelito discute con Luli porque ésta consiente que la financie Rubirosa. La fragilidad del amor decepciona enormemente a Miguelito que empieza a pensar que: “Nunca existió ningún paraíso, sólo los que los hombres fabricaron en sus cabezas. Los inventos” (p. 195). Su mejor amigo Paco Frontón abandona a su novia la Cuerpo para cumplir los deseos de su padre fallecido. Él se aleja de sus amigos del barrio porque le da miedo encontrarse con la Cuerpo por haber sido él el culpable. Va a ser sin duda un abogado con éxito, pero pierde para siempre el amor, la amistad y el sueño de su juventud.

En sentido estricto, Amado Nunni el Babirusa es un huérfano. Abandonado primero por su padre, luego su madre lo dejó en Málaga al cuidado de su abuelo paterno y de su tía. Empero, nada puede impedir al Babirusa creer que su padre regresaría algún día y que su madre esté triunfando en Londres. Cada vez que la gente le pregunta sobre su progenitor, dice: “Mi padre fue un fenómeno atmosférico, se fue como las ranas esas que se llevan las nubes y luego caen con la lluvia en otra parte, sólo que a mi padre todavía no lo han llovido” (p. 17). No obstante, al final de la historia, él se da cuenta de que toda su vida es una gran mentira. Su padre nunca va a volver a casa y su madre trabaja como prostituta en Londres. Cuando a uno se le agota la esperanza, la pasión se apaga y le domina una decepción inmensa que le hace perder las fuerzas para luchar. Es así que, cuando la madre le pregunta si quiere venir a vivir con ella a Londres, él le responde con una tranquilidad anormal, sin furia ni tristeza:

Nunca me mandes más cartas, ni me digas más Darling, ni le digas a nadie que eres mi madre. Yo nada más que le voy a contar a todo el mundo que te has muerto, no lo que haces ni cómo eres ni cómo hueles, sólo que te desangraste cuando yo nací. (p. 345)

Si el Camino de los Ingleses es el que conduce a los adolescentes a un futuro de infinitas posibilidades, en aquel verano ninguno de ellos pudo cruzar su frontera

aunque muchas veces están bastante cerca de hacerlo. Si este camino es la distancia entre el sueño y la realidad, nadie ha podido llegar a su final. En esto consiste la parte cruel de nuestra existencia, a la que todos tenemos que enfrentarnos.

III.1.3. La personalidad de los personajes

Si hasta ahora el análisis se concentra en evidenciar el enfrentamiento entre la urgencia de unidad del yo concreto y la irreductibilidad del mundo de fuera, a continuación, basándonos en las teorías freudianas, se explorará en la personalidad de los personajes con el fin de encontrar una posible explicación para sus conductas extrañas e ilógicas.

III.1.3.1. La personalidad y los dos instintos

La personalidad, definida “como las causas internas que subyacen al comportamiento individual y a la experiencia”⁴²⁸, es un tema muy estudiado en psicología, donde la idea central sobre la que se focaliza la perspectiva psicoanalítica es el inconsciente. En otras palabras, los psicoanalistas creen que “la gente no está consciente de los determinantes más importantes de su comportamiento. El autoentendimiento es muy limitado y con frecuencia erróneo”⁴²⁹. Sigmund Freud no sólo propuso el concepto del inconsciente; dividió, además, la conciencia humana en tres niveles: el consciente, el preconscious y el inconsciente. En la mayoría de los casos, es el inconsciente la fuerza primaria, entendida como una energía psíquica que gobierna nuestros comportamientos. Y a fin de exponer con claridad la interacción y la tensión entre los tres niveles de la conciencia buscando maneras eficaces para

⁴²⁸ Clonninger, Susan, *Teorías de la personalidad*, México: Prentice Hall México, 2003, p. 29.

⁴²⁹ *Ibíd.*

frenar las fuerzas del inconsciente, desarrolló Freud la teoría sobre las tres estructuras de la personalidad: el ello, el yo y el superyó:

El **ello** es primitivo y la fuente de los impulsos biológicos. Es inconsciente. El **yo** es la parte racional y competente de la personalidad. Es la estructura de la personalidad más consciente (sin embargo, no del todo consciente). El **superyó** está formado por las reglas e ideales de la sociedad que el individuo ha internalizado. Algo del superyó es consciente, pero mucho de él permanece en el inconsciente⁴³⁰.

Dicho de otra manera, nuestra personalidad está compuesta por el ello, el yo y el superyó. Entre los cuales, el ello, situado en el nivel más profundo, “contiene los instintos biológicos, es la única estructura presente al nacimiento. Funciona según el principio del placer. [...] es hedonista y su objetivo es satisfacer sus deseos, lo cual reduce la tensión y por tanto trae placer”⁴³¹. Mientras que el superyó se forma en medio de las culturas y valores sociales, es influenciado por las ideas morales y la conciencia. El yo, hallado en medio del ello y el superyó, está controlado por la conciencia y la razón la mayor parte del tiempo, esforzándose en complacer la demanda del ello sin transgredir las normas sociales. Y cuando resultan irreconciliables los conflictos y las contradicciones entre el ello y el superyó, se origina del yo la sensación de ansiedad y se activa a veces el mecanismo de defensa.

De modo que, para obtener una personalidad sana hay que mantener un equilibrio entre las tres instancias. Sin embargo, eso no es fácil, ya que el ello, en cuanto fuente de la energía psíquica, es el más poderoso pero al mismo tiempo inaccesible, porque está formado por nuestro instinto natural: Eros, “el instinto de vida” y Tánatos, “el instinto de muerte”⁴³².

⁴³⁰ *Ibíd.*, p.43, (subrayado por la propia autora).

⁴³¹ *Ibíd.*

⁴³² Sobre la teoría de los dos instintos, hay que tener en cuenta que, primero, ésta no quedó siempre formulada por Freud de la misma manera. En 1922, en el artículo “Psicoanálisis y la teoría de la libido”, el mismo Freud resumió la evolución de su pensamiento sobre los dos instintos. Al principio, en la primera visión de la teoría formulada en 1914, Freud postulaba dos instintos, el instinto del Yo o instinto de sobrevivencia, y el instinto sexual-agresivo y de reproducción o libido, que pueden estar en conflicto. Luego, a partir de “Más allá del principio del placer” de 1920, Freud complementó su teoría. En la segunda versión, la libido está unida al instinto del Yo, llega a ser el portador de vida y amor, llamado Eros. En cambio, el instinto agresivo primario, disociado del instinto sexual, llamado Thanatos

El instinto apareció en los escritos de Freud como dos fuerzas antagónicas en constante lucha: el eros y el tánatos o el instinto de vida y el instinto de muerte, las cuales satisfacen necesidades biológicas. El instinto se activa por algún tipo de necesidad biológica, la cual crea tensión dentro de la persona, y esta tensión es el ímpetu que motiva la conducta, ímpetu que es mayor o menor dependiendo del estado de necesidad. El instinto busca la eliminación de la tensión a través de algún tipo de objeto⁴³³.

En resumen, es la personalidad la que determina los comportamientos humanos; de igual modo, éstos están gobernados por la inconsciencia, es decir, por los dos instintos. Eros, el instinto de amor, aplica un impulso sexual en busca de placer, satisfacción o descarga. Al mismo tiempo, el tánatos, el instinto de la muerte, realiza un empuje agresivo y autodestructivo que nos orienta de manera inevitable hacia la muerte, como el último alivio de vivir.

Guiados por la teoría freudiana sobre la estructura de la personalidad y sobre las dos fuerzas básicas de la vida, se encontrarán tanto el ímpetu y como la finalidad de las conductas ilógicas de los personajes solerianos.

III.1.3.2. La personalidad de los personajes

Como ya ha quedado demostrada la preocupación existencial que conllevan las obras de Soler por medio de una continuada atención a la crisis espiritual en la que viven sus personajes, no es de extrañar que la mayoría de ellos sean seres enajenados e insólitos, y estén dominados por emociones intensas y extremas. Es más, si los examinamos desde el punto de vista psicológico, nos damos cuenta de que eso se debe

o instinto de muerte, sigue produciendo conflicto entre libido y la agresión. Segundo, algunos estudiosos se oponen a hablar de los dos instintos. Por ejemplo, Nikolaas Tinbergen y Konrad Lorenz rechazan la noción de la existencia de solamente dos impulsos básicos; Abraham Maslow desarrolló el famoso modelo jerárquico de las motivaciones humanas, cuyo nivel más alto está ocupado por “el sentido de pertenencia y las necesidades de amor”, “las necesidades de estima” y “de autorrealización” etc. En cuanto a este aspecto, véase el magnífico estudio de Juan Auping Birch, *Una revisión de la teoría psicoanalítica a la luz de la ciencia moderna*, México, D. F.: Plaza y Valdés, 2000, pp. 63-80.

⁴³³ Villegas de Posada, María Cristina, *La acción moral: explicaciones filosóficas y contrastaciones psicológicas*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2008, p. 26.

a la pérdida de equilibrio en la estructura de su personalidad.

Se puede encontrar tres tipos de personalidad desequilibrada en el conjunto de los personajes solerianos:

El primero, cuando el ello gana la superioridad absoluta entre los tres niveles, por lo que los dos instintos primitivos –el amor y la muerte- se convierten en el ímpetu de los comportamientos humanos. En este grupo quedan encasillados todos los enajenados analizados anteriormente. En este sentido, merece un examen la señorita Casco Cartaginés de *El camino de los Ingleses* por haber sido una mujer que nace por morir de amor.

Obviamente, la señorita Casco Cartaginés no es protagonista en esta historia de adolescentes. Sin embargo, con las pocas pinceladas con las que ha sido dibujada por el autor, se pone de relieve la figura de una mujer extraña, firme y emocionada. La señorita Casco Cartaginés es una profesora de la Academia Almi, la llaman así por su peinado raro:

Todo el pelo levantado para arriba por la parte de atrás, haciéndole una curva mullida en la nuca, [...] cara **de inocencia o de locura**, siempre pálida y con los cigarrillos mentolados [...]. A veces la vimos allí colgada, en su terraza, mirando al horizonte con indiferencia, con su cigarrillo y su casco.

También decían que tenía a su madre internada en el Manicomio de San José, que había vivido en un país lejano, [...] y que allí había tenido un novio o un marido que la había abandonado por una indígena. (*El camino de los Ingleses*, pp. 66-67. Subrayados nuestros)

Es curioso que se empleen simultáneamente dos palabras casi contradictorias -“inocencia” y “locura”- para dibujar el rostro de una mujer madura, sobre todo si tenemos en cuenta que, según la teoría freudiana, son los recién nacidos los que pueden ser considerados como inocentes por tener una conducta instintiva, el ello. Por el contrario, será bastante peligroso si los adultos se dejan guiar plenamente por los instintos, es decir, ser inocentes, puesto que muy posiblemente les conducirán a la irracionalidad, la locura o la autodestrucción. Así que del uso simultáneo de estas dos palabras, ya se puede entrever la personalidad desequilibrada y el desenlace

desgraciado de la Señorita Casco Cartaginés.

En la novela, nadie sabe qué le había pasado a esta mujer exactamente, pero ella es tan particularmente rara que llama la atención a los chicos del barrio, y también a Miguelito. De modo que, cuando éste se separa con Luli, decide ir a ver a la Casco Cartaginés, y por eso tienen los dos una relación sexual. Tras esta noche, Miguelito se da cuenta de que su corazón sigue estando con Luli, pero la Señorita se hunde aún más en el abismo emocional. Cuando muere el joven en el hospital, ella decide suicidarse, aunque es consciente de que la mujer de la que está enamorado Miguelito es Luli:

La Señorita había salido por la mañana muy temprano de su casa, antes de amanecer. Se fue andando a ese barrio lejano y se puso delante del tren que iba a Bobadilla, Se quedó en el borde de la vía y cuando el tren estaba a veinte metros dio un paso muy discreto y se quedó allí en medio, con su bolso y su traje, No quiso vivir en un mundo en el que no estuviera Miguelito. *Me reúno contigo. Si hay otra vida, desde ella veremos juntos las costas de todos los continentes, de todos los mundos*, llevaba escrito en una nota, dentro de su bolso. (pp. 343-344)

No en vano, la historia personal de la Señorita es la mejor muestra de cómo funcionan los dos instintos básicos de nuestra inconsciencia. La Señorita Casco Cartaginés se enamora de Miguelito desde mucho tiempo atrás, aunque nunca deja escapar su verdadera emoción hasta que un día se presenta el chico en su casa. En el fondo, ella siente un intenso afecto hacia Miguelito, el instinto de amor la sigue empujando a perseguirlo, a estar con él, a tenerlo cerca. Mientras que el superyó, determinado por las normas sociales y los valores morales, le impiden que haga tonterías. No obstante, al final, el yo no puede encontrar una solución que concilie las confrontaciones entre el superyó y el ello, es decir, entre la razón y el enorme sufrimiento causado por la pérdida de Miguelito. Impulsada por el instinto de amor y el de muerte, ella decide acabar con su vida sin la más mínima vacilación, porque en aquel momento, para la Señorita la muerte no es nada horrible sino una liberación. Ella se olvida del ayer y del futuro, de las burlas y de los prejuicios, se deja dominar

plenamente por sus instintos, va hacia el fin de su vida, puesto que:

El ello funciona según el proceso primario puramente instintivo y no socializado. El proceso primario es tan ciego e inflexible como los impulsos instintivos que atraen a una polilla a la llama de una vela, y sus consecuencias pueden ser tan mortales. El proceso primario ignora el tiempo, no reconoce pasado ni futuro, sólo el momento presente⁴³⁴.

El segundo tipo de personalidad manifestado en estas obras es el caso de un yo tan fuerte que por fin logra dirimir las discrepancias entre el ello y el superyó, consiguiendo reconstruir una personalidad equilibrada. Este grupo está representado por el hermano del narrador, Ramón Soler de *Las bailarinas muertas*, seguido por el escritor forastero de *Los héroes de la frontera*; Gustavo Sintora de *El hombre que ahora digo* y de *El espiritista melancólico*; Miguelito de *El camino de los Ingleses*, etc.

Están todos ellos controlados al principio por el ello, que les obliga a satisfacer sus deseos al máximo: tener una vida luminosa siendo bailarín en el cabaret de Barcelona; seguir vagando sin rumbo y sin responsabilidad; sumergirse en la locura del amor y en el pasado; o huir de la realidad saliendo con una mujer a la que no ama; en cambio, a medida que se les va acumulando la experiencia, el superyó -en el que residen la conciencia moral y la razón- vuelve a cobrar prioridad en la personalidad; por consiguiente, ellos por fin regresan a la normalidad tras una pérdida temporal en la locura o en el amor.

Y por el último, cuando el yo se comporta con tanta debilidad que resulta incapaz de resolver los conflictos producidos entre el ello y el superyó, eso trae como consecuencia la ansiedad mental y el funcionamiento del mecanismo de defensa. A esta comunidad se afilian los fracasados encabezados por el hombre Bala, los jóvenes de *El camino de los Ingleses* como el Babirusa, Paco Frontón, etc., o Margarita de *Lausana*, entre otros. Ellos adoptan distintas formas -el aislamiento voluntario, la represión sentimental o el autoengaño-, para protegerse de los posibles peligros. Y la

⁴³⁴ Clonninger, Susan, *op. cit.*, p. 45.

evolución del pensamiento de esta última, la única voz femenina en el mundo soleriano hasta ahora, nos servirá de modelo ejemplar.

Diferente de la mayoría de los personajes creados por el autor, la historia de Margarita es rutinaria. En ella se cuenta cómo una mujer sobrevive a la infidelidad de su marido. En el vagón de un tren que va hacia Lausana está sentada ella, inmóvil y callada, pero sus pensamientos no se paran ni un segundo. Por ello, se observa con claridad cómo funciona el mecanismo de defensa para modelar la ansiedad causada por los deseos primitivos.

Ante la traición de su marido y de Susanne, el miedo y el odio no tardan en ocupar la mente de la pobre Margarita, naturalmente sus instintos la hacen pensar en la venganza:

Y me angustiaba pensando que me perdería en ese laberinto, ahora ya sin ninguna elección a mi alcance, caminando a ciegas y sin saber adónde me llevarían mis pasos. Se me quedó esa idea metida en la cabeza durante años. Y la manía de la bomba atómica.

No sólo estaba el deseo de que estallase la gran bomba, sino la fabricación de una lista secreta de víctimas que no paraba de reelaborar mentalmente. Allí estaban registradas en orden todas las personas y cosas que la bomba se iría llevando sucesivamente del mundo. (*Lausana*, p. 41)

No obstante, ella es incapaz de hacerlo, porque la conciencia que tiene el superyó la impide arruinar su vida familiar, e incluso causar consecuencias más graves. Pero cuanto más fuerte es la represión de una emoción, más incontrolable se manifestará. Margarita está ahogándose en su interior:

[...] pensaba que un día iba a gritar con todas mis fuerzas, encogida en el último rincón del baño, asomada a una ventana o desde la baranda del puente Pasteur. [...] Pensaba en el fin del mundo y a veces me quedaba sentada en el fondo de la bañera, sin agua ya, agarrada a mis rodillas como una loca auténtica. (p. 115)

No puede hablar con nadie, ni puede hacer nada, y con tanto sufrimiento en el interior sin esperanza y sin fuerza, ¿cómo puede seguir viviendo la protagonista en

este matrimonio mentiroso y fracasado? Afortunadamente, el yo ha activado el mecanismo de autodefensa aliviando las confrontaciones entre el ello y el superyó:

El yo emplea varias estrategias para resolver el conflicto intrapsíquico. Estos mecanismos de defensa se adoptan si la expresión directa del impulso del ello es inaceptable para el superyó o es peligrosa en el mundo real. Todos los mecanismos de defensa empiezan con la represión de los impulsos inaceptables, esto es, los fuerzan a ser inconscientes. Sin embargo, la represión consume energía. Para conservar energía, el yo utiliza una variedad de mecanismos de defensa que disfrazan un impulso inaceptable⁴³⁵.

Y en el caso concreto de Margarita, lo que hace el yo es acudir al autoengaño. Ella se consuela a sí misma pensando:

Pasará, pasará pronto. No durará, no puede durar. Esta locura. Quizá ni siquiera haya empezado, quizá no haya ocurrido nada, sólo un coqueteo superficial, unas miradas, un beso, dos escenas de amor y unas palabras que no irán a ninguna parte porque ellos también saben que es imposible, que su historia no podría durar, que ya es demasiado tarde para cambiar la vida. (p. 109)

El efecto es inmediato: “La ansiedad se me diluía dejando que el oxígeno volviese a entrar de nuevo hasta lo hondo de mis pulmones”⁴³⁶. Y de ese modo, Margarita puede tener un poco de calma y de optimismo que le ayudan a sobrevivir hasta que Susanne desaparezca para siempre de su vida.

⁴³⁵ Clonninger, Susan, *op. cit.*, p. 47.

⁴³⁶ *Ibíd.*

III.2. La memoria de los personajes

Tras el análisis sobre las características de los personajes solerianos desde el punto de vista existencial, con el fin de completar el tema esta parte se centra en dilucidar dos cuestiones más, primero, ¿de qué manera se representan los recuerdos, pensamientos e incluso, las conciencias de los individuos a través de las narraciones? Y segundo, ¿qué sentido tienen la preservación y la recuperación de las memorias pretéritas para sus poseedores? Siguiendo estos planteamientos, la investigación también se realiza partiendo de dos planos; por una parte, de analizar el monólogo interior como técnica principal para mostrar el torrente discursivo del movimiento psicológico, y por la otra, de vincular la memoria con la crisis ideológica que sufren los diferentes individuos, es decir, la problemática de la configuración identitaria.

III.2.1. La representación de la memoria

Es bien sabido que la memoria es un componente esencial e imprescindible para la construcción del mundo narrativo soleriano. Así lo manifiesta Francisco Ruiz Noguera:

La narrativa de Antonio Soler se basa fundamental y casi visceralmente en la memoria. En cierto modo, puede decirse que -con independencia de los protagonistas concretos de cada obra- la memoria es la gran protagonista de sus relatos [...]. Es el fluir de los recuerdos lo que va trenzando los argumentos que ya habían sido escritos por la vida⁴³⁷.

⁴³⁷ Ruiz Noguera, Francisco, *op. cit.*, p. 290.

Dicho de otro modo, es la presentación de los pensamientos, recuerdos y sentimientos la que posibilita el acceso a la interioridad de los personajes. Por consiguiente, ¿las novelas de Soler pueden ser encasilladas en la llamada novela del fluir de conciencia? ¿En qué se parecen y en qué se diferencian la conciencia y la memoria? ¿Son nociones sinónimas el fluir de la conciencia y el monólogo interior? A estas interrogaciones intentamos responder en los siguientes puntos.

III.2.1.1. El fluir de la conciencia y el monólogo interior

Como se ha indicado en los capítulos anteriores, en la renovación narrativa iniciada en el siglo XX, la novelística del fluir de la conciencia -*stream of consciousness*- cuenta con un indiscutible valor literario y ocupa un lugar importante por las trascendentales influencias que ha dejado en el ámbito mundial. Utilizando esta técnica se han escrito algunas obras fundamentales de la Historia de la Literatura Universal como *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce; *La señora Dalloway* (1925) y *Al faro* (1927) de Virginia Woolf; o *El ruido y la furia* (1929) y *Mientras agonizo* (1930) de William Faulkner, entre otros.

Frente a esta nueva forma de plasmar las experiencias y conciencias humanas en la ficción, los críticos han formulado distintas perspectivas, algunas incluso opuestas o contradictorias. Entonces, ¿en qué consiste la novela del fluir de la conciencia? ¿Son conceptos análogos “el fluir de conciencia” y “el monólogo interior”? ¿Cuáles son las señas principales de la novela de *stream of consciousness* y cómo se representan?

III.2.1.1.1. Clarificación conceptual

Igual que otras corrientes literarias de la modernidad, la ficción del *fluir* de la conciencia se asienta en dos pilares fundamentales: la filosofía y la psicología, representadas respectivamente por las teorías de Henri Bergson y de Sigmund Freud. Y eso no es fortuito, ya que los novelistas utilizan el *stream of consciousness* buscando por encima de todo la representación del aspecto más complejo y opaco de la conciencia de los individuos, si no olvidamos las grandes turbaciones ocasionadas por los conflictos bélicos y políticos en el inicio del siglo pasado, cuya influencia se proyecta inevitablemente en los cambios psicológicos que sufre la gente. La filosofía bergsoniana hace posible que este tipo de novelas se libere de las restricciones tanto temporales como espaciales por haber establecido una distinción entre el tiempo objetivo y el subjetivo. El primero consiste en el tiempo cronológico, y sólo el último, ininterrumpido y evolucionado, dependiente de nuestras conciencias y emociones, es el verdadero tiempo de la vida y de nuestra esencia, al que Bergson llama la *durée*:

El *fluir* ininterrumpido de nuestros pensamientos es para Bergson la *durée*, un proceso creativo de evolución que por sí mismo no conduce al análisis lógico ni al intelectual. La *durée* o tiempo psicólogo es el punto clave de la novelística de *stream of consciousness*. Esta duración, este tiempo interior es el que preocupa a nuestros novelistas, en oposición de esa *durée* radica el único y verdadero modo de captar la experiencia estética. [...] Las horas, los días, los meses y los años sólo constituyen representaciones simbólicas. El verdadero tiempo, el *durée* bergsoniana no se puede medir. El tiempo medido se convierte en espacio, pierde su cualidad esencial. La verdadera noción de tiempo es la subjetividad, inmensurable. Es el tiempo mental que hace a las novelas convertirse en ríos en constante *fluir* [...] ⁴³⁸.

Por otro lado, en el campo psicológico, los sistemas inconsciente, preconscious y

⁴³⁸ Burunat, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela Española (1940-1975)*, Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1980, p. 5.

consciente planteados por Freud ponen relieve ese inmenso territorio sumergido en la penumbra de lo incognoscible, contribuyendo a conocer en profundidad y con claridad la complejidad y lo ilógico de la conciencia, e inevitablemente, nutriendo las inspiraciones y creaciones artísticas de los escritores.

De hecho, el concepto de *stream of consciousness* nace al principio en la psicología, formulado por el psicólogo William James en *The Principles of Psychology* en 1890. James cree que la conciencia es un estado del fluir continuado, como una corriente de agua, y de ahí la denominación *fluir de la conciencia*. Este *fluir* no comprende solamente palabras sino que incluye también otros contenidos mentales, sobre todo imágenes visuales y sensaciones⁴³⁹. La metáfora de asociar el movimiento de la conciencia con la corriente del río inspira bastante a los escritores. En 1918, fue May Sinclair la primera en introducir este término psicológico en la crítica literaria sobre la novela *Pilgrimage* de Dorothy Richardson⁴⁴⁰. Desde allí, el concepto de *Stream of consciousness* fue ampliamente utilizado en el terreno literario, interpretado mayoritariamente desde tres puntos de vista: una corriente narrativa del modernismo; un género literario o; una técnica para representar los movimientos psicológicos de los personajes.

Las confusiones se generan principalmente en el segundo y el tercer plano, es decir, existen todavía distintas opiniones sobre qué tipo de novelas debe ser etiquetado como ficción del fluir de conciencia si consideramos a esta última como género literario. Dicho de modo más concreto, ¿en qué nivel deben situarse las indagaciones psicológicas realizadas en las novelas de *Stream of consciousness*? Algunos críticos sostienen que es obligatorio representar de forma completa los tres niveles sistemáticos de la conciencia, más aún, prima la opinión de asentar la clasificación del género en la revelación de lo preconscious e inconsciente de la conciencia. En este sentido, queda entonces excluida la gran obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust por haberse focalizado en el nivel consciente de los pensamientos. El crítico

⁴³⁹ Véase el capítulo IX *The Stream of Thought* de *The Principles of Psychology*, vol. I, 1981, pp. 256-262.

⁴⁴⁰ Sinclair, May, "The novels of Dorothy Richardson", *The Egoist*, vol. 5, n° 4, 1918.

literario Robert Humphrey forma parte de este grupo de estudiosos. En *Stream of consciousness in the modern novel*, enfatiza la influencia de los estudios psicológicos en las novelas en cuestión:

[...] Let us think of consciousness as being in the form of an iceberg – the whole iceberg and not just the relatively small surface portion. Stream-of-consciousness fiction is, to follow this comparison, greatly concerned with what lies below the surface.

Por tanto, el autor lo concluye y define de la siguiente manera:

With such a concept of consciousness, we may define stream-of-consciousness fiction as a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters⁴⁴¹.

Conforme a Humphrey, la noción de conciencia debe abarcar el área entera de la atención mental, desde el estado irracional hasta el nivel más racional y comunicativo. Esto comprende no sólo los niveles del prelenguaje de la conciencia, sino también aquellos que carecen de razonamiento necesario para la verbalización. Por esta razón, para Humphrey la ficción de corriente de conciencia se caracteriza por haber sido focalizada en estos niveles preverbales, es decir, en lo inconsciente y lo preconsciente.

Si miramos desde el tercer punto de vista, consideramos la corriente de la conciencia como una técnica narrativa para trazar el estado espiritual de los personajes. Esta opinión es mayoritaria entre los críticos, quienes insisten en que el fluir de la conciencia no es sino una forma renovada del monólogo interior en las narrativas del siglo XX. A este respecto José R. Valles Calatrava señala: “El flujo de la conciencia no es más que una variante del monólogo interior, en el que no existe ninguna marca ni lazo de dependencia del discurso de personaje con el de narrador [...]; sería lo que llama Anderson Imbert un monólogo interior directo”⁴⁴².

⁴⁴¹ Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1955, p. 4.

⁴⁴² Valles Calatrava, José R, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid: Editorial

Sin embargo, al mismo tiempo nos damos cuenta de que no son pocos los estudiosos que defienden el *fluir* de la conciencia como un género literario, y que el monólogo interior es una de las varias modalidades para representarlo. Manifiesta Melvin Friedman en *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*:

[...] When critics identify the two terms they are confusing a “genre” -*stream of consciousness*- with a “technique”- interior monologue. A *stream of consciousness* novel should be regarded as one which has as its essential concern the exploitation of a wide area of consciousness, generally the entire area, of one or more characters... Indeed, there is no *stream of consciousness* technique; one would commit a serious error in critical terminology by speaking of it as such⁴⁴³.

Semejantes ideas las comparte Silvia Burunat sugiriendo en su investigación que no hay que confundir el *stream of consciousness* con el llamado monólogo interior, viendo el primero como un género literario y el último como una técnica narrativa⁴⁴⁴.

Ante las confusiones y discusiones, la manera que adopta Robert Humphrey es allanar un camino por el medio:

Stream of consciousness is one of the delusive terms which writers and critics use. [...]. We never know whether it is being used to designate the bird of technique or the beast of genre –and we are startled to find the creature designated is most often a monstrous combination of the two⁴⁴⁵.

A partir de este punto, ha de surgir una cuestión más. ¿Frente a voces tan diferentes, dónde se sitúan nuestras observaciones para el presente trabajo?

Por un lado, creemos que la corriente de la conciencia, como una nueva técnica literaria, fue inventada en el inicio del siglo XX, y que sus características van formándose gracias al incesante cultivo de un gran número de escritores, por ejemplo, los mencionados al principio de este apartado. Ellos utilizan el monólogo interior o

Iberoamericana / Vervuert, 2008, p. 112.

⁴⁴³ Friedman, Melvin, *Stream of consciousness: A study in literary method*, New Haven: Yale University Press, 1955, p. 15.

⁴⁴⁴ Burunat, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela Española (1940-1975)*, Madrid: Jose Porrua Turanzas, 1980.

⁴⁴⁵ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 1.

asociación libre para que se entretrejan espacios y tiempos diferenciados en los que se percibe con claridad el movimiento mental de los personajes. El estado psicológico, entonces, queda reflejado ante los lectores y a través de él se conectan las experiencias pasadas y las presentes. Por eso, el tiempo narrativo de las novelas del *stream of consciousness* suele tener una alta flexibilidad, es decir, en un tiempo limitado se pueden contar episodios sucedidos a lo largo de varios años, como sucede, por ejemplo, en *La señora Dalloway* o en *Ulises*.

En cuanto a la consideración de ver el *stream of consciousness* como un género literario, hay que tener en cuenta que en las primeras décadas del siglo pasado, sobre todo tras la Primera Guerra Mundial, la gran contribución aportada por los escritores -Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner y muchos otros- mueve efectivamente a la configuración de una nueva corriente literaria: las novelas del fluir de la conciencia.

En resumidas palabras, el llamado *Stream of consciousness* puede ser considerado tanto una técnica narrativa como un género literario, pero siempre bajo diferentes contextos y partiendo de distintos puntos de vista. Y cabe indicar que, ante la gran heterogeneidad novelística en la actualidad, sería más adecuado y prudente comprenderlo como un método eficiente para la interpretación del mundo interno de los individuos.

III.2.1.1.2. Las técnicas básicas

Son varias las modalidades para revelar la interioridad de los personajes. De acuerdo con los estudios de Humphrey, en la ficción de la corriente de conciencia se encontrarán principalmente cuatro formas para representarla⁴⁴⁶:

[...] I shall avail myself of a simple classification to point to four basic techniques used in presenting stream of consciousness. They are direct interior monologue, indirect interior monologue, omniscient description, and soliloquy⁴⁴⁷.

A continuación, se intenta delimitar sus características con el fin de clarificar los significados correspondientes, ya que son estas técnicas las que se emplean con más frecuencia por los escritores en el momento de dibujar el estado psicológico de sus personajes.

Primero, hay que tener en cuenta que en las narraciones del *stream of consciousness* el monólogo interior, estrechamente vinculado con el proceso del fluir de los pensamientos, constituye un método potente capaz de representar todos los niveles de nuestra conciencia, como señala Humphrey:

[...] Interior monologue is, then, the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech.

Particularly, it should be noted that it is a technique of representing

⁴⁴⁶ En el momento de analizar las técnicas narrativas para representar la conciencia, además de las contribuciones hechas por Humphrey, no hay que olvidar el sistema de clasificación formulado por Dorrit Cohn en su magnífico trabajo *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction* en 1978, donde la autora ha señalado tres técnicas básicas para clasificar el fluir de la conciencia y el monólogo interior en el contexto de la tercera persona narrativa: *psiconarración* (*psycho-narration*), monólogo citado (*quoted monologue*) y monólogo narrado (*narrated monologue*). Una cuarta técnica separada, aplicable al llamado episodio *Penelope*, la denomina monólogo interior autónomo (*autonomous monologue*).

⁴⁴⁷ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 23.

psychic content and processes at various levels of conscious control; that is, of representing consciousness. It should be emphasized that it may deal with consciousness, however, at any level; and that it is concerned with the contents *and* the processes of consciousness, not with just one of these⁴⁴⁸.

En parecidos términos se ha expresado Valles Calatrava, destacando además unas constantes fundamentales para deslindar el monólogo interior de las demás técnicas narrativas:

El monólogo interior es una modalidad del “discurso directo” de un personaje, [...] sin interlocutor y sin tutela narrativa alguna, en el que se reproducen sus pensamientos interiores de forma alógica y con una sintaxis básica para mimetizar el proceso subconsciente del pensamiento. En el monólogo interior aparecen una serie de rasgos determinables: el máximo grado de autonomía o emancipación de la voz del personaje respecto al narrador, la reproducción del discurso mental del personaje, la organización sintáctica simple o caótica en correlación con la alogicidad e irracionalidad de los procesos psíquicos directos y espontáneos, la instauración del tiempo subjetivo o vivencial de los personajes frente al cronológico⁴⁴⁹.

En segundo lugar, acorde con Robert Humphrey y también con muchos otros críticos, el monólogo interior puede ser dividido en directo e indirecto, diferenciados primordialmente por si se presenta o no el autor en la narración. Dicho de otra manera, el monólogo interior directo está caracterizado por la desaparición completa del autor, por lo que se representa con mayor fluidez y naturalidad la corriente del pensamiento y emociones de los protagonistas. Al mismo tiempo, en el monólogo interior indirecto, se percibe con claridad la existencia de un autor omnisciente, que se encarga de exponer sin reserva a los lectores el estado psicológico de los diversos personajes. Por esto, en el monólogo directo se encuentra, en la mayoría de los casos, el empleo del punto de vista de primera persona, mientras que en el indirecto, el de tercera persona. Resume Humphrey:

It is important to distinguish between two types of interior monologue, which

⁴⁴⁸ Humphrey, Robert, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴⁴⁹ Valles Calatrava, José R, *op. cit.*, pp. 111-112.

can be conveniently designated as direct and indirect. Direct interior monologue is that type of interior monologue which is represented with negligible author interference and with no auditor assumed. [...] An examination of its special methods reveals: that it presents consciousness directly to the reader with negligible author interference; that is, there is either a complete or near-complete disappearance of the author from the page [...]; the character is not speaking to anyone within the fictional scene; nor is the character speaking, in effect, to the reader [...]⁴⁵⁰.

Y precisamente debido a esta alta autonomía que permite el monólogo interior directo al narrador-protagonista en el momento de reflejar la interioridad de su mentalidad, Dorrit Cohn lo denomina en sus estudios como *autonomous monologue*⁴⁵¹. Por otro lado, tampoco es negable la superioridad del uso de monólogo interior indirecto. La presencia continuada del autor favorece a una presentación más amplia de la psicología de los personajes y, al mantenimiento de la coherencia de la narración y de la unidad formal, y por tanto, ayuda a conseguir el equilibrio entre la subjetividad de la conciencia y la objetividad de la realidad:

The basic difference between the two techniques is that indirect monologue gives to the reader a sense of the author's continuous presence; whereas direct monologue either completely or greatly excludes it. This difference in turn admits of special differences, such as the use of third-person instead of first-person point of view; the wider use of descriptive and expository methods to present the monologue; and the possibility of greater coherence and of greater surface unity through selection of materials. At the same time, the fluidity and sense of realism in the depiction of the states of consciousness can be maintained⁴⁵².

Por último, conviene señalar que diferente del monólogo interior -que es considerado como uno de los aspectos narrativos más renovadores del siglo XX-, dentro del marco clasificado por Humphrey, la descripción omnisciente y el soliloquio se agrupan con las técnicas narrativas más tradicionales y se denominan *conventional*

⁴⁵⁰ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵¹ Véase Cohn, Dorrit, *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978, pp. 217-247.

⁴⁵² Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 29.

*modes*⁴⁵³. La diferencia es relevante. En la narrativa de *stream of consciousness* la descripción omnisciente siempre se realiza en tercera persona y se combina con otras técnicas. De este modo, los lectores se introducen en la mente de los personajes experimentando lo que sienten y piensan:

This technique of stream of consciousness may be defined [...], as the novelistic technique used for representing the psychic content and processes of a character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description. The technique is, in every case, combined with another of the basic techniques of stream of consciousness within any novel as a whole [...]. It remains necessary only to distinguish this technique from indirect interior monologue in order to establish it as one of the basic techniques of the stream-of-consciousness novel. [...] The distinction is implicit in the definitions of the two techniques, especially in that part of the definition of indirect interior monologue which states that “an omniscient author presents unspoken material directly from the psyche”⁴⁵⁴.

Resulta quizá más fácil distinguir el soliloquio del monólogo interior indirecto. Aunque en el primero el autor tampoco se incorpora a la narración, se establece normalmente un auditorio ficticio, por lo que se consigue una coherencia tanto en el contenido como en la estructura, pero mientras tanto, la representación de la conciencia es inevitablemente más superficial y conservadora por la existencia del receptor:

The soliloquy differs from the interior monologue primarily in that: although it is spoken *solus*, it nevertheless is represented with the assumption of a formal and immediate audience. This, in turn, gives it special characteristics which distinguish it from internal monologue. The most important of these is a greater coherence, since the purpose of it is to communicate emotions and ideas which are related to a plot and action; whereas the purpose of interior monologue is, first of all, to communicate psychic identity. [...]

Soliloquy [...] may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed.

⁴⁵³ *Ibíd.*, p. 33.

⁴⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 33-35.

Hence, it is less candid, necessarily, and more limited in the depth of consciousness that it can represent than is interior monologue⁴⁵⁵.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, en la ficción del *stream of consciousness* el monólogo interior directo e indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio son las técnicas básicas para exponer los movimientos conscientes, no obstante, las modalidades utilizadas por los escritores no se limitan en eso, por lo que la asociación libre y el montaje son también imprescindibles para controlar y articular el flujo de las conciencias en espacios y tiempos distintos. En cuanto a estos dos últimos, los analizaremos más adelante.

III.2.1.2. La conciencia y la memoria

Una vez clarificado el entendimiento sobre la novelística del *fluir* de la conciencia y sobre el monólogo interior, llega el momento de hacer frente a estas cuestiones: si para Soler la memoria es un componente fundamental a la hora de construir su mundo narrativo, ¿se puede igualar, entonces, el representar la conciencia con el reflejo de la memoria? ¿Qué similitudes y qué diferencias tienen la conciencia y la memoria?

En primer lugar, hay que señalar que ambos son conceptos diferenciados e interdependientes. Igual que la memoria, la conciencia constituye un objeto muy estudiado en varios campos científicos. Partiendo de los puntos de vista filosófico, biológico y psicológico y, tras una revisión sobre ciertos estudios relacionados con la conciencia, Alan Baddeley la observa desde las siguientes perspectivas⁴⁵⁶:

- 1) La conciencia como una entidad mística que forma parte exclusivamente del ser humano y que está muy cerca del concepto más antiguo de alma.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 35-36.

⁴⁵⁶ Baddeley, Alan, *Memoria humana: teoría y práctica*, McGraw-Hill Interamericana de España, 1998 *apud* Varela Ruiz, Ávila Costa, Imelda Fortoul van der Goes, *La memoria: definición, función y juego para la enseñanza de la medicina*, Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2005, p. 43.

- 2) Los elementos sensoriales de la conciencia que hacen que experimentemos el mundo como lo hacemos. Es decir, identifica la naturaleza de las experiencias conscientes que, por ejemplo, nos hacen experimentar el cielo como azul.
- 3) El punto de vista más pragmático, que analiza a la conciencia como un complejo fenómeno biológico que se interesa por investigar su función y cómo la lleva a cabo. Así, la conciencia sería una parte de la evolución del cerebro humano.

De ahí que Baddeley confirme la indudable importancia de la conciencia, considerándola como “uno de los elementos que facilita percibir el mundo de manera coherente y permite utilizar el pasado en la planeación del futuro”⁴⁵⁷. Dicho de otro modo, la conciencia, capaz de discurrir en distintos tiempos y espacios, posibilita el registro y la extracción de informaciones en el procedimiento memorístico asegurando su continuidad, mientras que la memoria constituye, como ya sabemos, un elemento esencial e imprescindible para la evocación y utilización de las experiencias pasadas. Y de esta manera queda establecido el punto de convergencia de las dos concepciones. Análogas palabras ha utilizado Ruiz-Vargas:

En el campo de la memoria, disponemos también de evidencia en favor de la necesidad de la conciencia para que el funcionamiento de todo el sistema pueda desempeñar adecuadamente su función adaptativa. [...], es fundamental considerar, por un lado, el papel de la conciencia en la secuencia de procesamiento mnemónico, y, por otro, el papel de la conciencia en el procesamiento del *input* y del *output* de cualquier proceso de memoria. [...].

En resumen, la conciencia interactúa con la memoria y desempeña un papel causal específico dentro de la diversidad y complejidad de los procesos mnemónicos⁴⁵⁸.

En segundo lugar, conviene no olvidar el sistema consciente formulado por Freud, por lo que quedan demostrados los distintos niveles de nuestra conciencia en la que se efectúan las acciones memorísticas. Y cuando la evocación de la experiencia pasada depende del estímulo exterior, es decir, la información almacenada sólo está activada

⁴⁵⁷ *Ibíd.*

⁴⁵⁸ Ruiz-Vargas, José María, “¿Qué papel juega la conciencia en la memoria?”, *Anthropos: Huellas del conocimiento*, n° 189-190, 2000, p. 189.

cuando uno percibe estímulos del mundo de fuera, este tipo de memoria es entonces conducta consciente, denominada como memoria consciente o explícita. Al contrario, si uno recuerda algo del pasado sin motivo e incluso sin darse cuenta de que está evocando lo vivido, este proceso de la memoria es inconsciente e implícito. De manera que, una vez instaurada la relación entre la conciencia y la memoria, en esta última están incluidos en realidad dos tipos de memoria:

Cuando hay una recuperación de un episodio específico, de manera deliberada o consciente, el resultado que se obtiene se atribuye a la memoria explícita. Cuando en la recuperación de un episodio específico no intervienen mecanismos conscientes o propositivos, entonces el resultado de la memoria se considera implícito⁴⁵⁹.

Resulta necesaria esta clasificación porque no olvidemos que según algunos críticos sólo las novelas en las que se manifiestan las conciencias o memorias inconscientes pueden ser evaluadas como narraciones del fluir de conciencia.

Basándose en los dos puntos anteriores, creemos que en sentido restringido las ficciones solerianas no están incluidas en dicho género, en las que la utilización de la memoria es una combinación de lo inconsciente y lo consciente. Por el contrario, este último es el que ocupa un lugar primordial. Sin embargo, por otro lado, es irrefutable el hecho de que, apelando a la *dureé* de la conciencia y al tiempo subjetivo, el escritor ha realizado una indagación profunda en la psicología de los individuos al presentar con agilidad recuerdos, sentimientos y pensamientos no lineales. Es decir, en el mundo narrativo de Soler el fluir de la memoria llega a ser el núcleo argumental, estructural y estilístico, por el que se retienen, se evocan y se reconocen los actos mentales y estados de conciencia pasados. Por estas razones, creemos que la representación de la conciencia en su narrativa, situada en el nivel preconsciente y consciente, es innegable y fundamental y se realiza a través del fluir de la memoria.

⁴⁵⁹ Varela Ruiz, Ávila Costa, Imelda Fortoul van der Goes, *La memoria: definición, función y juego para la enseñanza de la medicina*, Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2005, p. 44.

III.2.1.3. La memoria monologada

Dependiendo de los distintos modos de resucitar los recuerdos del pasado, dividimos la narración de Soler en dos grupos: las obras narrativas asentadas en la memoria monologada y las basadas en la memoria narrada.

La presente sección se ocupa primero de las novelas en las que la representación de la memoria se efectúa por medio del monólogo interior directo hecho por un narrador que es al mismo tiempo el protagonista de la historia. En otras palabras, el que relata se focaliza únicamente en sus experiencias del pasado partiendo de una perspectiva totalmente subjetiva y sin presencia de auditorio. A esta manera de representar la conciencia en la ficción la denomina Dorrit Cohn *memory monologues*:

[...] As long as a narrator writes or speaks, he fashions a language based on communication: he presents, explains, links cause and effect — and thereby inevitably falls back on temporal order. The private associations that determine mnemonic thought-sequences only prevail in first-person forms when the fiction of written or oral communication gives way to the fiction of self-communion, [...]

This is precisely what happens in the special variant of the autonomous monologue where the monologist focuses exclusively on the past experience. Such *memory monologues*, as I will call them, are typologically an exact cross between autobiographical monologues and memory narratives, combining the monologic presentation of the former with the mnemonic a-chronology of the latter⁴⁶⁰.

Queda claro que en opinión de la autora, la memoria monologada es una variante del monólogo interior directo, asimilada formalmente a la autobiografía por evocar las experiencias pasadas personales, sin dejar de respetar las normas naturales propias de los movimientos psicológicos, por lo cual se establecen comunicaciones libres entre el pasado y el presente.

⁴⁶⁰ Cohn, Dorrit, *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978, p. 183. (Subrayada por la propia autora)

Por consiguiente, dentro de dicho marco teórico se cree que *El sueño del caimán* y *Lausana* pueden ser objeto de estudio por estas razones:

Primero, las dos historias están narradas en primera persona y el narrador coincide con el protagonista. Segundo, la desaparición del autor es absoluta, es decir, no se percibe una mínima influencia de Antonio Soler. Tercero, en el aspecto argumental, lo que recuerda se centra en las propias vivencias pasadas de los protagonistas, y estructuralmente se organiza mediante la cronología desde un punto de vista microscópico, mientras que, en el nivel macroscópico se mantienen las características esenciales de la memoria -la eventualidad y la irracionalidad- por lo que el tiempo se construye con mayor flexibilidad y libertad. Por último, los recuerdos recuperados fluyen tanto en el nivel consciente como en el inconsciente de los personajes, es decir, están mezcladas la memoria explícita y la implícita.

III.2.1.3.1. *El sueño del caimán*

La línea argumental de *El sueño del caimán* es clara. Un anciano de unos 60 años lleva ya treinta años trabajando como recepcionista en un hotel de Toronto. Sin embargo, en la víspera de su jubilación, la aparición de un conocido rompe por completo la serenidad de su vida. Este nuevo huésped –Luis Bielsa- resucita como un catalizador los recuerdos del recepcionista, dormidos y casi olvidados con el paso del tiempo. En realidad, los dos eran compañeros de un grupo revolucionario que a finales de los años cincuenta planteaba asaltar un polvorín de Málaga contra el régimen franquista. No obstante, la traición inesperada de Bielsa trae graves consecuencias a los demás miembros: la muerte de Robert Rojinsky, la condena a muerte para Sebastián Pasos y la condena perpetua para Agustín Michelena y para el propio narrador y protagonista, el “yo” de la novela. Parece que haya llegado el momento de vengarse, ¿qué va hacer? El recepcionista tiene que tomar la decisión en un breve período de tiempo ya que Luis Bielsa sólo se quedará cinco días en Toronto.

El papel que desempeña la memoria en *El sueño del caimán* es fundamental. Inicialmente, es el modo de identificarse el protagonista: “Sólo soy un almacén de recuerdos. Ésa es mi única identidad” (*El sueño del caimán*, p. 27), hecho que reafirma la crítica: “Hay venganza, pero sobre todo se trata de una historia de soledad, una reflexión sobre la vida, la identidad y el papel de la memoria”⁴⁶¹. Análogas palabras expresó el profesor Ricardo Senabre:

La rememoración del tiempo pasado, la evocación de momentos pretéritos de la existencia y el buceo reflexivo en los entresijos de la memoria, a veces sólo borrosamente conservada, son algunos de los componentes esenciales en la obra narrativa de Antonio Soler. *El sueño del caimán* no es una excepción, sino una variante temática⁴⁶².

Una vez corroborado el peso que asume la memoria para la presente obra, las cuestiones que intentamos resolver aquí son las siguientes: ¿de qué manera quedan reflejadas con naturalidad y éxito la memoria consciente y la inconsciente a través del monólogo interior? Y al revés, ¿cómo contribuye el fluir de la memoria a la novela misma en el nivel temático y estilístico?

La primera pregunta implica, en efecto, tres niveles de comprensión. Primero, ¿por qué se cree que lo que se utiliza aquí es el monólogo interior directo? Segundo, si con este último los recuerdos consiguen mostrarse en disimiles tiempos y espacios, ¿cómo se controla, entonces, sus actividades casuales y libres para que se mantenga la unidad formal? Tercero, ¿de qué modo se relevan tanto la memoria consciente como la inconsciente?

Por un lado, como hemos analizado poco antes, el carácter más significativo del monólogo interior directo consiste en la desaparición completa del autor a lo largo de la narración: “direct interior monologue is that type of interior monologue which is represented with negligible author interference and with no auditor assumed”⁴⁶³. En semejantes términos se ha explicado Valles Calatrava: “en el *monólogo interior*

⁴⁶¹ Intxausti, Aurora, “Soler recrea la soledad en *El sueño del caimán*”, *El País*, 11 de mayo, 2006.

⁴⁶² Senabre, Ricardo, “El sueño del caimán”, *El Cultural*, 25 de mayo, 2006.

⁴⁶³ Vid nota 450.

directo no aparece el novelista, disimula su presencia totalmente para reproducir directamente el proceso mental o fluir psíquico del personaje [flujo de la conciencia]”⁴⁶⁴.

Orientados por estas teorías, nos damos cuenta de que en *El sueño del caimán* la carencia de tutela narrativa es absoluta. La novela está narrada en primera persona y además, es la memoria del narrador la que forma el eje argumental y estructural de la historia. Es decir, los recuerdos, pensamientos e imaginaciones del “yo” fluyen entre el pasado y el presente, entre Barcelona y Toronto, desvelando poco a poco su anécdota personal, el motivo de la posible venganza y la inmensa soledad que está sufriendo, sin que intervengan en ningún instante explicaciones o comentarios del autor. Así, la única voz y focalización -subjética y fija- es del narrador, puesto que él no tiene ningún interlocutor al que dirigirse y siempre está hablándose silenciosamente a sí mismo. Si de esta manera se logra simular el torrente discursivo de la conciencia manteniendo el ritmo interno y propio de la memoria, entonces, ¿cómo se la controla para que ésta no desborde los límites lógicos que debe tener una novela? Aquí es necesario citar nuevamente los estudios de Robert Humphrey, quien ha indicado que en las ficciones de *stream of consciousness* es inevitable usar “la asociación libre” para captar los caracteres fundamentales del estado psicológico de los personajes:

The chief technique in controlling the movement of stream of consciousness in fiction has been an application of the principles of psychological free association. The primary facts of free association are the same [...] and they are simple. The psyche, which is almost continuously active, cannot be concentrated for very long in its processes, even when it is most strongly willed; [...]. Yet the activity of consciousness must have content, and this is provided for by the power of one thing to suggest another through an association of qualities in common or in contrast, [...]⁴⁶⁵.

Y según el autor, hay además, tres formas para generar y encauzar estas

⁴⁶⁴ Valles Calatrava, José R, *loc. cit.*

⁴⁶⁵ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 43.

asociaciones mentales: la memoria, la sensación y la imaginación⁴⁶⁶. Veamos un ejemplo de *El sueño de caimán*:

Un día del sol. La señora Iris y una amiga están sentadas en un banco, al borde del pequeño parque que hay al final de la urbanización, [...].

Una mañana de sol. La sangre derramada tiene una densidad y también un olor distinto en los días de sol. Y el sonido de los disparos es también más diáfano, casi alegre. Todo es menos trascendente y un poco menos dramático en los días de sol. Existe la esperanza. Son posibles los espejismos. Lo pienso mientras saludo a la señora Iris y ella me presenta a su amiga, [...].

Me despido amablemente de la señora Iris y de su amiga. [...] Recuerdo el arco iris de la gasolina, aquella mancha que había en el asfalto y que brillaba justo delante de mis ojos. Me habían tumbado boca abajo en el suelo y alguien que yo no veía apretaba con fuerza su rodilla contra mi espalda. Tuve un instante para apreciar la belleza de aquellos colores que viraban bajo el sol. Azules, verdes, violetas.

Si Rojinsky hubiera tenido tiempo de ver su sangre derramada en la tierra, salpicando las hierbas, tal vez hubiese tenido un pensamiento parecido al mío y quizá hubiese recordado esta tierra, estos árboles. Era la belleza en mitad del dolor y del miedo. (pp. 161-162)

De un día soleado del presente, el narrador se acuerda de aquel día de hace casi cuarenta años, luminoso igualmente, en el que ellos fueron arrestados en la calle; y el nombre de la señora Iris le hace recordar el arco iris reflejado en la gasolina derramada en el suelo cuando fue detenido y tumbado boca abajo; y luego, de los colores del arco iris, piensa en la sangre, y de ésta en la muerte de su compañero, Rojinsky, que fue fusilado en aquella captura. Queda claro que la narración citada, estructurada en lo que piensa y recuerda el “yo”, se conforma por medio del monólogo interior del personaje-narrador, fluido y sin presencia o intervención del autor. Mientras tanto, es la asociación libre –basada en las sensaciones e imaginaciones– la que conecta las memorias del protagonista perteneciente a distintos espacios y tiempos, por lo que sus pensamientos pueden moverse libremente entre el pasado y el presente.

⁴⁶⁶ Robert Humphrey señala: “Three factors control the association: first, the memory, which is its basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity”, *loc. cit.*

Por otro lado, en el tercer nivel de la cuestión, conviene señalar que en *El sueño del caimán* quedan demostradas no sólo las memorias conscientes sino también las inconscientes. Normalmente creemos que cuando el narrador nos manifiesta que está pensando o recordando, o se acuerda de algo intencionalmente, estamos frente a sus memorias conscientes. Por ejemplo, el “yo” siempre intentaba no olvidar a Vera -la mujer a la que ama profundamente-, y conservar las memorias relacionadas con ella:

Cerré los ojos y quise llevarme aquella imagen al mundo de los sueños, guardarla para siempre dentro de mí, [...]. Me acuerdo de sus pasos deteniéndose frente al Hospital de la Santa Creu, girando como los de una bailarina. (pp. 61-62)

Recuerdo sus pupilas fijas en la mano de Bielsa, en la llama de una cerilla que él acercaba al cigarrillo que ella acababa de sacar de su paquete. Recuerdo aquel humo flotando delante de sus labios, [...]. (p. 80)

Recuerdo los pasos bajo la lluvia, el brazo de Vera rodeando mi brazo, igual que cuando dejó de bailar con la mujer rubia y al acercarse hasta donde yo estaba su brazo fue una enredadera en el mío. [...]

Me acuerdo caminando bajo la lluvia y diciendo sin palabras que nunca viviría como Michelena y diciendo, sí con palabras, con palabras de borracho, con risas de quien siente que todavía el vuelo y otra vida son posibles, [...]. (p. 92)

Evidentemente, el narrador es consciente de lo que está pensando y recordando, es decir, los recuerdos que atañen a Vera pueden ser reivindicados porque el poseedor, -el “yo” de la novela- se esfuerza en recuperarlos. De modo contrario, cuando la memoria se representa con la forma del sueño o de las imaginaciones ilógicas, resucitada sin orden ni concierto, ni el propio sujeto sabe por qué entran en su mente estas reminiscencias y se considera que este tipo de recuerdos pertenece al nivel inconsciente. Por ejemplo, el narrador nunca nos cuenta de modo directo qué siente por el juez Bernardo Burín -el asesinado y cómplice de Bielsa-, sin embargo, del contenido de los sueños se permite observar su estado emocional:

Corre un perro por la llanura reseca. Una voz me habla al oído y me

describe cómo es el perro que estoy viendo. “Las costillas del perro están huecas. Tiene la piel rota y llena de serrín. Es un perro abandonado. Lo disecaron y ahora se mueve.” La voz me dice un nombre que no entiendo. No sé si es el nombre del perro o el de su dueño. Pero en ese momento sí sé que quien me habla es el juez Bernardo Burín, y no quiero girar la cabeza. No la quiero girar porque temo que las venas que suben por la frente y las sienes de Burín se hayan convertido en unas serpientes muy delgadas y repten bajo su piel. Quiero volver a mirar hacia donde está el perro. Pero el perro ya no corre, está quieto, caído en el suelo, con la cabeza separada del cuerpo. [...]. (p. 95)

A pesar de que no nos da ninguna explicación, se percibe con claridad que el narrador, tras despertarse de la larga pesadilla, tiene emociones negativas contra el juez: miedo, repugnancia, rencor. Y quizá también entre en juego el terror, por lo que no quiere hacer frente a Burín. Resulta algo inaccesible lo que implica la aparición del perro abandonado y muerto por carencia de instrucciones del protagonista. No obstante, si se conocen sus experiencias pasadas, se intuye que el perro se refiere a Rojinsky en sentido figurado, pero también puede ser la proyección de la derrota de sus ideales.

El narrador, a veces, incluso no distingue si está en la realidad o sigue soñando:

Me acuesto y siento que esos 39 años apenas son algo más que una tarde interminable en el hotel Regina, un fugaz paseo por el campo en Kitchener cuando mi mujer vivía y, sí, una sucesión indefinida de estampas, noches y días idénticos en las tres cárceles en las que viví en España. Eso son esos 39 años, eso y un zumbido eléctrico y continuo, apenas interrumpido por el sueño, resonando en el interior de mi cabeza, acompañando una serie deshilvanada de imágenes y veces que casi nunca se corresponden. Personas que mueven la boca sin palabras y voces que vienen de ninguna parte. (p. 39)

Estas reflexiones son sin duda la mejor muestra de la existencia de la memoria inconsciente, borrosa y rota, que aparece y desaparece sin motivo ni lógica alguna, hasta que su propio sujeto está confundido por la incoherente pero repetida aparición de imágenes tan desordenadas.

Por último, intentaremos buscar respuestas a la segunda cuestión formulada al

principio de este bloque: ¿por qué se cree que en esta novela la representación del fluir de la memoria y el empleo del monólogo interior directo han favorecido su consolidación temática y estilística?

Además de la memoria, hay otros dos temas muy destacados en *El sueño del caimán*: el azar del destino y la soledad. Gracias a la libre corriente consciente los dos quedan bien expresados. En el momento de describir cómo se conocen Bielsa y Rojinsky, piensa el narrador: “Esta pantomima que llaman destino y que no es otra cosa más que una aplicación de la ley de probabilidades. Combinatoria” (p. 21). Porque si no se hubieran encontrado los dos en París, no habría existido la traición ni habría causado la derrota del proyecto; y lo más importante, no habría perdido la vida Rojinsky, es decir, su destino iría a seguir otro itinerario, a conocer otros amigos, a tener otra vida diferente. En las siguientes páginas, el recepcionista piensa en sí mismo:

Mi futuro también estaba fraguándose en aquel tiempo, el destino iba trenzando pacientemente sus hilos. Los planetas girando como peonzas en mitad del universo, millones de latidos del corazón, millones de relojes marcando la cuenta atrás de nuestras vidas. (p. 23)

A ojos del narrador, lo imprevisto de una fatalidad preñada de casualidades es lo que reúne a este grupo de jóvenes -tan distintos e incluso opuestos entre sí-, los trae a este camino sin regreso y los conduce a un desenlace trágico. Las líneas del destino son como los hilos, que nunca se conocen sus reglas de movimiento, cuyo efecto directo es la gran incertidumbre del futuro al que obviamente tiene mucho miedo el protagonista.

De ahí que el torrente de los recuerdos, como el principal factor de la novela, sea sin duda, la mejor metáfora de la eventualidad del destino que puede llevarnos donde quiera:

La vida es un complicado circuito eléctrico que corre por encima de la tierra, con los cables colgados de los postes. [...]

A veces, esos cables eléctricos que recorren nuestra vida bajan de los

postes a la tierra y serpean por el fango, se esconden debajo del suelo para más tarde volver a la superficie. [...]. La vida y la electricidad y los ríos nos dejan dormir un instante para luego recobrar toda su intensidad y despertarnos con una descarga o arrastrarnos adonde ellos quieran. Y nosotros seguimos su flujo. (p. 37)

Así mismo, en una novela construida en los monólogos del propio protagonista a lo largo del fluir silencioso de los pensamientos, la soledad se engrandece y se evidencia de forma ineludible. Para un anciano viudo la soledad es casi omnipresente. Le invade en las noches frías en que “la soledad parece que va a empezar a estremecer las paredes y a moverlas de sitio” (p. 35); le entristece cuando se acuerda del momento en que Vera se fascina por Bielsa: “Recuerdo aquel humo flotando delante de sus labios [...]. Una niebla amarga rozando el carmín, cereza suave, de sus labios. Esta soledad” (p. 80).

Bajo estos temas, la novela está bañada en una atmósfera tensa y silenciosa. Parece que el narrador de verdad esté bloqueado en un largo sueño, y que el peligro pueda suceder en cualquier instante. Y de este modo se llega a conformar el estilo particular de *El sueño de caimán*: una densidad mantenida serenamente y la abolición de los límites entre el sueño y la realidad. Y por supuesto, la utilización de una gran cantidad de monólogo interior directo es un factor clave e imprescindible para la creación de un ambiente sereno y enigmático.

El departamento donde vive el protagonista es vacío y tranquilo:

Recorro la casa, nueve pasos hasta la cocina, seis pasos hasta mi dormitorio, unos cuantos más hasta la sala de estar. Mis pasos silenciosos. Nadie parece caminar en todo el edificio. [...]. Sólo el televisor la señora Iris retumba a veces con el eco de algún disparo o con la música de algún anuncio publicitario. (p. 34)

Igualmente vacía y quieta es la ciudad Toronto:

Bajé a la calle, paseé por la misma acera por la que habían caminado los dos hombres que bromeaban por la mañana. Pero sólo había silencio, algún automóvil que pasaba, también en silencio, sólo produciendo un crujido leve

con sus neumáticos en el asfalto. (p. 52)

También parece sosegado el peno día: “La luz del día se prolongaba y doraba las vidrieras, incluso el asfalto por el que marchaban alegres los automóviles, llevados por la luz y el silencio” (p. 156). O un supermercado que está sospechosamente silencioso: “Los pasillos asépticos del supermercado también están vacíos. Igual que mi casa. Los recorro en silencio” (p. 166).

En resumidas palabras, en *El sueño de caimán* el flujo de la memoria se establece a través del monólogo interior directo, y éste contribuye, al mismo tiempo, a que se configuren con naturalidad el tema y el estilo de la narración.

III.2.1.3.2. *Lausana*

Otro relato creado y caracterizado por la función del fluir de la memoria monologada es *Lausana*.

La obra constituye el primer intento del escritor de comprender el mundo desde el punto de vista femenino, y está narrada en primera persona en la voz de Margarita, una anciana de unos 70 años, hija de la primera generación de los exiliados españoles en Francia. La señora tiene que emprender un breve viaje desde Ginebra -adonde Margarita y su marido Jesús han acudido a visitar a un reputado doctor por la grave enfermedad de éste- hasta Lausana, donde vive el hijo de la pareja. Margarita viaja sola en el tren, sentada y callada, pero sus pensamientos no descansan ni un segundo: arrastran a la protagonista hacia los años pasados y luego de allí al presente, así alternativamente. De esta manera, los instantes importantes de su vida vuelven a presentarse ante nuestros ojos -el exilio, la infancia, el primer amor, la traición de Jesús y de Susanne-, mientras se despiertan las complejas emociones casi siempre contenidas: vergüenza, miedo, ira, ansiedad, tristeza.

En esta novela es la memoria la que hace posible un recorrido por las diminutas

anécdotas personales de la anciana en sólo 51 minutos de viaje. Por eso comenta Nuño Vallés: “Tan escasa odisea sirve a Soler, de acuerdo con una tradición literaria inveterada, para relacionar viaje y vida e ir penetrando en la psicología de Margarita, en su frágil corazón [...], en los pliegues de la memoria”⁴⁶⁷. Es cierto que no tarda nada en descubrir que en *Lausana* el tren es una metáfora del viaje de la vida, aunque el escritor no quiere que sea convencional este itinerario. Así explica Soler:

[...] esta mujer, mayor, va en busca de su destino, pero no es el típico recorrido vital de “voy en tren y me acuerdo de todo”. He intentado que sea mucho más dinámico; es una reflexión sobre lo que está ocurriendo en el tren y la reconstrucción de una vida. He intentado que sea fragmentado y ágil, donde se ensambla el presente y el pasado, y todo va a desembocar en ese viaje⁴⁶⁸.

Sin duda, esta fragmentación y habilidad que exige el autor se consiguen justamente por la presentación del fluir de la memoria. Tal y como indica Dorrit Cohn:

Most monologues include memories of past experience, [...]. But in genuine interior monologues the temporal sequence of past events yields to the temporal sequence of present remembrance, and the past is thereby radically dechronologized⁴⁶⁹.

Aquí el “genuine interior monologue” se refiere, en efecto, al monólogo interior expresado de forma directa, empleado una vez más por el autor para la construcción estructural y argumental de *Lausana*, donde la linealidad del relato se quiebra totalmente. Entonces, ¿cuáles son las principales técnicas utilizadas para la representación del fluir de la conciencia de Margarita? Por otra parte, ésta, una vez

⁴⁶⁷ Vallés, Nuño, “La fragilidad del corazón” [en línea], 29 de abril, 2010, disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2010-04-29/la-fragilidad-del-corazon_736723/, [fecha de consulta: 16 marzo 2016].

⁴⁶⁸ Tortosa, María Dolores, “Las historias felices tienen poco que contar” [en línea], 11 de octubre, 2009, disponible en: <http://www.ideal.es/granada/20091011/cultura/historias-felices-tienen-poco-20091011.html>, [fecha de consulta: 16 marzo 2016].

⁴⁶⁹ Cohn, Dorrit, *op. cit.*, p. 182.

desvelada, ¿ejerce alguna función particular en una ficción contada desde la óptica femenina?

Primero, hay que señalar que al igual que sucede en *El sueño del caimán*, en la presente novela la utilización de la libre asociación es fundamental. De hecho, su omnipresencia posibilita por completo todo tipo del movimiento de la memoria, que permitirá por un lado el desplazamiento temporal y espacial que se da en el interior de la protagonista y, por otro, una penetración profunda en su conciencia y en sus emociones:

Con veinte años fui a la boda de la Maribel, en Torrevieja, y me dio envidia. Se casó con un hermano del pobre Requenita, que sólo dos meses atrás se había tirado al tren [...].

[...]

Fue una mezcla de fiesta y de funeral. Y tuve envidia de la Maribel, con su corona de azahar sobre el velo y todos aquellos santos metidos en sus hornacinas vigilando su boda, [...].

Y yo, aunque todavía ni siquiera era novia de Jesús, ya sabía que mi boda nunca podría ser así. Me estaba destinada una ceremonia con trajes de chaqueta y silencio, en la sala principal de cualquier ayuntamiento, sin ninguna paloma divina [...].

El día del juicio final. En eso es en lo que más me habría gustado creer. Todas las personas que han vivido en el planeta sentadas en unas gradas semicirculares, infinitas, hasta más allá de los planetas, y aquel al que le tocara el turno de ser juzgado allí abajo, de pie, revisando su vida ante el tribunal de los apóstoles [...].

El cotilleo universal. Sé hasta la ropa que me podría. Pero sobre todo sé que saldrá triunfante de ese juicio. [...]

Ellos no. Ellos nunca saldrían absueltos en el tribunal de los justos. Jesús y su amante causaron demasiado daño a su alrededor. Y un muerto, o dos, depende de cómo se quiera mirar. Fueron torpes y arrastraron con su torpeza a los demás. Como si fueran una locomotora ciega.

Me pregunto si este tren habrá atropellado a alguien. Si algún desesperado en este país donde la felicidad siempre me ha parecido obligatoria lo habrá visto avanzar desde lejos, cruzando un prado idílico o la falda de una montaña cubierta de terciopelo verde, deseando que ésos fuesen los últimos instantes de su vida y sabiendo que este tren lo iba a llevar a él más lejos que nadie. [...]. (*Lausana*, pp. 124-125)

Del párrafo citado se observa con claridad cómo van cambiando los pensamientos

de Margarita. Así, se acuerda primero de una boda de hace casi medio siglo, la de una amiga de adolescencia, Maribel, que se casa con el hermano de Requenita, que se suicidó tirándose al tren, por lo que la boda de Maribel parece una mezcla de fiesta y de funeral, y de ahí Margarita piensa en su propia boda y al mismo tiempo en la muerte, creyendo que ésta última es el juicio final para todos. Entonces, la memoria atraviesa el tiempo y el espacio llegando hasta la actualidad, donde la protagonista está reflexionando si la muerte también será el juicio final para Jesús y Susanne, y de aquí, asocia la muerte con el tren en el que está viajando, dudando si hay alguien que se ha suicidado del mismo modo en que muere el Requenita, y si el que elije matarse se encuentra en una situación similar a la suya, asfixiante, donde prima un sentimiento de represión.

De lo expuesto, cabe destacar otra técnica importante usada a lo largo de toda la narración: el montaje. Éste no sólo asegura el dinamismo de la corriente mental de Margarita, sino que también caracteriza la mayor peculiaridad de *Lausana*, donde el espacio físico en el que se mueve la protagonista es relativamente fijo –el vagón del tren–, pero el tiempo narrativo se presenta con gran flexibilidad alternando entre el pretérito, el presente y el futuro.

El montaje –término derivado de la cinematografía–, es manejado por los directores según el sentido que tiene la historia presentada para ordenar los planos y secuencias de una película. Se suelen usar algunas técnicas fílmicas – “slow-up”, “fade-out”, “cutting”, “panorama” o “flash back”– para conseguir los efectos de montaje. Debido a la gran similitud que comparten éste y el fluir de la conciencia –dependen los dos de la *duréé*, el tiempo interior de los objetos–, el montaje se desplaza rápidamente del cine al campo literario, donde “se entiende por tal a la organización sintáctica discursiva de los diversos episodios de la historia, por lo que remite a los procedimientos y técnicas de composición narrativa”⁴⁷⁰. De hecho, son irrefutables las aportaciones de estas técnicas fílmicas a la novelística, ya que gracias a ellas se establece la *duréé* en las ficciones que permite cambios abruptos en el

⁴⁷⁰ Valles Calatrava, José R, *op. cit.*, pp. 107.

espacio y en el tiempo, desdoblamiento de la historia o desplazamiento instantáneo de lugares o acciones, siempre sin previa advertencia al lector.

De modo que, en el momento de analizar el motivo de la amplia aceptación y utilización del montaje por tantos escritores como una renovación técnica en la novelística del siglo XX, explica Humphrey: “[...] because the quality of consciousness itself demands a movement that is not rigid clock progression. It demands instead the freedom of shifting back and forth, of intermingling past, present, and imagined future”⁴⁷¹. Más aún, el autor emplea en sus estudios la misma clasificación del montaje narrativo establecida por David Daiches, que es oportuna para el caso de *Lausana*:

In representing this montage in fiction, Daiches points out there are two methods: one is that in which the subject can remain fixed in space and his consciousness can move in time –the result is time-montage or the superimposition of images or ideas from one time on those of another; the other possibility, of course, is for time to remain fixed and for the spatial element to change, which results in space-montage⁴⁷².

Acorde con la interpretación y delimitación hechas por Daiches, se puede corroborar la existencia de los dos tipos de montaje en *Lausana*: el temporal y el espacial.

Utilizamos en primer lugar el mismo párrafo de *Lausana* citado ya arriba como ejemplo, y nos damos cuenta de que la señora siempre permanece inmóvil en el mismo asiento del mismo vagón. Sin embargo, sus pensamientos retroceden primero a la época juvenil, a la boda de su amiga Maribel celebrada en Torrevieja, y siguen volando hasta Lyon cuando recuerda a su marido y Susanne, y finalmente regresan al presente, es decir, al tren que toma. Éste es justo el montaje temporal conseguido principalmente por el *flashback*. Otras veces sucede al contrario, el tiempo se detiene y se produce un desplazamiento espacial, por lo que tiene lugar una unión de

⁴⁷¹ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷² Daiches, David, *Virginia Woolf*, 1942 *apud* Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1955, p. 50.

imágenes cuyos bordes se solapan de manera espontánea:

Qué extraño, dice ahora, de modo repetido, como una obsesión, el ruido rítmico del tren. Esta vida. El hombre del teléfono móvil observa con los ojos muy abiertos la moqueta del pasillo, abrazado a su gabardina como un niño asustado que aferrara a su madre, la doble de Susanne sigue con las cejas elevadas, la joven del traje elegante y las tetas exageradas que se sentó detrás de ella maneja un ordenador diminuto, mueve los labios marcando palabras que no acaba de pronunciar, y yo viajo en todas las ventanillas, mi reflejo va en todos los cristales, rebota de un lado a otro la sombra verde y berenjena de mi ropa, mi pelo color mostaza, soy vidrio, agua y luz, el árabe duerme, tren, lago Lemán, Suiza, mundo, aquí vamos, somos tren, hierro, cristal, almacén metálico, plástico, eso somos para los transeúntes, para esa gente que desde la lejanía de sus casa nos ve pasa, sin saber adónde vamos, somos máquina, electricidad y no esta carne, esta vida de musulmanes, ejecutivos, enfermos y turistas, recuerdos confundidos avanzando por la orilla de este lago, por la orilla de una realidad que no dejamos de bordear. (p. 108)

Se ve que la vista de Margarita se mueve a cámara lenta observando silenciosamente los comportamientos de distintos viajeros del mismo coche. Simultáneamente, irrumpe en su mente un flujo incesante de imágenes brumosas que reflejan con precisión la perturbación sentimental de la protagonista, que está en contraste con la serenidad exterior que se esfuerza en mantener.

Entonces, de ahí surge una cuestión más: ¿en una novela como *Lausana*, tiene alguna función prioritaria situar la narración en el movimiento psicológico del personaje? La respuesta es afirmativa.

Por una parte, para favorecer la creación de una perspectiva subjetiva, el monólogo interior es, sin duda, la mejor manera de hacer verosímil el mundo interior de los personajes, puesto que:

El monólogo interior capta un proceso mental interno autosuficiente, que no está concebido y construido para la información de un tercero. Se aleja o carece de la unidad lógica y sintáctica propias de un discurso orientado hacia la comunicación con el lector. Se produce de manera espontánea, contemporánea con el proceso mental del personaje, sin organización posterior que ordene y estructure ese proceso. Presenta fundamentalmente los contenidos cognitivos de la conciencia más que los perceptivos, es decir, los

pensamientos (verbalizados ya en la mente del personaje) y no las sensaciones que son *sentidas* por el personaje sin llegar a ser verbalizadas⁴⁷³.

Sin invención del autor, ni preocupación por la presencia de algún lector, la señora consigue hacer un sincero y abierto manifiesto por medio del discurso mental. Ello permite penetrar más profundamente en su interioridad, donde se encuentran los pensamientos, recuerdos y reflexiones en un estado más puro. De modo que se exponen ante nosotros las emociones complejas y conflictivas de la protagonista, -el miedo, la envidia, el orgullo, el odio, la vergüenza, la desesperanza-, incluso de algunas de ellas la propia Margarita desconoce su existencia.

Cuidado con el maquillaje, cuidado con los ojos, cuidado con tu vida, Margarita. Cuidado con estas dos o cuatro o seis lágrimas que se han escapado de su recipiente. Ese estanque que se mueve dentro de mis ojos y rebosa cuando se tiran piedras dentro de él. Así, así con el borde del pañuelo, así, las lágrimas pescadas como peces que se quieren escapar de la red. [...].

[...] Aunque entre paréntesis tendría que haber añadido que eran lágrimas secretas, dolor místico que nadie veía. Bebía ácido sulfúrico en privado. No sé si mi silencio se debía a la vergüenza, al miedo por todo lo que podrían decirme y aconsejarme, o si eran los restos de algo parecido al orgullo.

No lo sé. (p. 79)

Es así que se muestra el gran sufrimiento que aguanta Margarita. De hecho, ella no sabe muy bien por qué decide callarse ante la infidelidad matrimonial, dudando si es por vergüenza, miedo u orgullo. Sin embargo, si se conocen sus experiencias del pasado, -la pobreza por ser hija de los exiliados, la burla de sus compañeros por ser gordita, el abandono sin motivo de su primer amor, las grandes discrepancias entre sus padres, etc.-, no resulta difícil sacar la conclusión de que el hecho se debe, en realidad, a la falta de una sensación de seguridad. Margarita no quiere perder lo que tiene en las manos aunque ya se levanta una barrera invisible entre ella y Jesús.

E inevitablemente, ella está atormentada por la envidia, emoción típica en una

⁴⁷³ Navaja, Gonzalo, *Mímesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*, London: Tamesis Books, 1985, p. 164. (Palabra resaltada por el propio autor)

relación triangular, aunque Margarita no se da cuenta de eso y lo expresa con bastante tranquilidad:

[...] El hombre que a esa hora estaba en la cama de Susanne, arriesgando su posición social, su vida familia y su estabilidad era un desconocido para mí. Ella había hecho aflorar en él algo que a mí me estaba vedado.

El hombre dinámico que salía apresurado de La Española, tirando un cigarrillo recién empezado por la ventanilla del coche y acelerando igual que un policía en persecución de ladrones, tal como lo había visto Celeste unos días antes de morir, era un Jesús que yo no conocía y que le daba a Susanne todo aquello que a mí me había ocultado, un mundo desconocido, todas las reservas, todo lo que para mí había sido inasequible e invisible. (p. 115)

Por otra parte, en cuanto a la técnica principal para simular el flujo de la memoria, el uso del monólogo interior directo controla con perfección el tono, o mejor dicho, el estilo que requiere el escritor. Como comenta Antonio Soler: “El tono de una novela tiene que estar de acuerdo con la historia que se cuenta”⁴⁷⁴.

Ahora bien, en una historia como la contada en *Lausana*, el monólogo interior constituye indudablemente la manera más apropiada para que una mujer como Margarita por fin tenga el valor de revisar secretamente sus heridas. En la figura de Margarita se proyecta una gran cantidad de mujeres desgraciadas. Muy influidas por la visión tradicional, son obedientes y conservadoras, y ponen la vida familiar por encima de todo sin prestar atención a su propia necesidad y personalidad. Bajo tal contexto social, no es de extrañar que Margarita elija hablarse a sí misma, gritar en el interior y llorar silenciosamente. En este caso, el fluir de conciencia nos permite introducirnos en su mente, en su corazón, para escuchar sus dolores y lamentos; es el monólogo interior el que establece un puente entre el mundo que vivimos y el lugar más íntimo y opaco de la psicología de Margarita.

⁴⁷⁴ Vid nota 467.

III.2.1.4. La memoria narrada

Antes de introducirnos en la memoria narrada, es necesario perfilar otro concepto muy similar, el monólogo narrado, ya que comparten rasgos comunes. De la siguiente manera interpreta Dorrit Cohn el *narrated monologue*:

A transformation of figural thought-language into the narrative language of third-person fiction is precisely what characterizes the technique for rendering consciousness that will occupy us throughout this chapter, and that I call the narrated monologue. It may be most succinctly defined as the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration. This definition implies that a simple transposition of grammatical person and tense will "translate" a narrated into an interior monologue. Such translations can actually be applied as a kind of litmus test to confirm the validity of a reader's apprehension that a narrative sentence belongs to a character's, rather than to narrator's, mental domain⁴⁷⁵.

De hecho, las palabras de Cohn implican tres niveles de reflexión. Uno, como técnica básica para la presentación del fluir de la conciencia, el monólogo narrado, diferenciado del monólogo autónomo, se caracteriza por describir los pensamientos de los personajes desde la perspectiva de una tercera persona; dos, la conciencia del personaje ya no se representa directamente –como en el caso del monólogo interior directo–, sino que se esconde detrás de las narraciones; tres, lo que cuenta el narrador y lo que piensa el personaje están ensamblados.

Aclarada la definición del monólogo narrado, ¿en qué sentido estamos hablando de la memoria narrada? Empleamos esta expresión para hacer referencia a un tipo de narraciones de Antonio Soler cuyas características comunes son las siguientes:

Primero, en estas narraciones la memoria sigue siendo el pilar en el que se asienta la línea argumental, estructural y estilística. Mientras tanto, los recuerdos del

⁴⁷⁵ Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 100-101.

protagonista, parcialmente o plenamente, dejan de ser expresados por el mismo sujeto, y se transmiten a través de la evocación de una tercera persona.

Segundo, cuando la memoria del protagonista no se presenta de forma directa, la perspectiva del narrador ejerce una función decisiva, ya que su interpretación tiene una influencia inmediata en los lectores, por lo que se le otorga al narrador más autonomía en cuanto a la selección y ordenación de las informaciones.

Tercero, la coexistencia de dos tipos de memoria –la del narrador y la del protagonista–, contribuyen a establecer dos espacios paralelos que se comunican por medio del fluir de la memoria del narrador, cuyo movimiento es totalmente dinámico e irregular.

Por estos motivos, estudiaremos en este bloque *Las bailarinas muertas* y *El nombre que ahora digo*. En ambos casos la memoria queda reflejada de manera excepcional.

III.2.1.4.1. *Las bailarinas muertas*

Las bailarinas muertas es una obra doblemente premiada. Tras su publicación, recibió el Premio Herralde de novela y el Nacional de la Crítica. La destreza narrativa mostrada por su autor y la función de la memoria fueron corroboradas por el jurado:

Se trata de uno de los proyectos narrativos más interesantes que existen en España para la creación de una novela que mira hacia delante, investigando nuevas maneras de hacer en la creación de personajes, escenario y anécdotas que alían la memoria con un proyecto de futuro⁴⁷⁶.

Eso es cierto. Es el libre flujo de la memoria el que posibilita la conexión de las tramas ocurridas en dos espacios distintos en los que consiste la principal renovación

⁴⁷⁶ Pulido, Natividad, “Antonio Soler y Diego Jesús Jiménez, premios Nacionales de la Crítica de narrativa y poesía” [en línea], 6 de abril, 1997, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/04/06/065.html>, [fecha de consulta: 21 marzo 2016].

narrativa que consigue el autor. Entonces, ¿en *Las bailarinas muertas* cómo se representan las memorias provenientes de dos espacios paralelos simultáneamente? Y ¿cómo se conectan tantas informaciones y recuerdos para que la novela no pierda la unidad formal?

La novela está contada en primera persona, sin embargo, aquí no sólo se utiliza el monólogo interior para resucitar los recuerdos desde una misma perspectiva, sino que se crea una estructura más compleja. El narrador -el “yo”- protagoniza las historias pasadas en Málaga; al mismo tiempo, su hermano mayor, Ramón Soler, le cuenta sus aventuras en Barcelona a través de las cartas y fotografías enviadas regularmente. Por consiguiente, lo que asume el narrador es en realidad una doble misión: recuperar sus propias experiencias de la infancia y reconstruir lo que le acontece a su hermano y a muchos otros soñadores –cantantes, bailarinas, violinista, fotógrafo, etc.- en un cabaret barcelonés de los años sesenta. Es por eso por lo que en *Las bailarinas muertas* están coexistiendo dos tipos de memoria perfectamente engarzadas: la del “yo” y la memoria del hermano, narradas ambas a través de la misma voz. En este sentido, la focalización de la primera es fija e interna, mientras que la de la segunda es externa e inevitablemente alterna entre “yo” y Ramón, ya que obviamente los recuerdos del hermano no son transferidos de forma espontánea a los lectores, sino que tienen que aceptar primero un proceso de interpretación y filtración del narrador. Por eso, en el momento de reflejar las dos memorias diferenciadas se han adoptado también distintos métodos.

En primer lugar, es necesario señalar que en *Las bailarinas muertas* el procedimiento memorístico del narrador implica tres niveles de movimientos mentales. Dicho de modo concreto, muchos años atrás, cuando el “yo” –se llama también Antonio Soler- empieza a rememorar, tiene que recurrir primero a lo que recuerda el niño Soler, luego a lo que se acuerda el “yo” de su hermano, y finalmente a lo que le ha contado Ramón al niño. De esta manera, se forman tres puntos de vista -el de Antonio Soler ya adulto, el del niño Soler y el de su hermano Ramón-, que llegan a trazar un círculo abrazando a los de su alrededor en este proceso dinámico del

recordar.

Por un lado, si visto por el conjunto de dicho curso los movimientos mentales del narrador son presentados principalmente por la combinación del monólogo interior y el soliloquio, éste último es, según Humphrey, una de las cuatro técnicas básicas para describir el flujo de la conciencia, y se diferencia del monólogo interior por la presencia del auditorio⁴⁷⁷.

De hecho, en *Las bailarinas muertas*, el narrador no siempre está hablándose a sí mismo, sino que en ocasiones salta de repente de la narración y se dirige directamente a la presencia supuesta de una audiencia:

La única víbora que hubo en ese paraíso fue la de los celos, la de la locura y la pasión, que todo es lo mismo. Y el Caín que tuvo aquel edén, Cosme Cosme, fue un Caín involuntario al que se le disparó la quijada sin querer. Así como **les estoy contando** fueron las cosas.

[...] a pesar de todo esto y de otras muchas cosas más que **ahora no les voy a contar**, el cabaret seguía deslumbrando a mi hermano [...].

El ambiente eufórico creado por la aparición de Rovira no pudo ser más propio para el debut de mi hermano, para que en medio de un silencio entusiasta su voz trepara en forma de humo y se expandiera por todo el local, como ya unas cuantas páginas antes **les he contado** con mucho detalle.

[...] pero sí sé que desde el mismo momento en que Tatín asomó del coche destripado yo ya me vi narrando aquello que en ese instante sucedía, y en el aire, a mi lado, **me percibí a mí mismo contando lo que ahora les estoy contando a ustedes**, como si hubieran transcurrido los años y nada de lo que tenía a mi alrededor existiera ya.

(pp. 79-80; 99; 139; 252-253. Subrayados nuestros)

En estos párrafos citados, nos damos cuenta de que el soliloquio que aparece no ocurre en un estado totalmente exento de las formas de narración, sino que ésta está insertada en el monólogo interior, ya que son relevantes también las descripciones conscientes. Por lo tanto, la combinación del soliloquio y el monólogo interior hace que sea posibles el libre desplazamiento de la memoria y un profundo desvelamiento

⁴⁷⁷ Vid nota 454.

en la conciencia de los personajes, sin que se pierda una continuidad relativamente lógica, ya que “esta presencia [del auditorio] determina que el discurso del soliloquio persiga un cierto grado de coherencia provocado por la necesidad de que su contenido sea comprendido por los integrantes de la audiencia”⁴⁷⁸.

Por otro lado, como el narrador tiene que acordarse además de los acontecimientos ocurridos en el cabaret y relatados por Ramón Soler a través de las epístolas o años más tarde por vía oral, el autor ha empleado la técnica convencional -la descripción omnipresente⁴⁷⁹- para ofrecerle la perspectiva más completa posible a fin de que se profundice en la indagación psicológica de las personas.

Mediante una narración en tercera persona los lectores se adentran en la mente de los personajes cuyos pensamientos no revelados entran en nuestro conocimiento. En el momento de plasmar la muerte de la bailarina Fátima Combados –que se cae al escenario mientras baila-, parece que el narrador haya conseguido penetrar en su cabeza por lo que puede contarnos sus ilusiones antes de morir:

Y muy seria emprendió el baile, más seria que nunca, [...]. Y ella dando vueltas y alzando los brazos, correteando por el escenario al ritmo de las trompetas, las guitarras, [...], hasta que los ojos también se le quisieron ir de las órbitas y una espuma verde empezó a salirle por una esquina de la boca y luego por las dos. Le dieron ganas de reír, pero al instante la luz de los focos se le metió en la cabeza, la cabeza de Fátima Combados –sintió Fátima Combados- era un foco de luz, la luz se le escapaba desde dentro de la cabeza, un cañón de luz que barría las caras, las risas y los párpados y los dientes del público, pero ella seguía bailando, [...]. (p. 109)

La descripción omnipresente posee además la capacidad de desvelar las emociones más íntimas de los hombres:

Pues, como digo, pasados esos primeros días en los que mi hermano Carlo celebra su relación con la Valli a base de cánticos, empezó a invadirlo una marea melancólica cuya primera ola le vino repentinamente, mientras los dos bebían champán a la luz de una vela y mi hermano vio cómo la Valli se

⁴⁷⁸ Navaja, Gonzalo, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁷⁹ Vid nota 453.

tocó la juntura de dos dientes con la punta de un dedo, un gesto mínimo, apenas entrevisto pero que a mi hermano le recordó la forma en que la tía Manolica se hurgaba la dentadura, y fue como si le monstruo Valli de pronto hubiera dejado de ser monstruo.

Esa semilla maligna arraigó en el cerebro de mi hermano, y con el paso de los días [...], que a mi hermano le daban ganas de decirle que él se llamaba Ramón y que no era ningún ragazzo. [...]

[...] mi hermano ya estaba desengañado, y aunque sintió mucho alivio e incluso algo de ternura cuando la Valli acabó su rodaje en la Costa Brava y ya en el aeropuerto oyó por última vez cómo [...] le decía, Ciao, Carlo mío, bambino, la melancolía aquella se le quedó dentro, poniendo un hervor raro en su alma, que se iba haciendo más compacta y espesa, [...] mi hermano en silencio, ya con las ganas de cantar perdidas y escribiendo aquellas cartas con tan pocas letras en las que nada contaba de lo que pasaba por los interiores de su cabeza o de su corazón. Sólo decía lo del vestuario nuevo que don Mauricio les había procurado y que el cabaret estaba más animado que nunca y a él le aplaudían mucho. (pp. 238-239)

De lo citado se percibe con claridad cómo va evolucionando la psicología de Ramón, desde sentirse excitado por haber conocido a Alida Valli -que es capaz de ofrecerle un futuro profesional brillante-, a quedarse un poco dubitativo porque no puede resistir la añoranza de la familia, y a despedirse finalmente de la actriz italiana que sigue actuando en el pequeño cabaret. Sin embargo, independientemente de cómo se siente Ramón en su interior, ni de lo complicada que sea la emoción que lo impacta, lo cierto es que él no deja nada por escrito. De ahí que quepa preguntarse ¿cómo se ha enterado de ello el narrador? La respuesta es que eso se debe a la utilización de una descripción omnipresente.

En segunda instancia, de acuerdo con la conclusión que acabamos de sacar, es decir, la focalización de la presente novela es múltiple mientras que es única la voz narrativa, es ineludible que se congreguen recuerdos y pensamientos generados en espacios dispares y provenientes de distintos personajes, por lo que se produce un gran desorden en el momento de acoger las informaciones. Así, con el fin de destacar la arbitrariedad y discontinuidad del flujo de la memoria, el autor ha utilizado, además de la asociación libre, el montaje paralelo y alternado con él el libre fluir de la memoria que le sirve para representar el torrente interior que procede directamente de

la mente del narrador:

[...] doña Angelines hablando por dentro, Abrázame, toca mi corazón, y el guarda escarbaba con su linterna y decía, Se ha matado, está muerto, y un viento de pavesas me volaba por el pecho y se llevaba mi vida, que ya no era selva, sólo viento negro, sólo un soplo, El niño, el de los hierros, los ojos de Barea buscando por las esquinas de la noche, cantaba mi hermano en el cabaret de Barcelona y la era de los sueños había llegado a su fin, mi pie pisaba la orilla de la vida, y el agua y la muerte se mezclaban, los relojes del tiempo, los pétalos de una flor, avanzaba bamboleante y como un junco tronchado Lolita Berruezo por el pasillo de los camerinos, uno ojo no era más que una bola de sangre y la boca una herida, los dedos cortos de don Mauricio Céspedes cogían la pistola y la Bella Manolita lo miraba incrédula y con sorpresa muda, No me mates, Abrázame, se adentraban los barcos en el petróleo de la noche, se adentraban en mi pecho los buques de la muerte y el viento de pavesas, el viento que sopla después de la muerte, [...], cruzaba su despacho don Mauricio Céspedes, alzaba la coctelera el camarero Álvarez y las bailarinas giraban con un fulgor azul por la luz del escenario y por la voz de mi hermano Carlos del Río, [...] empujaba don Mauricio a la Bella Manolita y ella caía sobre la silla y de la silla al suelo, los pasos de Rovira, y yo no sabía por qué carretera viajaba mi padre ni a qué lugar del mundo irían a para mis huesos muertos y mi cuerpo muerto cuando yo estuviese muerto como el cuerpo de Tatín, [...], Lolita Berruezo caía de rodillas, cantaba todavía mi hermano, una detonación, la risa, un aplauso y el proyectil que atravesaba el humo y el aire era un silbido incrustado en la escena, don Mauricio Céspedes era la palidez y su mano seguía extendida, los pájaros se levantaban del trigal amarillo, volaban asustados [...], un disparo más de don Mauricio, el público era una ola que rompía contra las paredes en busca de salida, una marea dispersa, [...] y don Mauricio apuntando al policía, su pistola negra, uno, dos, tres disparos, el dedo arrebatado en el gatillo y el plomo atravesando el terciopelo, la madera y la cal, incrustándose en la pared, una quemadura rozando la sien del policía, su mano extendida haciendo puntería, su bala entrando en el ojo ya reventado de don Mauricio Céspedes Quesada de Oliveira, la sangre derramada por su pecho y el traspies lento, el baile torpe y la incredulidad de don Mauricio viendo girar a su alrededor el cabaret antes de desplomarse. Abrázame, abrázame, repitió ahora en voz alta doña Angelines, y el fotógrafo Rovira, saliendo de las sombras de la casa, dio un paso adelante y en el balcón de la pensión Ríos-España, con los tejados y la noche y el mar de Barcelona al fondo, abrazó a su mujer. (pp. 259-261)

Este largo párrafo, compuesto por frases cortas, repeticiones y digresiones inesperadas, constituye la manifestación verbal de los movimientos intensos y

dinámicos de la memoria en la que se inscriben las emociones confusas de un niño: lo caótico, lo incierto, lo perturbado, lo temeroso y lo nervioso. Bien fusionados el monólogo interior con el contexto narrativo, llegan a transmitirnos de forma simultánea una serie de acciones sucedidas en Málaga -la muerte de Tatín y las confusiones del narrador-, y en el cabaret barcelonés -la discusión agresiva entre Manolita y el don Mauricio, los pensamientos de doña Angelina, la violación sexual impuesta a Lolita por el policía Machuca, los disparos, las reacciones de Soledad Rubí y del fotógrafo Rovira. En fin, las pequeñas piezas de los recuerdos procedentes de dos espacios paralelos colisionan transformándose en un huracán que se lleva todo y a todos por delante. Después, todo se calma poco a poco y es cuando el fotógrafo Rovira abraza por fin a su mujer.

III.2.1.4.2. *El nombre que ahora digo*

En comparación con las demás novelas de Soler, la mayor peculiaridad que contiene *El nombre que ahora digo* consiste, primordialmente, en la presencia directa de la Guerra Civil española. Por otra parte, se mantiene la continuada atención a los marginados, cuya interioridad se revela con una alta sensibilidad y con notable delicadeza. La memoria, otra vez, vuelve a ser el motor narrativo para articular e integrar la estructura y la trama. Ciertamente, *El nombre que ahora digo* es “[...] una obra que fluctúa según los vaivenes de la memoria”⁴⁸⁰, en la que: “Antonio Soler deja la palabra al personaje para hacer de su memoria imaginaria y verosímil una ficción que proyecta la imagen real de una situación que supuso el despojo de la identidad de unos seres humanos camino de la derrota”⁴⁸¹.

Es un hecho innegable, como ya se ha señalado en otra parte de este trabajo, que existen muchas novelas que tratan el tema de la Guerra Civil, y tampoco faltan obras

⁴⁸⁰ Rivas Hernández, Ascensión, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸¹ Alonso, Santos, “La memoria imaginaria” [en línea], 30 de julio, 1999, disponible en http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=942&t=articulos, [fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].

que toman la guerra como telón de fondo en el que se cuenta una historia amorosa que contrasta con la crueldad del conflicto bélico. Sin embargo, es siempre infinita la posibilidad de hallar nuevas perspectivas que pueden singularizar una historia. La de *El nombre que ahora digo* es una narración asentada fundamentalmente en la convergencia de diversos torrentes de la memoria. Es por esto por lo que se crean en la novela dos discursos diferenciados: lo que cuenta el narrador en primera persona y la escritura de Gustavo Sintora presentada en letras cursivas. La inconfundible diferencia tipográfica posibilita que los movimientos mentales del joven Sintora se hagan presentes ante los lectores sin previa advertencia del narrador por medio del monólogo interior directo. Esto permite la coexistencia de la memoria narrada y la memoria monologada en la novela, donde la primera ocupa inevitablemente un lugar relevante debido a que la escritura del soldado, fundada en el monólogo interior, es sentimental, incompleta y confusa. De hecho, la historia se deja manejar por el narrador -el “yo”-, quien, basándose en los cuadernos de Sintora, reconstruye, muchos años después, la historia de su padre, el teniente Solé Vera, y del resto de los hombres que hacen la guerra con él en el frente republicano.

Para ser más específicos, intentemos establecer una clasificación de las memorias manifestadas aquí, primero según su forma de presentación y luego de acuerdo con los sujetos a los que corresponden. Es por esto por lo que en el plano formal están la memoria narrada y la monologada. Al mismo tiempo, según la pertenencia de los recuerdos, encontramos en el primer nivel la memoria de Gustavo Sintora, del teniente Solé Vera y del propio narrador; y en el nivel complementario hallamos recuerdos del cura Anselmo Quintana, del capitán Villegas, del viejo Ortiz Pavero, de Sebastián Hidalgo, del portugués Bento Valladares, y de muchos otros. Es por eso por lo que se consigue reflejar en *El nombre que ahora digo*, a partir de prismas dispares, un escenario multidimensional de la guerra. Entonces, ante esa inmensa cantidad de información ¿qué hace el escritor para que las diversas memorias puedan ser reflejadas de forma adecuada? Y ¿de qué manera se garantiza su pleno funcionamiento?

Sobre estas cuestiones hablaremos partiendo de tres perspectivas.

Por un lado, la elección de la voz narrativa ejerce una función decisiva para que avancen tanto la memoria narrada y monologada como las memorias situadas en distintos niveles. En *El nombre que ahora digo*, cuando el “yo”, hijo del teniente Solé Vera, asume la misión de contar, se construye un espacio narrativo diacrónico entre dos generaciones conectando el pasado, el presente y el futuro. Es decir, no es causal la opción de la voz narrativa, lo cual puede ser corroborado por estas razones: primero, la perspectiva del “yo” hace que se compaginen su propia narración, lógica y coherente, con la escritura de Gustavo Sintora, desordenada y bastante sentimental. Ya que Gustavo Sintora, siendo un soldado jovencísimo, tímido e inocente, percibe la guerra a través de las sensaciones, en que se mezclan el amor, el miedo, la incompreensión, la soledad y la ira. Así que naturalmente lo que él memoriza y luego manifiesta en los cuadernos es muchas veces borroso, inconexo y fragmentado. En este momento la presencia del discurso del narrador es de carácter imprescindible porque ayuda a recrear, recomponer y resumir la escritura de Sintora⁴⁸².

En segundo lugar, la distancia temporal que mantiene el narrador con los hechos bélicos le otorga una vista relativamente objetiva y completa, ya que con el transcurrir del tiempo lo va complementando sin cesar la intervención de otros recuerdos, por ejemplo, la de su propio padre Solé Vera:

A la par que releo los cuadernos de Sintora y pienso en aquel hombre delgado que en mi infancia aparecía por mi casa con sus ojos aumentados tras el vidrio de las gafas, miro algunas cartas de mi padre, el cabo Solé Vera. Unas pocas hojas amarillentas que durante la guerra hizo llegar a mi madre y que también hablan de aquel tiempo en Madrid, de los sucesos que iban ocurriendo en el destacamento y de lo que él pensaba. (p. 119)

O la de su hermano:

⁴⁸² La profesora Ascensión Rivas Hernández señala en su artículo “Memoria y escritura en *El nombre que ahora digo*” que la labor que ejerce el narrador sobre los cuadernos de Sintora es triple: “*recrea* el discurso de Sintora, porque su conocimiento de toda la historia le permite recontar los hechos o relacionarlos con otros sucedidos en otro tiempo [...], *recompone* la historia fragmentaria de Sintora, investigando los tiempos y los espacios, relacionando párrafos inconexos, vinculando un suceso con otro que se cuenta después [...] y *resume* algunos episodios contados por Sintora [...]”. Véase Rivas Hernández, Ascensión, “Memoria y escritura en *El nombre que ahora digo*”, *ed. cit.*, p. 43.

Mi hermano, que había estado hasta un momento antes cogido de la mano de mi padre, lo vio. [...] Y aunque yo todavía no estaba en el mundo, ni sabía que el mundo existía, supe lo que ocurrió. Me lo contó mi hermano muchos años después, y también me dijo que al poco, esa misma tarde, se reunió con ellos Gustavo Sintora, [...]. (p. 282)

Por otro lado, el manejo integrado o alternado de los dos discursos narrativos da acceso simultáneo a la memoria consciente y a la inconsciente. La primera consiste principalmente en lo acordado y contado por el narrador, mientras que la segunda se manifiesta en forma de sueños, imaginaciones y alucinaciones, reveladas a través del monólogo interior directo del Gustavo Sintora:

Me tumbé en la litera bajo el rezo de Ansauro, el Gitano, que al rato se mudó en una respiración ronca, negra quizá. Y en medio del sueño vino de nuevo la guerra, la otra guerra, la cara de una niña, un muerto que aunque estaba muerto lloraba lágrimas, un caballo pasó al galope, oí la voz de una mujer y allí estaba la melena con reflejos de fuego, el abrigo color remolacha y aquellos ojos que tenían la luz de un verano al caer la tarde. La mujer subía las escaleras de un subterráneo y por el cielo gris, muy bajo, cruzaba un avión arrojando bombas que no exploraban. (p. 29)

Este sueño lo tiene Sintora la primera noche que duerme en el destacamento. La añoranza de su hermana y de su madre, el miedo a la guerra, el estrés y la desorientación, olvidados por el día, vuelven a invadirlo en la noche, en la inconsciencia, y con fuerza poderosa y peligrosa le sacude hasta lo más profundo del alma.

Así pasa el tiempo en Madrid, hasta que llega ese día en que el destacamento tiene que marcharse al frente del Ebro. Algunas mujeres del taller de costura salen a despedirse de ellos, y entre ellas Sintora busca con la mirada a Serena pero no la encuentra:

No vi a Serena. La imaginé. La imaginé dentro del taller, pedaleando en la máquina, la miraba fija en la aguja que bajaba y subía rápida al compás de su pedaleo, oyendo cómo afuera se estremecían los motores de los camiones.

Cómo se alejaban. La imaginé entonces y traté de imaginarla en aquellos días de noviembre, cuando la nieve caía sobre mi cuerpo, apostado en una trinchera de barro helado. Sólo que entonces su imagen se me derretía. Miraba la nieve y la nieve se derretía y se derretía la mirada caliente, el pelo, la llama que Serena llevaba ardiendo en su interior, en su nombre de verano y atardeceres. (p. 154)

No aparece Serena en la multitud hasta que se alejan los camiones donde están sentados los soldados y también Gustavo Sintora. Sin embargo, éste ya tiene su figura, sus movimientos corporales, su mirada, todo, grabado en la memoria. Porque el recuerdo de Serena es para Sintora la única esperanza y fuerza que le empuja a caminar adelante durante los durísimos días de la guerra.

Finalmente, no olvidemos que el escritor utiliza textos en cursiva para deslindar los pensamientos psicólogos del personaje de la narración lineal del “yo”. De modo que la catarata de recuerdos turbios y sentimentales de Sintora se desencadena directamente ante nosotros. No obstante, esta distinción tipográfica no sólo funciona en el nivel argumental, si tenemos en cuenta la flexibilidad que ésta proporciona a la disposición estructural, ya que permite mayores posibilidades en los cambios espacial y temporal.

En *El nombre que ahora digo* existen, primordialmente, tres modos de aglutinación de los dos discursos narrativos. Uno es lineal e integrado. En la mayoría de los casos, lo contado por narrador y la escritura de Sintora se funden según la lógica del desarrollo dramático, y las acciones narradas comparten el mismo tiempo y espacio. Sea la descripción estática o una serie de movimientos corporales:

Por la casa vio Gustavo Sintora a dos hombres y una mujer mayor, vestidos con monos como el del viejo que ellos llevaban o con ropas viajas que se vía que no eran suyas. Con ellos estaba una joven con los ojos muy negros y el pelo casi rapado, hermosa. Sintora supuso que también serían curas o falangistas, las mujeres quizá monjas. [...]. *Los miraron pasar. Hacían ruido las armas dentro de la casa, al rozarse contra las paredes, al crujir ellas solas, haciendo la digestión de la pólvora y el fuego.* Los hombres del destacamento y el cura llegaron a una habitación con el suelo de madera y las paredes forradas de libros. (p. 38)

Serena Vergara cogió de un brazo a Sintora, tiró de él hacia el interior de la casa y cerró la puerta. El paquete con el vestido cayó al suelo, se agachó ella a recogerlo y sin decir nada se adentró en la casa. *La seguí despacio por un pasillo de penumbra al final del que se veía una luz y unos muebles oscuros. Miraba las paredes, el sitio donde ella vivía, y al llegar a la habitación iluminada volví a ver a Serena [...].* (p. 109)

Otro es circular. Hay un capítulo en el que se describe cómo un chico falangista se arroja por la ventana, justo cuando Sintora y Serena pasan por allí y presencian todo lo ocurrido, sintiendo miedo y nervios, los dos deciden regresar, casi huir, precipitadamente. Este capítulo empieza y termina repitiendo las mismas frases:

A la par que releo los cuadernos de Sintora [...], miro algunas cartas de mi padre, el cabo Solé Vera. [...]

[...] También habla en las cartas [...] de un muchacho de Málaga que se llama Sintora. “Habla en voz baja y la toca todo con miedo de que se vaya a romper. Tiene unas gafas muy raras, escribe cosas en una libreta y la otra noche lo vi llorando, mirando al cielo.”

En uno de sus cuadernos también habla Sintora de aquel llanto y del cielo de aquella noche, de *las nubes que crujían al pasar sobre la luna, rechinando como barcos cargados de herrumbre*. Cuenta que un atardecer caminaban él y Serena Vergara por Madrid [...].

[...]

Por encima de ellos vio el cielo, revuelto de luz blanca, luna, y nubes que se amontonaban en un fárrago desordenado, en un caos de sombras y resplandores. Oía las nubes, *que crujían al pasar sobre la luna, rechinando como barcos cargados de herrumbre*.

Fue entonces cuando el cabo Solé Vera, al entrar en la Casona, se detuvo en la escalinata del edificio y se quedó mirándolo. “No sé qué vería ese muchacho en el cielo, qué pensamientos estaban trabajando dentro de su cabeza, pero me dieron ganas de acercarme a él, porque me pareció que estaba viendo el futuro, los días que a él y a todos nos están esperando. Y sentí que su miedo o su pena también eran míos”, le escribió mi padre, el cabo Solé Vera, a mi madre. (pp. 120-123)

En los párrafos citados, se observa con claridad el desplazamiento circular del tiempo y del lugar: del presente a un atardecer del verano de 1938, de Málaga a Madrid, y finalmente retornan a la actualidad, dando cierre al círculo formado en la narración.

El último modelo es paralelo y alternado. En este caso, la desigualdad tipográfica le concede a la narración capacidad de introducir de forma directa dos episodios que están sucediendo simultáneamente en el mismo tiempo pero en distintos lugares. Veamos un ejemplo. Hacia el final de la historia, cuando el marido de Serena, Corrons se entera de la relación amorosa que tiene su mujer con Sintora y la comprueba al descubrir las gafas del soldado sujetas con una cinta del vestido de Serena. Corrons se pone celoso y furioso, y para saber dónde está Sintora amenaza violentamente a la gente de la Casona y se marcha hacia la casa de Marqués para matar al joven soldado. Justo en ese momento, regresa Montoya y le cuenta todo lo ocurrido a la Ferrallista. Preocupado por la seguridad de su amigo, Montoya va luego a la casa del Marqués. Pero no está allí Sintora, cuando pasa todo esto él está con el sargento Solé Vera y Doblas en la explanada detrás del Centro Mecanizado donde se ocupan de reparar un camión medio destripado. En el curso del doble desarrollo de las acciones, se acelera el ritmo narrativo a medida que la tensión también aumenta.

Montoya entró en el edificio. Vio a la Ferrallista, la sangre, miró al enano. Preguntó. La Ferrallista se abrazó a su cuello. Seguía maldiciendo. Surgió el nombre, Corrons. Venía buscando a Sintora, dijo el enano. Oí ruido arriba, dijo la Ferrallista. [...]. Miró Montoya las heridas de la mujer, luego hacia arriba de las escaleras. No hay nadie, dijo la Ferrallista. Ha ido a la casa del Marqués, para encontrarse allí con Sintora, dijo enano. *Yo miraba al oficial, sus ojos oscureciéndose al mirar cómo el sargento Solé Vera encendía un cigarro y lo miraba tranquilo, sin echar humo. Sentí que el frío me recorría la piel, suave, la blancura de las piedras entre la hierba, los barracones a lo lejos, el humo de un fuego y una llama que ardía transparente en medio del campo, sentí el frío y sentí cómo el corazón se me llenaba de sangre y la sangre me regaba el cuerpo en un bombeo lento. Miré al Solé Vera y a Doblas, el tranquilo desafío de sus miradas. Yo estaba a su lado. Y fui feliz.* Montoya se separó de la Ferrallista, subió la escalera. Se asomó a las habitaciones, vio las gafas de Sintora en el suelo, el garabato del lazo entre el polvo de los cristales triturados. *Feliz en medio de la guerra.* (p. 236)

Podemos condensar lo dicho hasta aquí afirmando que en esta obra hay dos memorias representadas, o mejor dicho, dos discursos narrativos, uno lineal y objetivo que basándose en una descripción omnipresente asegura por general la continuidad y

racionalidad del desarrollo argumental; otro fragmentario y subjetivo que, utilizando el monólogo interior directo, posibilita la penetración en la interioridad de los personajes marginados, representado por Gustavo Sintora. Al mismo tiempo, no dejan de aparecer recuerdos de otros personajes, cuya presencia ante los lectores ha sido posible porque están acordados y relatados o por el narrador o por Sintora. Hay que tener en cuenta que sin la confesión de Ortiz Pavero, Sintora no se habría enterado de que no sólo él sino todo el mundo está atormentado por el miedo; sin las memorias del portugués Bento Valladares nadie sabría el trágico desenlace de Ansauro, el Gitano; sin las reminiscencias del sacerdote Anselmo Quintana, no habría sido posible que el teniente Solé Vera se informara de los negocios sucios de Corrons y de sus hermanos y tampoco habría sido factible conocer la otra cara de la Guerra Civil. E indudablemente, por encima de las encrucijadas de tantas memorias, la creación de *El nombre que ahora digo* ha sido posible, y las historias contadas en ellas cobran sentido, porque están memorizadas y arraigadas en la mente de la gente.

III.2.2. La memoria y la identidad

De acuerdo con lo que hemos analizado en el capítulo anterior, memoria e identidad son dos conceptos interdependientes y estrechamente vinculados. Es imposible estudiar uno sin referirse al otro. Como sugiere Joël Candau:

Memoria e identidad se encuentran en una relación dialéctica, pues aunque la memoria es generadora de identidad, y ontogenéticamente anterior a ésta, la identidad se erige como marco de selección y significación de la memoria, por lo que resulta fútil entenderlas como una relación de causa y efecto, latiendo ambos conceptos de una forma tan compenetrada⁴⁸³.

De modo que inevitablemente en las obras novelísticas solerianas que principalmente toman como forma las memorias, sean individuales o colectivas, se encuentran también cuestiones fundamentales sobre la identidad, donde convergen la incesante búsqueda del pasado y esa preocupación existencialista, si no olvidamos todavía los rasgos del existencialismo que contienen las ficciones del autor. De ahí que se estudien en este bloque *El nombre que ahora digo* y *El camino de los Ingleses*, porque son dos obras en las que la memoria es fuente y nutriente para que la gente reconozca o restablezca los vínculos de pertenencia a distintos grupos sociales y finalmente se logre consolidar su identidad colectiva.

⁴⁸³ Candau, Joël, *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Del Sol, 2001, p. 16.

III.2.2.1. Reconstrucción de un pasado perdido—*El nombre que ahora digo*

El nombre que ahora digo es una obra particularmente significativa dentro del canon narrativo de Antonio Soler y de la literatura española de finales del siglo pasado. Por una parte, el texto de estilo poético realista es representativo para toda la creación soleriana por lo que ha sido considerado como “una novela dotada del movimiento narrativo y de la tensión dramática que siempre han caracterizado a sus mejores producciones”⁴⁸⁴; por otro lado, la obra, ambientada en la Guerra Civil española, es un título de referencia casi obligada dentro de la narrativa española de memorias. De hecho, la memoria traumática de una nación está inscrita en el retrato y la crónica personal de los soldados del destacamento, cuya identidad se recupera sólo cuando sus nombres resurgen en la memoria colectiva.

III.2.2.1.1. De la crisis de identidad a la recuperación de la misma

Al hacer referencia a los cuestionamientos en torno a la identidad, siempre se permite una perspectiva tripartita: la individual, la colectiva y la cultural. La primera nos separa biológicamente de los otros, mientras que las dos últimas nos identifican socialmente, lo que implica una definición y reconocimiento con nuestros iguales para que sepamos a qué grupo pertenecemos o por qué estamos excluidos de otros. La identidad es aquello que:

se representa como lo que permanece a sí mismo en el transcurrir del tiempo, es el conjunto de repertorios culturales, como las representaciones, los valores y símbolos compartidos, mediante los cuales los actores sociales,

⁴⁸⁴ Alonso, Santos, “La memoria imaginaria” [en línea], 30 de julio, 1999, disponible en http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=942&t=articulos, [fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].

grupos, colectividades, definen sus contornos y se identifican a sí mismos al tiempo que se distinguen de otros grupos, de otros actores en situaciones determinadas⁴⁸⁵.

De modo que cuando nos interrogamos sobre quiénes somos o cuál es el sentido de nuestra existencia, estamos experimentando, en efecto, una crisis de identidad por haber perdido los lazos sociales que nos sujetan con la colectividad que nos confiere seguridad y confianza. Eso es precisamente lo que está viviendo Gustavo Sintora en *El nombre que ahora digo*. Sintora es un soldado jovencísimo, casi un niño, arrojado por la guerra a un mundo totalmente desconocido para él, en un destacamento que se encarga de transportar a toreros, cantantes, enanos y magos a dar espectáculos en los alrededores de Madrid. Con este grupo, entre bombas y pólvoras, entre llantos y risas, Sintora conoce, por primera vez en la vida, la amistad, el amor, la muerte y sobre todo, la crueldad de la guerra. “[...] ese cúmulo de transformaciones que se experimentan en el paso a la edad adulta”⁴⁸⁶ es para él una trayectoria de crecimiento físico y espiritual. Por lo tanto, la suya es “una historia de aprendizaje y maduración que tiene lugar en las circunstancias más adversas”⁴⁸⁷, ya que al final por fin reconoce el sentido de su existencia, que es la verdadera identidad que la vida le otorga.

Lo expuesto reafirma que la formación de la identidad es un proceso dinámico y evolucionado, y que la anécdota personal de Gustavo Sintora es sin duda la mejor muestra de este devenir. Cuando el teniente Villegas le manda al destacamento del cabo Solé Vera, Sintora no es sino un niño perdido y dubitativo. Es arrojado al torrente de la vida y arrastrado por ella sin rumbo. La confusión y el estrés causados por los cambios súbitos le hacen encontrarse en una situación de pánico:

Yo tenía miedo de las telas, dice su letra pequeña y apretada, yo tenía miedo de los camiones y de aquellas ruedas que asomaban debajo de los trapos, algunos con dientes negros, de lobo negro. Y los dientes me miraban como si en vez de dientes fueran ojos. Tenían mucho miedos, miedo de los pasos que dejaba a mi espalda y de los que quedaban ante mí, miedo del silencio y

⁴⁸⁵ Mendoza García, Jorge, *loc. cit.*

⁴⁸⁶ Rivas Hernández, Ascensión, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*

miedo del aire, que podía ser un veneno, o una voz, una voz que dijera mi nombre como nombra a un muerto. Miedo del nombre que llevaba escrito en el papel de estraza y que era el nombre de alguien que tendría voz y dientes, y los ojos, quizá de lobo, que pronto iban a mirarme. Sin saber cómo. (p. 10)

Envuelto en ese miedo infinito, Sintora no entiende qué es la guerra ni por qué se produce, está tan desorientado como si estuviera en un laberinto sin salida:

La guerra, la guerra era un laberinto de mujeres vestidas de negro, de perros perdidos y niños que jugaban a la guerra, de niños que jugaban a los muertos, a ser muertos como su vecino al que le había caído un cascote de metralla mientras tomaba una sopa con restos de patatas y anguila o pagel o rodaballo [...]. La guerra era una soledad con bombas, voces y banderas, una soledad de niños y de muertos. De ojos, de peces sin vida. Un relámpago que estallaba dentro de mi cabeza. La guerra era yo (p. 15).

No es casual que Sintora se haya identificado con la propia guerra, por una parte, el gran desorden y la enorme perplejidad que provocan los conflictos bélicos también se apoderan de él; y por otra, Gustavo Sintora es en aquel momento un ser insignificante que ni siquiera tiene conciencia de la crisis identitaria por la que atraviesa.

Sin embargo, la guerra hace que una persona crezca con mayor rapidez. La vida abruptamente truncada de Paco Textil impulsa a Sintora a hacer frente a las barbaridades bélicas. Por eso el miedo que siente ya es diferente, antes temía a la muerte, a la soledad, pero ahora teme perder tanto a los suyos como a sí mismo, porque ha dejado de ser un solitario, sabe a qué grupo pertenece y tiene a quién amar, Serena Vergara. Ahora es su obligación salir del laberinto y sobrevivir a la guerra. La bomba mata a Paco Textil y quiebra entonces el proyecto de actuación, de modo que el sargento Solé Vera ordena que el destacamento regrese a Madrid. La escritura de Gustavo Sintora registra esa evolución sentimental:

[...] Se acabó. Y yo supe que tenía razón, que todo había acabado y que lo que el sargento Solé Vera veía al fondo de la carretera no era una ciudad sino nuestro destino, que se nos mostraba en ese momento, cuando el día

empezaba a hacerse oscuro. Y tuve miedo, miedo al entrar en Madrid, un miedo distinto al que había sentido entre las bombas en el camino de Almería, [...] miedo al pensar en el ruido que en el camión de Ansaura irían produciendo las tuercas y los hierros con la carne, los huesos o el caucho de Paco Textil.

[...]

[Serena Vergara] *Llorando por mí. Llorando al verme vivo [...]. Pero giré muy despacio la cabeza, me sentí crecer y di un paso al frente. Entré en la Casona, al lado del sargento Solé Vera y de Ansaura, el Gitano, y me sentí fuerte, sentí que en ese momento de verdad acababa mi juventud, mi infancia, mi debilidad, y me convertía en hombre. Entré en el edificio con el miedo vencido, sabiéndome capaz de soportar todo aquello que el destino y los días fuesen a traernos. Yo estaría allí, fuerte, decidido, dispuesto al combate. Esperándolo.* (pp. 140-142. Subrayado nuestro)

Hay que tener en cuenta este pequeño cambio de pronombre, en vez del “me”, Sintora utiliza el “nos”, por lo tanto, pone el énfasis en que entra en la habitación acompañado del sargento Solé Vera y de Ansaura. Tal vez él no tiene muy claro por qué se convierte en fuerte y decidido, un hecho innegable es que va configurándose su identidad a medida que se establece el vínculo de pertenencia a la colectividad.

En la batalla del Ebro, en un camión que no se sabe a dónde conduce, Sintora incluso consuela a un soldado tan joven como él que está sumamente asustado que empieza a sufrir por la incontinencia urinaria:

[...] Entonces me acerqué a él, mi cara a su cara. Adónde nos llevan, le pregunté yo, mirando con mi cristal partido sus ojos llenos de miedo. Adónde nos llevan, mamá, le volví a preguntar, y él se quedó con los párpados abiertos, ya sin llorar, viendo mi sonrisa [...]. La guerra venía conmigo, me llevaba en su lomo amargo, yo había entrado en su laberinto y estaba dispuesto a vivir en él. (p. 179)

Una vez que tiene conciencia de la identidad, Sintora, deja de ser un niño perdido e inocente y empieza a tener conciencia del sentido de su existencia, lo que implica que surjan las dudas: ¿para qué sirve la guerra? ¿Merece la pena tantos sacrificios?:

Aquello era la guerra, aquel hombre que venía de entre los muertos y en la mano ensangrentada sostenía una pistola, y nosotros, nosotros, soldados

perdidos en una niebla distinta a la que se había tragado a aquellos hombres, también éramos la guerra. [...] Y yo, mirándolo, [...] sólo sentía cansancio y frío, y la imagen del capitán, herido, vencido, apenas me producía emoción, sólo una pregunta acudía a mi mente, saber si aquel hombre era el mismo que el que tantos meses atrás había visto con su uniforme impecable sentado en su oficina llena de fotografías de artistas, [...] una pregunta que me inquietaba al interrogarme a mí mismo, al preguntarme si yo era yo, al preguntarme quién era aquel soldado que en medio de la mañana, con las gafas atadas a la nuca por un trapo de flores sucias, miraba desde una distancia muy lejana al capitán Villegas. (p. 188)

No es de extrañar que Sintora sienta tanta confusión en plena guerra, puesto que en el proceso de formación de la identidad, tanto la recuperación de la memoria como la búsqueda del sentido de los comportamientos ocupan un lugar privilegiado. Y justo con esta última corresponden las interrogaciones de Sintora. Tal y como ha explicado Gaston Souroujon:

[...] hay dos elementos que constantemente se pueden hallar en toda construcción identitaria, sea individual o colectiva: 1) la memoria como cemento primordial de esta relación, 2) la significación, al ser el fruto de toda identidad, la posibilidad de dotar de sentido a las acciones y los juicios⁴⁸⁸.

Si la guerra no tiene sentido, si la muerte es inútil, ¿en qué estriba el significado de la vida? ¿Cómo y con quién se identifica Gustavo Sintora? La respuesta se da cuando se siente feliz en medio de la guerra⁴⁸⁹ porque está al lado de Solé Vera y Doblas, o cuando, acabado el enfrentamiento, sigue pensando volver al frente porque allí están todos ellos, sobrevividos. Recordarlos en la memoria, registrar sus historias en los cuadernos, repetir sus nombres en voz alta o al menos en los sueños, en eso se asienta su existencia y con ellos, con los miles de soldados que mueren en la batalla como si nunca hubiera existido, se identifica Sintora:

Ansaura, el Gitano, mi amigo Enrique Montoya, Doblas, el sargento Solé, el capitán Villegas, los hombres que lucharon, cada día atraviesa sus

⁴⁸⁸ Souroujon, Gaston, “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”, *Andamios: revista de investigación social*, vol. 8, nº 17, 2011, p. 237.

⁴⁸⁹ Véase Soler, Antonio, *El nombre que ahora digo*, ed. cit., p. 236.

fantasmas mi vigilia y van a reunirse allí, en lo hondo de mi sueño para resucitar una ciudad perdida, un tiempo de combate y furia en el que ahora, en la distancia, sé que alcancé la plenitud de mi vida. Si por algún camino oculto pudiera, yo volvería al fragor de aquel tiempo, [...]. Igual que tantos a lo largo de los siglos, desaparecieron del universo como si nunca hubieran puesto pie en él, como si nunca hubieran existido, borrados del tiempo como yo con ellos quedaría borrado en este instante si tras de mí no dejase la huella humilde de estas palabras que escribo, el nombre que ahora dijo. Serena. (p. 286)

III.2.2.1.2. De los nombres que digo a la identidad colectiva

Conviene señalar que en *El nombre que ahora digo* hay dos hilos argumentales para enhebrar los sucesos dispersos. El principal está formado por las peripecias que experimenta Gustavo Sintora alrededor del año 1938 en la Guerra Civil española; el secundario, latente y más emocional, está escondido en el título de la novela: “El nombre que ahora digo”. Efectivamente, con el avance de la trama se percibe un hecho repetido por los personajes: pronunciar los nombre de los otros como manifestación de amor, de amistad, de determinación.

Bajo la tensión extrema de los conflictos bélicos, repetir el nombre de alguien equivale a un acto casi ritual para expresar su creencia en el amor. Así ocurre en Ansaura, el Gitano, quien murmura todas las noches el nombre de su mujer, Amalia Monedero; en Gustavo Sintora y Serena Vergara⁴⁹⁰; en el cura Anselmo y la mulata Jacinta María⁴⁹¹; en Montoya y la Ferrallista⁴⁹². Pronunciar los nombres es además una forma de brindar respeto y amistad. Eso sucede con el soldado de mortero y su

⁴⁹⁰ “[...] y quise hablarle a Montoya de Serena Vergara, aunque sólo hubiera sido para pronunciar su nombre en voz alta, decir sus letras y que sus letras rodaran por mi boca antes de salir al aire” (Ibíd., p. 57). “Muchos años después supe que Serena decía mi nombre en sueños, como lo decía entonces, llorando en la habitación, con el vaho del miedo, con el aliento del amor” (p. 239)

⁴⁹¹ “Jacinta María se tiró al tren creyendo que Anselmo fue asesinado por su hermano. La gente decía que la carne de María decía el nombre de Anselmo” (p. 128).

⁴⁹² “Salió La Ferrallista [...] Montoya, mi Montoya, gritaba” (p. 141); “A la Ferrallista la habían encontrado ahorcada en su habitación de la Casona, había escrito el nombre de Montoya en un papel y lo tenía apretado en una mano” (p. 275)

compañero Fonseca⁴⁹³; con el teniente Porto Lima que acompaña a un soldado herido repitiendo su propio nombre hasta que muere⁴⁹⁴; con los del destacamento cuando gritan en voz alta el nombre de Paco Textil⁴⁹⁵; y con Enrique Montoya cuando entra en la casa del Marqués y, ante el peligro de muerte, pronuncia el nombre de Sintora⁴⁹⁶.

No es casual que la gente elija la misma manera –decir el nombre de alguien– para depositar sus emociones. Porque el nombre, signo social que nos distingue de las demás personas, goza de una importancia irrefutable para la identificación. Tal y como señalan Agustí Pou y Esteve Bosch:

Una de las funciones primordiales asignada al nombre ha sido -y sin duda sigue siendo- la de constituir un instrumento de individualización de cada persona respecto del resto que compone el cuerpo social. La identificación y diferenciación a través de un signo se convierte en una “etiqueta” de la propia identidad⁴⁹⁷.

Es decir, los nombres están estrechamente vinculados con nuestra identificación individual, sobre la que se sustenta la identidad colectiva cuya configuración depende de la conciencia de pertenencia de los individuos:

Las identidades colectivas están supeditadas, estrictamente, a la identificación que expresen los individuos que a ellas se vinculan. Por esa razón no se da una identidad colectiva en sí o por sí misma, con existencia autónoma, sino sólo en la medida en que un determinado grupo se adhiere a ella y la reconoce como propia⁴⁹⁸.

⁴⁹³ “[...] al ver cómo el capitán Villegas miraba el cadáver, añadió [el soldado]-: Cuando tenía cabeza se llamaba Fonseca, y también disparaba, y ahora yo le cuento cómo disparo yo. [...] Él me entiende, yo me entiendo” (p. 156).

⁴⁹⁴ “Sólo el teniente Porto Lima permaneció junto al soldado herido, hasta que murió, agarrándole las manos, diciendo su nombre, Porto Lima, cada vez que el otro decía el suyo, Jeremías Ponce, sin que ninguno de los dos pudiera oírse” (p. 163).

⁴⁹⁵ “[...] dijo con voz suave Ansaura, el Gitano-. Mi amigo, Textil –y tenía los ojos brillantes, más negros que nunca, Ansaura, que, declinando todavía más la voz, empezó a murmurar-: Textil, Textil, Paco, Paco Textil” (p. 136).

⁴⁹⁶ “Y muchos años espúes supe que Enrique Montoya, cuando se abrió ante él la puerta en casa del Marqués, tenía los ojos de un niño asomando a aquella cara de soldado vencido, manchado de sangre, con un fusil entre las manos y un temblor disimulado en las palabras que también, como Serena, decía mi nombre” (p. 239).

⁴⁹⁷ Pou, Agustí y Bosch, Esteve, “El nom propi i la llengua catalana”, *Revista de Llengua i Dret*, nº 29, 1998, p. 110.

⁴⁹⁸ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p. 22.

Por consiguiente, decir el nombre de alguien recuperándolo en la memoria implica, de hecho, una identificación voluntaria con él. Y de esta manera queda consolidada la identidad colectiva de este grupo. Miles de hombres luchan por la República y pierden la guerra, pero no pierden sus nombres. Ellos existen y existirán en la historia si se guardan sus nombres en los recuerdos, debido a que:

[...] la identidad personal, distinta de la identidad del hombre, se funda sobre la continuidad de la conciencia, cuya orientación hacia el pasado se da como memoria, cobrando ésta un papel privilegiado en la constitución de la identidad personal. La memoria en tanto que conciencia que mira hacia atrás, es la que recupera los diversos actos del pasado y los conecta como actos del mismo sí que recuerda. [...]. La identidad se extiende hasta donde llegan los recuerdos de una conciencia solitaria [...] ⁴⁹⁹.

Es por esto por lo que la escritura de Sintora tiene un sentido significativo para la construcción de su propia identidad y para la colectiva, aunque al principio él no se da cuenta de eso:

Y entonces escribía, escribía algunos papeles que después he ido copiando en estos cuadernos. Todos llenos de faltas de ortografía. Escribía para leer cómo había sido aquel tiempo y cómo había sido yo en aquel tiempo, para leerlo muchos años después, cuando la guerra hubiera acabado y yo ya conociera el rumbo de mi destino. (p. 82)

No obstante, gracias a lo escrito por Gustavo Sintora, es posible que su memoria se transmita al narrador y quizá a más personas y a más generaciones. En efecto, cuando el “yo” asume la responsabilidad de recomponer y narrar la historia de Sintora y de su padre, se establece ya el vínculo de pertenencia a este grupo, con los que han combatido y se han sacrificado por su patria y para la gente de hoy:

Vi a Sintora, a Doblas, a mi padre, el sargento Solé Vera, y a Sebastián Hidalgo sin saber quiénes eran, sin saber qué vida ni qué hombres se

⁴⁹⁹ Souroujon, Gaston, *op. cit.*, pp. 237-238.

ocultaban detrás de aquellos rostros arañados de arrugas y cicatrices. Con el tiempo fui intuyéndolo, adivinando algunas historias, sabiendo otras. [...]

A través de esos escritos supe quiénes eran aquellos hombres que combatieron en una guerra lejana, cuando ellos ya habían desaparecido del mundo, cuando ya sólo vivían en los cuadernos de Gustavo Sintora. Ellos son el rostro y la voz, la memoria de aquellos otros miles, millones de seres que sin dejar nombre ni huellas vivieron los años de furia. (p. 285)

Ellos representan un pasado imposible de negar, una historia que verdaderamente ha existido. Decir sus nombres es, en realidad, pronunciar en voz alta nuestros nombres; no olvidar sus nombres es, de hecho, reconocer nuestro pasado y reconstruir nuestra identidad colectiva. Ya que es la memoria del pasado la que “nos dice por qué nosotros somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad”⁵⁰⁰.

III.2.2.2. En busca de una identidad olvidada—*El camino de los Ingleses*

En *El camino de los ingleses* el campo de batalla se traslada a Málaga, donde un grupo de jóvenes lucha por vislumbrar el rumbo de su destino en el último verano de su adolescencia. El narrador, siendo testigo y personaje de la historia, nos cuenta en primera persona una serie de acontecimientos que luego determinan las direcciones a las que van a optar los personajes en este periodo clave de la vida.

Las memorias en las que se basa la narración se sustentan en dos planos: en el principal se encuentran los recuerdos de Antonio, el narrador; mientras que en el subordinado se hallan las evocaciones de Paco Frontón, uno de los protagonistas, que le cuenta a Antonio veintitrés años después lo que les había pasado en la última etapa de la adolescencia. A través de la convergencia de sus reminiscencias va reconstruyéndose un pasado ya grabado en la existencia de los que lo experimentaron

⁵⁰⁰ Eco, Umberto, “Preámbulo ¿sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?”, en Barret-Ducrocq, Françoise (dir.) *¿Por qué Recordar?*, 2002, p. 185.

aunque lo habían olvidado y suprimido de la memoria conscientemente o inconscientemente. No obstante, “un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es”⁵⁰¹. De modo que, el narrador asume la misión de recuperar esta parte imprescindible de su vida recomponiendo pieza a pieza aquel verano remoto, para recobrar el sentido de su existencia y de allí recuperando su identidad y la del grupo al que él pertenece. Ya que no importa cuántos años hayan pasado, el “yo” nunca ha dudado de lo que le supone la memoria:

[...] Al recordar aquel tiempo voy resucitando una parte de mí mismo. [...].

No sé qué fotografía, de todas las que nos han hecho a lo largo de la vida, sería la que acabaría por definirnos. La que por encima del tiempo diría quiénes hemos sido verdaderamente. Pero sí sé que el verano en el que ocurrió la historia de Miguel Dávila es la foto que define lo que fue el germen, la verdadera esencia de nuestras vidas. (*El camino de los Ingleses*, p. 11)

III.2.2.2.1. Crisis de la identidad colectiva

Es *El camino de los Ingleses* una novela protagonizada por personajes colectivos, por lo que comenta el propio narrador:

Ésta es la historia de Miguel Dávila y de su riñón derecho. Y también es la historia de mucha otra gente, de la Señorita del Casco Cartaginés, de Amadeo Nunni el Babirusa o la de Paco Frontón y aquel coche de color fresa y nata en el que se paseaba cuando su padre estaba en la cárcel. Y también es mi propia historia. (*El camino de los Ingleses*, p. 11)

Y dentro de ellos se distingue un grupo de amigos formado por Miguelito Dávila,

⁵⁰¹ De Zan, Julio, “Memoria e identidad”, *Tópicos* [en línea], 2008, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531003>, [Fecha de consulta: 23 de marzo, 2016].

Paco Frontón, Avelino Moratalla, y Amadeo Nunni el Babirusa, que se reúnen y disfrutan de la amistad, aunque son muy distintos entre ellos. Miguelito vive con su madre, quien se dedica a hacer guisos en casa para el bar tras la muerte de su marido; al mismo tiempo su amigo Paco Frontón goza de una vida más cómoda, casi lujosa, ya que su padre -don Alfredo- es un comerciante de éxito; la familia de Avelino Moratalla es ejemplar, tiene ingresos considerables puesto que su padre don Ernesto trabaja en la banca y su madre, muy disciplinada, no solamente tiene la casa bien arreglada y también a sus dos hijos; el Babirusa es el último en incorporarse, es enviado a la casa de su abuelo tras la desaparición misteriosa de su progenitor y la marcha de su madre. No obstante, nada puede impedirles convertirse en un grupo tan unido que incluso el narrador empieza a tener celos de ellos:

Sentí envidia al ver aquellas cuatro figuras viajando juntas tras los cristales. Fuera de allí quedaban los conflictos y los ruidos del mundo. Ellos estaban unidos por un entramado invisible, como esos hierros y cables que existen bajo la piel de los edificios, en el interior de las planchas de hormigón, y que al final son los que los mantienen de pie, sosteniéndolos frente a todos los vientos, seísmos y temporales. Aquel sacramento. (p. 193)

En realidad, esta fuerza invisible que les une no es sino los sueños y el espíritu de lucha que albergan en la mejor edad de la vida, cuando el mundo es espléndido y está lleno de posibilidades: “[...] nuestra vida, aún por completo abierta, nos parecía inabarcable, capaz de ir más allá de las nubes y de rivalizar con los rascacielos más altos del mundo” (p. 71). Sin embargo, están destinados a aceptar más desafíos, la vida no tarda en mostrarles su vertiente brutal y despiadada. Los ideales parecen tan endebles ante la crueldad de la realidad. Una serie de sucesos imprevistos acompañados de engaños, desconfianzas, conflictos y violencias les impacta uno tras otro, hasta que se agudizan las contradicciones entre familiares, amigos y novios, hasta que se disuelven sus creencias y aspiraciones, y hasta que muere Miguelito Dávila y se apaga la última llama de esperanza. No obstante, no es accidental su fracaso, teniendo en cuenta que ellos son en el fondo unos jóvenes desorientados y

perdidos que carecen de seguridad, y de un conocimiento de su propia existencia, sobre todo cuando se encuentran en una etapa sensible de la vida: la adolescencia, “periodo decisivo del ciclo vital en que se debe alcanzar la autonomía psicológica y espiritual y la inserción satisfactoria en el universo social”⁵⁰². Fallan Miguelito y sus amigos en aquel estadio transicional entre niñez y adultez porque están experimentando una crisis de identidad: “Pensé en mi propia vida y en quien yo era”⁵⁰³.

De hecho, el problema de identidad suele originarse en determinados periodos de la vida, por lo que se relaciona con la crisis de la adolescencia por la falta de estabilidad y de orientación:

[...] the concept of identity is inevitably connected with a specific *experience of crisis* and its psychological *processing* by the subject of the crisis. [...] this experience as *calling into question the orientations* that had given stability and direction to the actions and the life of the child or youth. The concept of identity is unavoidably bound up with description of a *crisis of adolescence* [...]

Identity problems are *orientation problems*. They therefore require a kind of self-reflection and self-ascertainment through which someone can initially find a particular standpoint in physical-material and corporeal space, in social and moral space as well as in the temporal space of action, or gain (or regain) such a standpoint. Only someone who knows, at least to some extent, his location within the particular framework that defines the sociocultural and individual possibilities for meaningful orientations in action and life, in short: only someone able to orient himself can have the sense and the experience of being able to be more or less self-identical⁵⁰⁴.

Dicho de otro modo, en el proceso de construcción identitaria, son imprescindibles la orientación y la auto-reflexión para que el ser humano logre una objetiva valoración de sí mismo y de esta manera confirme su correspondiente lugar en la sociedad, lo que equivale a encontrar el sentido de su existencia.

⁵⁰² Páramo Raimondo, María de los Ángeles, *Adolescencia y Psicoterapia: Análisis de significados a través de grupos de discusión* [Tesis Doctoral], Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p. 25.

⁵⁰³ *Ibíd.*, p. 323.

⁵⁰⁴ Straub, Jürgen, “Personal and collective identity: A conceptual analysis”, en Heidrun Friese (ed.) *Identities: time, difference, and boundaries*, New York: Berghahn books, 2002, pp. 60-62 (subrayados por el propio autor).

Por el contrario, descubrimos que desafortunadamente los adolescentes en *El camino de los Ingleses* están luchando solos, ni sus progenitores ni ningún adulto cercano ha intentado adentrarse en su interior para conocer sus temores y dolores, para ayudarles o por lo menos escucharles. Si nos fijamos en que la madre de Miguelito, inmersa en su propio dolor, no se da cuenta de que su hijo no sufre menos que ella, “siempre estaba lloviendo dentro él” (p. 47); para don Alfredo, perseguido por los interminables asuntos románticos, cualquier idea de Frontón que no tenga que ver con su carrera de derecho le parece irrealizable y ridícula; los progenitores de Avelino Moratalla ya tienen todo planeado para sus hijos; y medio abandonado por sus mayores, la situación en la que se encuentra el Babirusa es más embarazosa; a ojos de su abuelo y de su tía, él es nada más que un muchacho caprichoso y agresivo. Encerrados en este laberinto invisible, sin auxilio ni orientación, se mantienen con energía y fuerza pero no saben a dónde se dirigen ni qué es lo que necesitan realmente. Ellos son, muchas veces, una lanza perdida en el aire:

Yo también era una lanza que no sabía su camino y que volaba bajo, una lanza arrojada por una mano con poca fuerza, una lanza sin rumbo ni diana en la que clavar su punta mellada, una lanza con el corazón apenas latiendo en lo oscuro de la madera, sin pálpitos ni sangre ni futuro, una lanza en mitad de un descampado, en el arrabal de una ciudad sin nombre, una ciudad cualquiera un tiempo cualquiera, [...]. Volando, sin saber entonces que éramos solo eso, una lanza iniciando un viaje corto, un viaje que allí, perdidos en el tiempo, todavía soñábamos que pudiera ser esplendoroso, único, largo. (pp. 206-207)

El único que ha tenido algunas orientaciones es quizá Miguelito. Primero en el hospital, el anciano Ventura Díaz que murió a su lado le regaló *La divina comedia* mientras le decía:

Tienes en tu mano el mayor tesoro de la humanidad. Y no te olvides, tú llevas otro tesoro dentro. Debes descubrirlo, sólo a ti te pertenece. La poesía está dentro de cada uno. No la busques en otra parte, lee otros libros, pero no para saber cómo eran quienes los escribieron, sino para saber quién eres tú. La poesía no es para los débiles. El poeta es el que conquista territorios nunca

alcanzados por otros hombres, el aventurero que sabe ir más lejos, más allá que nadie. (p. 81)

Obviamente, Miguelito no comprende con exactitud de qué está hablando el anciano. Él decide ser poeta porque intuye que hay algo potente escondido detrás de las letras y lo quiere obtener. Sin embargo, lo que de verdad quiere Ventura Díaz es que Miguelito se conozca a sí mismo gracias a la lectura de la poesía, cuyo poder consiste en nutrir nuestro sentimiento y despertar la sensibilidad del corazón, y sólo de esta manera uno será capaz de encontrar la esencia de la vida, de contemplar el mundo con más profundidad y de llegar más allá.

La otra persona que ha intentado guiar a Miguelito es la señorita Casco Cartaginés, que le anima a tener más confianza y seguir su camino:

Tendrás suerte o no, pisarás ciudades que esta gente que nos rodea ni siquiera sabe que existen o te quedarás aquí sin salir de la tienda en la que trabajas hasta que muere el dueño y luego sigas trabajando para sus hijos, pero tienes que saber, estar seguro, que eres distinto y que el mundo te pertenece. El mundo siempre le pertenece a quienes son capaces de romper el círculo que el destino o los demás les tienen preparado. No debe importarte que no te reconozcan, que se aprieten unos contra otros para que no salgas de tu frontera pequeña y estrecha. Sienten que cada vez que alguien sale de ese círculo es un pájaro que se les ha escapado de entre las manos. Alguien capaz de volar. (p. 211)

Esta vez, tarda un poco, ya que el chico al principio piensa que la señorita Cartaginés está loca, pero por fin empieza a reflexionar en serio sobre dichas palabras y aunque de forma no muy segura, lo cierto es que empieza a considerar de manera distinta su existencia:

[...] por primera vez en mi vida sentía de verdad que el mundo también estaba hecho para que yo lo pisara y que yo tenía un sitio en la vida, un sitio fuera de la droguería de un barrio, de una casa triste. A lo mejor, por primera vez en mi vida, sentí que no estaba solo. (p. 211)

De hecho, tenemos razones para creer que si Miguelito Dávila siguiera vivo,

habría restaurado su verdadera identidad. Y el desenlace de sus amigos habría sido diferente si ellos hubieran tenido a alguien como Ventura Díaz o la señorita Casco Cartaginés que les disiparan un poco la niebla que hay en este camino que les conduce a la madurez. Pero, no. Lo único que pueden hacer los chicos es dejarse guiar por la intuición y su naturaleza.

En este sentido, el caso del Babirusa es representativo si tenemos en cuenta que su primer amigo cuando llega a la ciudad es Rafi Ayala⁵⁰⁵, el chico más cruel y violento. Hasta que una vez, viendo cómo ahoga Rafi a los gatos y los despelleja casi en vivo, Miguelito, aunque delgado y frágil en su fisonomía, le reprocha sin miedo ni vacilación. Algo se activa del Babirusa, él “estuvo unos momentos mirando fijamente la punta de sus zapatos hasta que, muy despacio, se apartó de la tapia y, sin dejar de mirar al suelo, se fue [...] detrás de aquellas figuras [...]”, que eran de Miguelito, Paco Frontón y Avelino Moratalla. La decisión es sencilla y se actúa con timidez, pero supone mucho para el Babirusa desde la perspectiva de su configuración identitaria:

Individuals can be “constituents” of different collectives as long as they simply identify with certain experiences, expectations, values, rules, and orientations. They can acquire, cancel, or abandon such “membership” at any time, in principle⁵⁰⁶.

Por otra parte, del hecho del Babirusa también queda claro que la identidad individual, antes de estar bien consolidada, contiene muchos factores inestables, razón por la que ellos pueden pasar de un grupo a otro libremente; pero también por eso, sufren más que otras personas porque corren mayor riesgo de perderse en esta búsqueda de la unidad. Unos veinte años después, comenta Paco Frontón al narrador: “Aquel viento que mató a un hombre. Aquel viento mató a demasiada gente, demasiadas cosas. También mató una parte de mí” (p. 325). En vez de “cambiar”, él usa “matar”, por lo que se demuestra la gravedad de aquella tormenta causada por las

⁵⁰⁵ Rafi Ayala es uno de los que pelean locamente a Miguelito Dávila, conducta violenta que acelera la muerte de éste.

⁵⁰⁶ Straub, Jürgen, *op. cit.*, p. 71.

reiteradas mutaciones. Y sin el establecimiento de identidad individual, las colectivas “supeditadas, estrictamente, a la identificación que expresen los individuos”⁵⁰⁷ se ven truncadas inevitablemente a medio camino. Así que, a través de los recuerdos amargos de los jóvenes que pasan por el camino de los Ingleses, se revela con precisión la crisis identitaria que está viviendo este grupo de adolescentes, de donde resulta que sus temores, dolores, desconciertos, soledad y fragilidad se vuelven palpables y visibles.

III.2.2.2.2. Rescatar los recuerdos olvidados: el camino hacia la recuperación de la identidad

En la portada de *El camino de los Ingleses* se citan unos versos de Alberto Tesán: “Estos ojos cansados que no entienden, por qué se hunden las piedras en el agua”, y si leemos un poco más este poema, se percibe inmediatamente la profunda frustración y desesperación expresadas entre las estrofas:

El futuro es un viejo que maldice
tantas horas de insomnio para nada,
intentando encajar todas las piezas,
un mundo que me atrapa entre sus garras
y me obliga a jugar con sus demonios.
Pero escapar sería la respuesta,
y dejar todo, y no mirar atrás⁵⁰⁸.

A ojos del poeta, el mundo está lleno de incertidumbres y peligros, y para uno la mejor defensa es huir de ello borrando los recuerdos dolorosos. “Las piedras hundidas

⁵⁰⁷ Maldonado Alemán, Manuel, *op. cit.*, p.22.

⁵⁰⁸ Tesán, Alberto, *Piedras en el agua*, Valencia: Pre-Textos, 2003.

en el agua” es justamente el tropo metafórico de las memorias eliminadas y olvidadas. Pese a eso, una vez que se cuenta la historia de *El camino de los Ingleses*, y que los acontecimientos pasados se estructuran de forma narrativa, lo que hace el narrador no es sino una recuperación de los tiempos perdidos de la adolescencia, es decir, el “yo” está esforzándose en rescatar los recuerdos excluidos y enterrados con el paso del tiempo para que las piedras sumergidas en el fondo del río puedan ser extraídas algún día. De ahí surgen dos cuestiones: ¿Por qué las memorias ya marginadas pueden ser readquiridas? ¿Por qué el narrador se dedica con asiduidad a la restitución de esos recuerdos pertenecientes a la adolescencia ya remota?

Antes de nada, conviene enfatizar nuevamente que el olvido es componente fundamental e inseparable de la memoria: “la memoria y el olvido constituyen también procesos interrelacionados y mutuamente implicados. No hay memoria sin olvido”⁵⁰⁹. Todorov también opina que “la memoria no se opone en absoluto al olvido”⁵¹⁰, por tanto, el procedimiento memorístico está compuesto por dos acciones contrastadas: la “supresión” y la “conservación”⁵¹¹. Es decir, la memoria selecciona. Los recuerdos desagradables, traumáticos o dolorosos suelen ser suprimidos y luego olvidados. Y eso no es eventual, ya que, de acuerdo con los estudios freudianos, “cuando un suceso va acompañado de un nivel de ansiedad intolerable para la persona, el “yo” moviliza el mecanismo de la represión para arrojar al abismo del inconsciente el recuerdo de dicho suceso”⁵¹². En otras palabras, esta parte de la memoria no desaparece sino que está almacenada en el inconsciente, que corresponde a la elección y supresión de informaciones efectuadas por determinados mecanismos memorísticos. Lo que constituye, según José María Ruiz-Vargas, un trayecto obligatorio para mantener el movimiento deseable de los sistemas de la memoria:

Porque nuestra memoria [...] está diseñada para almacenar virtualmente todo lo que experimentamos. Esta característica exige que disponga de una serie

⁵⁰⁹ Colmeiro, José F., *op. cit.*, p.28.

⁵¹⁰ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p.22.

⁵¹¹ *Ibíd.*

⁵¹² Ruiz-Vargas, José María, “¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas”, en José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, p. 149.

de restricciones funcionales con el fin de garantizar su conservación y buen funcionamiento. El producto de tales restricciones es siempre la eliminación de grandes cantidades de información, es decir, el olvido en sentido estricto, al que debe atribuírsele, por tanto, un valor adaptativo. Nuestra memoria necesita liberarse de lo innecesario para funcionar eficazmente. En otras palabras, los seres humanos necesitamos olvidar⁵¹³.

Análogas ideas han sido expresadas por Jose F. Colmeiro, quien utiliza la imagen del “cuarto de atrás” para hacer referencia al “espacio recóndito y tiempo remoto de antaño, el lugar del archivo custodiado del pasado”, donde se guardan los recuerdos marginados, que esperan “el momento en que alguien la toque [...] y la traiga al presente”⁵¹⁴.

Ahora bien, si el olvido es necesario y favorable para la memoria, y los recuerdos borrados no se pierden de forma permanente sino que están ocultos, lo que necesitamos hacer es construir un “puente” entre el pasado y la actualidad para que los episodios pretéritos se deslicen hacia el extremo de hoy. En este sentido, el narrador de *El camino de los Ingleses* asume el papel de testimonio para que sea aplicable el rescate de los recuerdos hundidos. Dicho de otro modo, en la presente obra, el diseño de la voz narrativa goza de gran importancia por haber cumplido tres cuestiones planteadas⁵¹⁵:

- 1) la presencia del narrador en el suceso que narra;
- 2) se solicita credibilidad sobre lo que narra; se solicita confianza, y entonces la memoria se comparte: el recuerdo de uno es ofrecido al otro, y el otro lo recibe;
- 3) si no hay credibilidad en lo narrado, se puede recurrir a otro testimonio o narración.

En efecto, el “yo”-narrador, por no formar parte del grupo nuclear en la novela-, está involucrado en la narración pero mantiene la distancia necesaria con los protagonistas, por lo cual se consigue una perspectiva panorámica, objetiva y

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 147.

⁵¹⁴ Colmeiro, José F., *op. cit.*, pp. 29-30.

⁵¹⁵ Mendoza García, Jorge, “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa”, en *Athenea Digital*, nº 6, 2004, p. 7.

confiable. Aún más, el narrador tiene a Paco Frontón con quien comparte las memorias; éste, siendo personaje clave y el mejor amigo de Miguelito, complementa las informaciones que le faltan al “yo”, y de esta manera se liquida técnicamente el obstáculo originado por dicha distancia narrativa:

[...] decidí que a mi regreso a Málaga iría a ver a Paco Frontón.

[...] apenas habíamos hablado de Miguelito Dávila, Paco Frontón me llevó a esa primera reunión los cuadernos de su viejo amigo. Dos o tres libretas cuadriculadas y con espiral de alambre en la que había algunos pequeños dibujos, algunas frases perdidas, versos de Divina Comedia y muchas páginas en blanco. “Cada día lo recuerdo. Cada día que pasa hay un momento en el que me acuerdo de él”, me dijo sin mencionar el nombre de Dávila [...]. (pp. 324-325)

De modo que, el narrador testigo que “vio, escuchó y experimentó” los acontecimientos, se convierte en el enlace entre la memoria archivada y la activada: “la memoria se desprende de este testimonio, de esta experiencia, de este relato vivo, como ocurre exactamente con las memorias colectivas de los grupos”⁵¹⁶.

Pasemos ahora a la segunda cuestión, ¿por qué motivo el narrador decide retornar a estos recuerdos casi olvidados?

De hecho, él mismo ha realizado una declaración en la novela diciendo que la idea de contar la presente historia nace justo cuando estaba caminando en un pequeño sendero en los campos de Flandes, cerca de Mont Noir de Francia, un camino que lleva el mismo nombre que el de su pueblo natal, Málaga: el camino de los Ingleses. Entonces apreciando el paisaje pensó en su propia vida y quien era:

Pensé que quizá pueda llegarse a lo más hondo de uno mismo descubriendo aquello que nuestros ojos han visto en vez de ese otro terreno, pantanosos y siempre alumbrado de claroscuros y penumbras, en el que vive nuestro corazón. También nuestro pensamiento. Pensé que somos el paisaje por el que transcurren nuestras vidas, poco más. [...] Inesperadamente recordé a Miguelito Dávila. Los nombres olvidados, las piedras que se hunden en el agua. (pp. 323-324)

⁵¹⁶ Mendoza García, Jorge, *loc. cit.*

Pero, ¿por qué veintitrés años después el narrador sigue considerando que al recuperar los recuerdos arrinconados uno puede llegar a lo más hondo del corazón y se pueden rescatar los nombres olvidados, como las piedras hundidas y finalmente extraídas del agua? Eso se debe a que pertenecemos a un grupo social, se nos obliga a construir nuestra identidad y a establecer vínculos de pertenencia, modo por el que nuestra existencia sí cobra sentido. Es cierto que la memoria es el mayor nutriente para la configuración identitaria debido a que la identidad, “lo que hace que una persona sea la misma a lo largo de la vida es la acumulación de memorias que lleva consigo. Cuando éstas se pierden, cesa de ser aquella persona y se convierte en otra, nueva y, como tal, informe”⁵¹⁷. Razón por la cual argumenta Umberto Eco: “nuestra identidad se fundamenta en la larga memoria colectiva”⁵¹⁸.

Es así que la búsqueda del tiempo adolescente realizada por el narrador en *El camino de los Ingleses* es, por lo tanto, un viaje hacia la restauración de la identidad, teniendo en cuenta que “el recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad tanto la del individuo como la del grupo”, y que “sin un sentimiento de identidad con uno mismo, nos sentimos amenazados en nuestro propio ser y paralizados [...] el individuo necesita saber quién es y a qué grupo pertenece”⁵¹⁹. Es por eso por lo que, a medida que va recuperando aquella época lejana, el narrador siente que “voy resucitando una parte de mí mismo” (*El camino de los Ingleses*, p. 11); y también por eso cree que las identidades están inscritas en la memoria de quién hemos sido y de cómo hemos actuado en el pasado, porque obviamente las huellas ya quedan marcadas en nuestra existencia y son imborrables:

Allí al fondo, para siempre, quedaba aquel coche de color fresa y nata circulando por las calles del barrio y del que asomaban los vestidos alegres y las melenas al viento de las queridas de don Alfredo. Allí quedaba el cuento del aquel hombre al que una madrugada se llevaron las nubes, la locura de un poeta al que echaron su riñón derecho al cubo de los desperdicios y el ritmo

⁵¹⁷ Grayling, Anthony, *loc. cit.*

⁵¹⁸ Eco, Umberto, “A todos los efectos”, en Carrière, Jean Claude, *El fin de los tiempos*, 1999, p. 263.

⁵¹⁹ Todorov, Tzvetan, *Memoria del mal, Tentaciones del bien*, ed. cit., 2002, p. 199.

lento de Luli Gigante, la bailarina sin futuro a la que una noche de lluvia
espié a través de los cristales de la Estrella Pontificia y que en el ritmo de su
cuerpo adolescente llevaba toda la cadencia, toda furia del mundo. (p. 350)

Capítulo IV. La memoria y los símbolos

El análisis del capítulo anterior corrobora que la memoria es tanto sustento como componente de la novelística soleriana, cuyo movimiento queda revelado gracias a la utilización de una serie de técnicas narrativas. Y si consideramos a estas narraciones estudiadas como el “fruto” conseguido a través de la recuperación de los recuerdos de los personajes, esta nueva parte se ocupa de hacer una indagación específica sobre la “raíz” de las memorias existentes en el mundo ficticio creado por Antonio Soler. Es decir, se intenta rastrear las huellas, corporales y psíquicas, que han marcado las informaciones provenientes de diversas fuentes cuando ingresan en la mente. ¿Dónde y cómo se almacenan estos datos? Y ¿por qué los recuerdos relegados y olvidados pueden ser recobrados?

IV.1. La memoria autobiográfica

Si intentamos reconstruir en el mundo narrativo del escritor malagueño el itinerario para poder retornar al origen de las memorias readquiridas, antes es necesario perfilar algunos conceptos cuya delimitación servirá como referencia teórica para los siguientes planteamientos. En concreto, las novelas que hemos estudiado hasta ahora están narradas en primera persona. En ellas, los personajes –los “yoes”- nos cuentan sus experiencias antiguas cuya recuperación se logra a través de un viaje mental hacia atrás, lo que permite considerar que los individuos están recordando y organizando su propia anécdota personal, es decir, están redactando su autobiografía. Entonces, ¿son memorias autobiográficas las contadas por los

personajes y cómo se las define? ¿Son iguales los términos de “memoria autobiográfica” y “memoria episódica”? ¿Cómo se las construye y qué es la “memoria autobiográfica involuntaria”?

IV.1.1. Definición y características

Hasta hoy sigue siendo tarea imposible hacer una definición unitaria y totalmente satisfactoria de la memoria, puesto que “el grado de complejidad de la memoria excede con creces lo que cualquier científico podría imaginar”⁵²⁰. Por ello, los investigadores y estudiosos coinciden en considerarla como un fenómeno biológico y humano⁵²¹. Sin embargo, gracias a las infinitas contribuciones hechas por los científicos en más de un siglo, se han establecido diferentes teorías para acceder a su estructura y procesos, o hablar de los mecanismos que intervienen en ella⁵²². En las teorías postuladas por los psicólogos se encuentran descripciones detalladas y precisas sobre la memoria autobiográfica:

La memoria autobiográfica es la que guarda las experiencias personales, las vivencias, los recuerdos llenos de significados. La memoria autobiográfica es la que nos permite evocar experiencias tan íntimas y cargadas de emociones y afectos [...]. La memoria autobiográfica hace referencia al recuerdo de los acontecimientos que hemos experimentado personalmente y que resultan significativos y relevantes en nuestra vida, es decir, de las experiencias en que se ve involucrado nuestro Yo. La memoria autobiográfica es la memoria personal, la que hace que nuestro pasado sea

⁵²⁰ Ruiz-Vargas, José María, *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, p. 21.

⁵²¹ Comenta el profesor José María Ruiz-Vargas que la memoria es un fenómeno de una complejidad extraordinaria; el neurobiólogo británico Steven Rose escribió en el prólogo a *The making of memory*: “Durante la mayor parte de mi vida como investigador, he contemplado a la memoria como uno de los más desafiantes fenómenos biológicos y humanos”. Véase Ruiz-Vargas, José María, *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, pp. 19-21.

⁵²² En la psicología, se habla de las estructuras (o los sistemas) de la memoria, compuestas por *memoria sensorial*, *memoria a corto plazo*, y *memoria a largo plazo*, diferenciadas en la cantidad de información que pueden albergar y en el tiempo que ésta puede permanecer almacenada. Y los procesos de la memoria se refieren a: *el almacenamiento*, *la codificación* y *la recuperación*. Véase por ejemplo, Alan D. Baddeley, *La psicología de la memoria*, Debate, 1983; o Teresa Boget Lluçà y Rafael Penadés Rubio, *No me acuerdo: trastornos de la memoria*, Editorial Océano, S.L., 2000.

único, la que nos permite saber quiénes somos, de dónde venimos y a dónde queremos ir. La memoria autobiográfica es la que nos hace a cada uno diferente del resto de las personas⁵²³.

En otras palabras, la memoria, si puede ser clasificada como “autobiográfica” debe cumplir por lo menos tres criterios: primero, los episodios personales evocados deben poseer un sentido específico para el poseedor, es decir, no se trata de recuperar cualquier suceso del pasado sino de los que le resulten significativos; luego, la recuperación de estas experiencias pretéritas ha de provocar cierto impacto en el estado emocional de quien lo recuerde; y por último, lo recordado tiene que desempeñar un papel decisivo en la configuración de la identidad del individuo.

Aún más, en 1986, el profesor William F. Brewer planteó en su estudio *What is autobiographical memory?* la necesidad de establecer una distinción entre dos tipos de memoria autobiográfica: recuerdo autobiográfico y hecho autobiográfico⁵²⁴, por la cual quedan más concretos y refinados los principios:

Recuerdo autobiográfico [consiste en] recuerdo personal, que implica “revivir” la experiencia fenoménica individual del episodio original, y *hecho autobiográfico*, que representa el conocimiento relativo al episodio concreto en el que la persona participó, pero carece de cualquier representación personal e imaginística de dicho evento.

Es decir, una evocación autobiográfica conlleva la activación de diferentes formas de representación: ante todo, es ineludible recordar y presentar el suceso concreto que el “yo” vivió; luego, hay que mostrar al mismo tiempo los detalles relacionados con dicho acontecimiento revivido, como el tiempo y el espacio concretos; finalmente, en este caso, es imprescindible la representación de las emociones y los sentimientos que albergaba el sujeto cuando experimentó tal acontecimiento. Como ha indicado explícitamente Ruiz-Vargas:

⁵²³ Ruiz-Vargas, José María, *op. cit.*, pp. 323-324.

⁵²⁴ Brewer, William F., “What is autobiographical memory?” en D. Rubin (ed.) *Autobiographical memory*, Nueva York: Cambridge University Press, pp. 25-49, *apud* Ruiz-Vargas, José María, *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, pp. 328-330.

[...] en nuestra memoria autobiográfica, además del conocimiento sensorial, perceptivo, emocional y afectivo específicos del lugar y del momento en el que experimentamos personalmente un evento, existe otro mucho conocimiento relacionado con nuestro yo que, sin embargo, no tiene un origen experiencial sino que se trata de conocimiento conceptual que hemos aprendido de otros o es el resultado de un conocimiento acumulado de naturaleza genérica y no episódica⁵²⁵.

Es por esto por lo que la memoria autobiográfica no sólo comprende recuerdos procedentes de las experiencias vividas personalmente, sino que también implica abundantes informaciones pertinentes no siempre experimentadas de forma directa.

Llegados a este punto, ya podemos resumir las características más relevantes de la memoria autobiográfica. Pese a que cualquier persona tiene miles de evocaciones sobre el pasado, no todos los recuerdos personales son autobiográficos, y sólo los que “dan forma a nuestras vidas al tiempo que son configurados por ellas, [...] los que continuamente influyen en nuestra manera de relacionarse con los demás o en nuestra búsqueda de poder, los que responden a la pregunta de quiénes somos”⁵²⁶ pueden ser considerados como autobiográficos. En concreto, este tipo de memorias tienen que cumplir en realidad cinco requisitos básicos⁵²⁷:

- 1) *Vividez e intensidad afectiva*. Dado que los recuerdos autobiográficos, pertinentes a las experiencias íntimas del sujeto, se asientan normalmente en los acontecimientos producidos ya hace años, cuya exactitud entonces resulta difícil de ser comprobada, los estudios relacionados se centran en su riqueza de detalles y la intensidad emocional.
- 2) *Niveles altos de repaso*. Es decir, la gente vuelve una y otra vez a estos recuerdos como si fuesen puntos de referencia en sus vidas. Y lo hacen porque estos recuerdos funcionan como fuentes de información acerca de lo que desean y no desean en sus vidas, como guías o como reforzadores en momentos difíciles.
- 3) *Vinculación con otros recuerdos similares*. Los recuerdos definidores del yo, en tanto en cuanto capturan los aspectos característicos y significativos de la auto-comprensión de un individuo, tienen una alta probabilidad de conectarse

⁵²⁵ Ruiz-Vargas, José María, *op. cit.*, p. 331.

⁵²⁶ Singer, Jefferson y Salovey, Peter, *The remembered self: Emotion and memory in personality*, Nueva York: The Free Press, 1993, p. 10.

⁵²⁷ Véase Singer, Jefferson y Salovey, Peter, *The remembered self: Emotion and memory in personality*, Nueva York: The Free Press, 1993; Ruiz-Vargas, José María, *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, pp. 355-356.

a una red de recuerdos relacionados que comparten objetivos, intereses, logros y respuestas afectivas similares.

- 4) *Intereses permanentes o conflictos no resueltos*. Los recuerdos autobiográficos son de una relevancia permanente y de una intensidad afectiva tan fuerte porque reflejan áreas centrales y antiguas de intereses o conflictos de la personalidad. Se trata de recuerdos que generalmente tocan esos temas eternos que configuran el sentido único de la identidad de un individuo.

En resumidas palabras, una memoria autobiográfica ha de ser detallada e intensamente emocional, y desempeña un papel crucial en la restauración de nuestra personalidad e identidad.

De acuerdo con lo dicho, se puede confirmar que la memoria autobiográfica ocupa un lugar primordial en los discursos narrativos del escritor malagueño debido al peso innegable que estas memorias tienen tanto en la configuración identitaria de los personajes como en el nivel sentimental de los mismos.

IV.1.2. Las funciones

Ahora demos un paso más, ¿por qué el autor malagueño hace que la mayoría de sus personajes recurra a la memoria autobiográfica en la que se fundamentan y vertebran las narraciones? ¿Existe algún punto de convergencia entre las funciones de la memoria autobiográfica y el objetivo que quiere alcanzar Antonio Soler a través de su creación literaria?

Debido a la intimidad de los recuerdos personales, cuya veracidad y exactitud deja de ser el núcleo de interés de investigación, los psicólogos han analizado las funciones particulares que ejercen los recuerdos autobiográficos en la vida humana, que, según la propuesta de David Pillemer⁵²⁸, pueden ser agrupadas en tres.

⁵²⁸ Pillemer, David B., "Remembering personal circumstances: A functional analysis", en Eugene Winograd (ed.) *Affect and Accuracy in Recall*, Nueva York: Cambridge University Press, 1992, pp. 236-264, *apud* Ruiz-Vargas, José María, *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, pp. 360-364.

En primer lugar, la memoria autobiográfica contiene la *función relativa al “yo”*, es decir ella nos impulsa a conocer con exactitud a nosotros mismos, a saber quiénes somos y a descubrir el sentido de nuestra existencia:

[...] la memoria no sólo sirve para organizar nuestro mundo sino, muy especialmente, para organizar el conocimiento sobre nosotros mismos. El conocimiento del yo en el pasado o, más específicamente, de los múltiples yoes pasados, así como su proyección en el futuro personal, es un tipo de conocimiento autobiográfico que resulta crucial para el desarrollo, la integridad, el ajuste y la continuidad del yo⁵²⁹.

En segundo lugar, como seres sociales para nosotros es obligatorio e inevitable compartir las experiencias y memorias con los otros miembros de la sociedad. A través de eso se establecen y se consolidan los lazos colectivos entre distintas personas, cuya comunicación fomenta sin duda la interacción social, por lo que la memoria autobiográfica dispone de *función social o comunicativa*.

Y por último, Pillemer indica que los recuerdos personales poseen *funciones directivas*, es decir, nos ayudan a planificar un proyecto para el futuro y además nos facilitan el momento de tomar decisiones, porque, “los recuerdos, en general, no son estáticos ni se mantienen dormidos, sino que vienen una y otra vez a la mente y nos sirven de guía o nos proporcionan consejos ante los nuevos retos de la vida”⁵³⁰.

Ahora bien, si la memoria autobiográfica, rebosante de emociones intensas, es imprescindible para que uno conforme su personalidad, construya su identidad individual y colectiva, y reconozca el sentido de su existencia, ¿no es entonces el recurso ideal para que las criaturas de Soler, perdidas, marginadas y sensibles, se reencuentren con su pasado, con los orígenes de sus dolores y temores, con los fundamentos de su propio ser, y de esta manera recobren la fuerza para hacer frente a esta realidad inventada por el autor repleta de miedo y de ansiedad?

⁵²⁹ Ruiz-Vargas, José María, *op. cit.*, p. 360.

⁵³⁰ *Ibíd.*, p. 362.

IV.1.3. Memoria autobiográfica voluntaria e involuntaria

Según el modo de recuperación, la memoria autobiográfica puede ser dividida en voluntaria -restaurada de modo intencional- e involuntaria -rescatada de manera accidental-:

Los recuerdos autobiográficos involuntarios se definen operativamente como aquellos recuerdos que son llamados a la mente de una manera estratégica y dirigida a un objeto. [...] Los recuerdos autobiográficos involuntarios, por el contrario, son los que llegan a la mente sin un plan o esfuerzo deliberado por recuperarlos; [...] ⁵³¹.

En concreto, en función de estudios psicológicos cualquier recuerdo si quiere ingresar nuevamente en la mente, debe experimentar determinado proceso memorístico, que comienza con la activación provocada por alguna calve externa o interna; luego se inicia la búsqueda a fin de obtener un resultado; y finalmente el fruto de dicha búsqueda ha de ser verificado por el patrón de la memoria según los criterios establecidos anteriormente, es decir, uno tiene que evaluar si el recuerdo encontrado se corresponde con la finalidad de la búsqueda efectuada; si la información recuperada concuerda con los criterios, se cumple y se cierra dicho proceso de recordar; y si no, hay que emprender otro ciclo desde el principio hasta el final. Por estas razones, “el proceso de construcción de un recuerdo autobiográfico voluntario es un proceso cíclico que implica la localización y recuperación de los recuerdos por aproximaciones sucesivas”⁵³².

Por otro lado, la activación de los recuerdos involuntarios no tiene que respetar estas condiciones exigidas, ya que es totalmente inconsciente la búsqueda de las informaciones olvidadas. La mayor distinción consiste en la función del patrón de la

⁵³¹ *Ibíd.*, p. 346.

⁵³² *Ibíd.*

memoria. En la recuperación de la memoria voluntaria, el sujeto -el “yo” operativo- interviene en el ciclo completo de las fases; por el contrario, en la de los recuerdos involuntarios, el patrón no es capaz de incorporarse a dicho procedimiento, porque no es consciente de cuándo y cómo suceden las acciones. Dado que hasta hoy los psicólogos no han encontrado respuestas satisfactorias para explicar cómo funciona la memoria involuntaria, “el análisis de tales factores [las claves y motivaciones de recuerdos involuntarios] sigue dejando todavía muchas cuestiones sin responder”⁵³³.

Sin embargo al mismo tiempo, parece que los escritores han dominado las claves para acceder con mayor flexibilidad a la memoria autobiográfica involuntaria. Entre ellos, destaca el nombre del gran literato francés Marcel Proust, quien, muy influido por la teoría de Bergson, desarrolla la idea de memoria involuntaria en su prestigiada obra *En busca del tiempo perdido*, donde Proust considera que:

[...] el individuo está constituido por una pluralidad de “yoes” que se van sucediendo, que se renuevan de tal forma que los “yoes” pasados son totalmente ajenos al yo presente, [...]. Sin embargo, es posible revivir estos “yoes” recreando las sensaciones y experiencias originales, las *esencias*, que las signaron, recuperación que depende de una memoria involuntaria, afectiva, por la cual, a través de una experiencia sensorial en el presente idéntica a una anterior, puede recuperarse ese mundo del pasado. [...] esta memoria pasiva, no pasible de ser manipulada por la voluntad, es totalmente inconsistente [...] y se encuentra más cerca de las sensaciones y los sentimientos⁵³⁴.

Así, a Proust, y también a muchos otros novelistas que se dejan “llevar por el puro impulso de la rememoración”⁵³⁵, la memoria involuntaria les posibilita -a ellos y a sus personajes-, el libre desplazamiento entre distintos espacios narrativos y distintos ámbitos temporales; y además, les concede un vehículo apropiado para realizar una profunda introspección retrospectiva en el nivel inconsciente del ser humano, donde predominan las emociones y las sensaciones.

⁵³³ *Ibíd.*, p. 348.

⁵³⁴ Souroujon, Gaston, *op. cit.*, pp. 239-240.

⁵³⁵ Muñoz Molina, Antonio, “Memoria y ficción”, en José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, *ed. cit.*, p. 66.

IV.2. La memoria y los símbolos

La posibilidad de poder hablar de la concordancia entre la memoria y los símbolos consiste primero, en la potencia y también en la insuficiencia que contiene al mismo tiempo la memoria autobiográfica involuntaria. Por una parte, los recuerdos autobiográficos involuntarios, relevantes por su intensidad emocional, son capaces de reactivar los sentimientos y las sensaciones experimentados en los momentos originales. Sin embargo, eso implica asimismo su inestabilidad y eventualidad, ya que son los afectos efímeros y abstractos, por consiguiente, cuyos itinerarios de movimiento son imprecisos, imposibles de ser perfilados. Y por otra parte, debido a que los recuerdos involuntarios se sitúan en el nivel inconsciente de la memoria, cuya intimidad y desintegración nos impiden el alcance directo a su dominio, de modo que ninguna persona es capaz de ejercer control sobre la aparición de este tipo de memorias. Es por esto por lo que se cree que la memoria autobiográfica involuntaria dispone de una “especificidad de la codificación”⁵³⁶, cuya interpretación se consigue sólo cuando se encuentren los “descifradores” correspondientes.

En segundo lugar, merece la pena aludir a dos metáforas convencionales de la memoria. A lo largo de la investigación de dicho fenómeno, se han planteado dos metáforas para simplificar su comprensión: la metáfora del *almacén* y la metáfora de la *correspondencia*⁵³⁷. De la primera se entiende a la memoria como una especie de depósito de elementos, mientras que la última implica considerarla como descripción del pasado. Los enfoques que sostienen las dos metáforas son distintos, ya que se dirigen respectivamente a la retención cualitativa y a la exactitud descriptiva. Ambas

⁵³⁶ Ruiz-Vargas, José María, *op. cit.*, p. 347.

⁵³⁷ En el ámbito de la investigación de la memoria, existen dos formas de abordar el estudio: la investigación de “laboratorio” y la investigación de “la vida real”, de ahí que se planteen dos metáforas para concretar las memorias asumidas por cada enfoque: la del *almacén* y la de la *correspondencia*. El origen de la metáfora del *almacén* se puede remontar a Platón y adquiere una especial relevancia en la filosofía. Véase Ruiz-Vargas, José María, *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010, pp. 61-65.

pueden ser empleadas para interpretar el funcionamiento de la memoria involuntaria, cuya accesibilidad y representación consiste en hallar las llaves para abrir la puerta del almacén, o conseguir los códigos secretos para restablecer la correspondencia.

Aún más, partiendo del punto de vista cultural, Aleida Assmann, en su estudio *The Long Shadow of the Past: Cultures of Memory and the Politics of History*⁵³⁸, indica que son los lugares y objetos los principales catalizadores para activar la memoria autobiográfica involuntaria. Pero ¿por qué las cosas habituales tienen la capacidad de provocarnos de modo espontáneo emociones tan intensas? Aquí se puede entender que gozan de un poder mágico, algo parecido a la “symbola” de la antigüedad, que suelen ser objetos simbólicos, separados por el medio para que dos autoridades guarden cada una la mitad; el pacto firmado entrará en vigor sólo cuando dicho objeto se junte nuevamente. De manera similar se comprenden las relaciones existentes entre los catalizadores externos y la memoria involuntaria almacenada en nuestro cuerpo. Los lazos entre los dos -como la promesa que conlleva el pacto-, son invisibles pero una vez conectados a través de los símbolos, consiguen activar los recuerdos involuntarios. Análogas palabras ha expresado Jan Assmann en su artículo “Communicative and Cultural Memory”:

External objects as carriers of memory play a role already on the level of personal memory. Our memory, which we possess as beings equipped with a human mind, exists only in constant interaction not only with other human memories but also with “things”, outward symbols. With respect to things such as Marcel Proust's famous madeleine, or artifacts, objects, anniversaries, feasts, icons, symbols, or landscapes, the term “memory” is *not a metaphor but a metonym* based on material contact between a remembering mind and a reminding object. Things do not “have” a memory of their own, but they may remind us, may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them, things such as dishes, feasts, rites, images, stories and other texts, landscapes, and other “lieux de memoire”⁵³⁹.

En conclusión, investigaciones pertenecientes a distintos ámbitos coinciden en

⁵³⁸ Véase Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich: C. H. Beck, 2006, pp. 119-137.

⁵³⁹ Assmann, Jan, “Communicative and Cultural Memory”, *ed. cit.*, p.111.

que la memoria involuntaria llega a la conciencia sin un plan o esfuerzo deliberado. Por consiguiente, su recuperación será factible sólo cuando dominemos las claves para despertarla. Una cara, una canción, un olor o un sabor pueden actuar como catalizadores o disparadores para activar o desencadenar este tipo de recuerdos, siempre, es obvio, en sentido simbólico.

IV.2.1. Los símbolos sensoriales

Decía Proust:

Cuando ya nada subsiste de un pasado remoto, tras la muerte de los seres y la destrucción de las cosas, el olor y el sabor, aislados, más frágiles pero también más vivos, más inmateriales, persistentes y fieles, se mantienen en el recuerdo por mucho tiempo aún, como si fueran almas, y aguardaran sobre las ruinas de todo lo demás, cargando sin doblegarse, en su gota casi impalpable, el inmenso edificio del recuerdo⁵⁴⁰.

Así, el conocido episodio de la magdalena que aparece en el primer volumen de *En busca del tiempo perdido* es la referencia más precisa para ilustrar la asociación establecida entre la recepción sensorial con el recuerdo inconsciente:

Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y del drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara [...] una taza de té [...]. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas [...]. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba [...]. ¿De dónde podría venirme aquella alegría

⁵⁴⁰ Proust, Marcel, *De la imaginación y del deseo*, Barcelona: Península, 2001, p. 11.

tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo [...]. Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray cuando iba a darle los buenos días a su cuarto⁵⁴¹.

Aquí, el sabor de la magdalena despertó de manera accidental los recuerdos ya dormidos en Proust y lo llevó a otros tiempos y espacios. A continuación, intentamos hacer una indagación sobre las evocaciones activadas al estilo “magdalena” en las narraciones de Soler.

IV.2.1.1. El olfato

En las novelas del escritor malagueño, el mundo es para sentir y sobre todo para olfatear. Para los personajes de Soler, la función que tiene el olor es doble: primero, la de retener los sentimientos originales, y después la de exteriorizar instintivamente aquellas emociones junto con las concretas experiencias pasadas, pero relegadas en nuestros recuerdos. En este sentido, el olfato se convierte en un objeto mnemotécnico simbólico en el que están condensadas infinitas notas de la vida, ya que la condensación es, según Freud, “the compression of several complex ideas, feelings or images into a single, fused or composite object”⁵⁴².

Por tanto, correspondiendo a la naturaleza de la memoria autobiográfica involuntaria, las conexiones creadas por la “magdalena” olfativa poseen igualmente notables cargas emocionales y especiales significados para la confirmación de la identidad.

Por consiguiente, una vez que se presenta inesperadamente un olor específico, y se restauran los nexos invisibles, ciertos recuerdos y sentimientos ya borrosos y

⁵⁴¹ Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swan*, Madrid: Alianza, 1966, pp. 60-63.

⁵⁴² Erll, Astrid, *Memory in culture* (trad. por Sara B. Young), New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 145.

arrinconados llegan a reaparecer en la mente del personaje, no importa cuánto tiempo haya pasado:

[La madre del Mocos sonrió], sentí cómo una parte de mi alma se iba tras aquel rastro de perfume y colonia, un aroma a polen fermentado que a través de los años he reconocido en otras mujeres y en otros lugares, seguramente mudado, compuesto de otras sustancias e ingredientes, pero que despertaron en mi corazón la misma languidez, el mismo arrebato dormido que ese atardecer provocó aquella mujer alta y vestida de negro que dejó mudos a tres niños [...]⁵⁴³. (*Extranjeros en la noche*, p. 204)

El olor provoca emociones en las que se esconde el germen del amor de Miguelito:

[...] Miguelito se acordaba de Luli Gigante y de aquella sonrisa lenta que le había dedicado a su regreso del hospital, en su forma de andar y en un olor que sintió al verla desde lejos, quizá los jazmines de doña Úrsula, quizá los manzanos del huerto de don Esteban, quizá el efluvio a gasoil y a tripas de pescado y a mar abierto que llegó desde el puerto después de recorrer esquinas, plazas, kilómetros de calles hasta alcanzar a su nariz y su boca. (*El camino de los Ingleses*, p. 26)

Del cambio de la percepción olfativa queda demostrada, además, la evolución de los efectos psicológicos ocurridos en la conciencia de una persona. De modo que nos fijamos en el protagonista -“yo”, el narrador-, de *Modelo de pasión*, cuyo estado sentimental se refleja por la alteración olfativa.

Todo huele a refrescante la primera vez que el chico se topa con Amparo en un bar y luego la persigue por las calles nocturnas. Absolutamente ignorante de la chica, a ojos del proyccionista, Amparo es en aquel entonces una mujer bella, atractiva y aromática:

El aire cálido, cargado de humedad y de olores renovados, me impulsó a seguir andando, [...]. De las paredes se desprendía un olor que se mezclaba

⁵⁴³ Soler, Antonio, “Las puertas del infierno”, *La noche*, ed. cit., pp. 179-222. Las citas en adelante son de la misma edición.

con no sé qué aroma de flores y pétalos frescos. Un aroma que parecía nacer en la propia brisa y que a veces, al doblar una esquina, deshacía la atmósfera pesada y caliente de la noche. (*Modelo de pasión*, pp. 18-19)

Pasando los días, sin tener ninguna noticia de Amparo, el narrador se impacienta y empieza a intuir algo infortunado. Hasta que un atardecer se presenta nuevamente en su casa llorando. Ella está bastante deprimida y hasta el olor que desprende deja de ser el mismo:

[...] me acerqué y la llevé hasta el sofá. Abrazándola contra su voluntad, sentí el olor de las calles del puerto, ese polen amargo que había olvidado en aquellos días y que era el olor de los portales sombríos que en un futuro cercano yo habría de aspirar en bocanadas sedientas la noche que corrí por las calles de La Bóveda huyendo de Medina. Aroma de flores marchitas, sangre y cal húmeda del que me iba impregnando a medida que pasaban los minutos. (*Modelo de pasión*, p. 27)

Y al final de la historia, cuando muere Amparo, cualquier olor se convierte en un hedor repugnante:

Cansado, cansado pero con un fondo de energía que amenazaba ser inextinguible, atravesé la ciudad, que parecía otra, extraña, con calles y edificios que yo nunca había visto, sumida entera en aquel hedor a aceite crudo y a animal desollado, igual que olía la noche de tormenta en la que perseguí la sombra de Amparo las callejuelas del puerto, igual que olía el portal de La Estrella, el descampado en el que aullaban los perros entre los coches abandonados o la piel de Amparo. (*Modelo de pasión*, p. 149)

Es decir, muchas veces, el olfato está asociado con las experiencias traumáticas, como le sucede a Miguelito Dávila, huérfano de padre, que ve todos los días cómo su madre trabaja para mantener a la familia preparando comidas para el Bar Casa. Es por eso por lo que para Miguelito “aquel olor a guisos era un recordatorio del dolor” (*El camino de los Ingleses*, p. 46). Similar tortura sufre día y noche el narrador-niño de *Una historia violenta*:

Pero sobre todo, por encima de cualquier otra cosa, pensé en el olor nauseabundo que llenaba mi casa cuando mi madre hervía las patas de pollo, aquellas inmundicias que me intoxicaban no sólo la nariz y el paladar sino el cerebro, la vista y aquello que en el colegio llamaban el alma. (*Una historia violenta*, p. 65)

Al contrario, si el olor está vinculado con peripecias agradables, se convierte en algo positivo que nutre y salva al poseedor de la memoria. Justo de este modo sobrevive el recepcionista anciano del hotel de Toronto en *El sueño del caimán*:

Casas, lugares con olor, fruta en los platos, ceniceros pobres, alacenas, hules, ropa de ancianos y de hijos muertos guardada en cajones, todo desprendiendo su olor y liberándome de aquella celda.

Durante años, en las cárceles donde me llevaron y luego aquí, en Canadá, repetí el mismo ejercicio de cerrar los ojos y pensar que entraba a tientes en todas aquellas casas. El olor de los cuerpos y de los muebles. (*El sueño del caimán*, p. 132)

Al mismo tiempo, las criaturas de Soler se identifican con distintos olores. Así se define a sí mismo Paco Textil:

Huelo a Olguita (su novia), y el olor que traen las mañanas de verano cuando uno es un niño, y el humo que tenían los cabarets de Barcelona, el maquillaje aquel que se ponían las bailarinas y el sudor que le salía a cada una. (*El nombre que ahora digo*, p. 132)

El olor, incluso, marca la identidad colectiva de las personas. Desde niño sabe Gustavo Sintora a qué grupo pertenece porque huele de forma distinta a los ricos. Al pisar por primera vez el suelo de madera de la casa del Marqués, su sensibilidad olfativa hace que le retornen espontáneamente los recuerdos de su infancia:

En la pared, cuadros y señales de cuadros que ya no estaban, y todo olía como olían los ricos, a madera vieja y a un perfume que yo nunca había oído nada más que al bajarme del tranvía por las noches y pasar por debajo de las casas de El Limonar, donde las flores de los ricos tenían un olor más limpio que el de las macetas de mi madre, y de sus ventanas, además del olor de las flores, bajaba un aire tibio que era el mismo olor que dejaban a su paso

aquellas mujeres con tacones, zapatos que marcaban en las aceras el eco del dinero que yo iba pisando con mis alpargatas detrás de ellas, cubriendo sus huellas, haciendo yo un ruido que no era ruido, el sonido blando de los pobres. (*El nombre que ahora digo*, pp. 37-38)

Y es el mismo olor que parece tener Jesús y que hace que Margarita lo relacione con su padre, con los hombres responsables y honestos, y de que tome la decisión de casarse con él. Obviamente esta coincidencia en la percepción olfativa transmite una sensación de cercanía y de tranquilidad, que hasta aquel momento sólo tiene su padre:

Agarrada el brazo de mi padre, oliendo la humedad revuelta del río y la tibieza ligeramente perfumada que salía del interior de papá y que, sin saber por qué, me parecía un recordatorio directo de aquella última mirada de Jesús, como si aquel olor le perteneciera a él y no a mi padre. (*Lausana*, p. 66)

Similarmente, al protagonista y narrador de *Las bailarinas muertas*, el olor de su casa le da confianza y seguridad, porque sabe que cuando encuentra este olor ya está en el sitio al que pertenece:

El olor de mi madre, el olor de mi casa, el olor del paraíso terrenal antes de que hubiera manzanas en los árboles, [...]. Aquella noche sentí cómo al taparme con las sábanas de la cama me envolvían todos los olores buenos y puros que había flotando por el mundo [...]. (p. 135)

Aún más, el narrador de *Una historia violenta* cree que si él puede tener el mismo olor como Ernestito, vivirá en la misma casa, tendrá a padres como los de Ernestito, tendrá una tía que se llama Tusa, es decir, conseguirá la identidad de Ernestito Galiana, por eso,

[...] mientras golpeaba y trabajaba, oía su respiración y olía su cuerpo como nunca había olido ningún otro cuerpo, con esa intensidad.

Lo respiraba.

No sólo respiraba el olor de Ernestito Galiana y su carne y toda su ropa, sino que lo respiraba a él. Me entraba por la boca una parte de él, de su casa, de su vida, de los sillones de terciopelo, de la sonrisa de su madre y del olor que desprendía su padre.

Todo eso me iba entrando en la boca, todo eso iba inundando mis pulmones, escandalosamente abiertos, sedientos de aire, acelerados y muy asustados. (*Una historia violenta*, pp. 62-63)

IV.2.1.2. El sonido

De manera similar, los sonidos, se pueden entender como otro tipo de símbolo mnemotécnico sensorial, señales emitidas por la voz de una persona o por otros objetos. Frente al paso del tiempo, las huellas memorísticas producidas por los susurros del mundo son quizá más resistentes, lo que se manifiesta con claridad en la novelística de Antonio Soler, donde gran parte de las memorias y emociones se han preservado y transmitido a través de sonidos.

En primer lugar, los sonidos tienen la función de retener los recuerdos cuando se producen, lo cual corresponde a la etapa de condensación de las informaciones.

De modo que para el proyeccionista enamorado de Amparo, la voz de ésta posee una fuerza casi mágica capaz de guardar “todo, el verano, el olor de la madrugada, la lluvia, la penumbra azul y los ojos apagados de Medina, el miedo y el vértigo”, es decir, “todo está envuelto por el eco cálido y susurrante de su voz de humo”. (*Modelo de pasión*, p. 156)

En los sonidos quedan registrados también los impactos emocionales producidos en ciertos momentos del pasado. Así, inesperadamente uno puede volver a sentir el mismo miedo “como cuando de niño oía en la noche ruido de escaleras y de puertas abriéndose [...]” (“La noche”, p. 31). Algo parecido, pero de modo contrario, le sucede al niño de *Una historia violenta*, cuando el ruido de la picadora de carne deja de producirle la misma percepción sonora, él se da cuenta de su propio crecimiento:

Había un ruido sordo. Un rumor que salía de las paredes. Era un sonido parecido al que hacía la picadora de carne. Un estremecimiento que parecía surgir de todas partes y me hizo recordar claramente aquella conmoción. Sin

darme ya miedo. (p. 251)

En segundo lugar, las voces sirven asimismo de claves para desencadenar los recuerdos cautivados, de donde resulta que: “Todo era rescatado del silencio y del pasado por la voz de Amparo” en *Modelo de pasión*:

la voz de Amparo llenaba la cabina y rozaba los carteles antiguos, la fotografía de Romy vestida de negro y apoyada en una esquina, las paredes, los platos. Igual que la luz acaricia todo lo que encuentra a su paso y se filtra por las grietas más pequeñas, así la vibración de la voz se introducía hasta el último rincón de aquel viejo cine. (*Modelo de pasión*, p. 30, p. 45)

Efectivamente, para los personajes solerianos, el sonido es un catalizador de importancia primordial que no sólo es capaz de activar la memoria involuntaria -por lo que Margarita, la anciana en *Lausana* recuerda inmediatamente a Susanne al escuchar la voz de otra viajera (p. 114)-; sino que también constituye el encadenamiento entre el presente y el pasado, la única forma de reivindicar el tiempo perdido, como le sucede a Gustavo Sintora:

Si por algún camino oculto pudiera, yo volvería al fragor de aquel tiempo, volvería a escuchar el claxon del coche alargado y negro del Textil, las risas de Enrique Montoya o las canciones que en los escenarios pobres de los pueblos entonaba la cantante Salomé Quesada, el rumor de la cantina y la voz alegre del mago volando por encima de él. (*El nombre que ahora digo*, p. 286)

De igual modo, para el narrador, el niño Antonio de *Las bailarinas muertas*, el sonido constituye un nexo invisible y misterioso entre dos espacios distanciados: el barrio malagueño en el que vive y el Cabaret barcelonés. Con tantas ganas de penetrar en el mundo de su hermano, donde nunca había estado hasta aquel entonces, el protagonista se lo imagina al observar las cartas y las fotos enviadas por su hermano Ramón, y al reproducir los sonidos inventados en su mente. Por ejemplo, los sonidos producidos cuando las bailarinas van cayéndose en el escenario:

Siempre imaginé a las bailarinas muertas cayendo sobre el escenario con el mismo ruido con que Tatín se dejaba ir al suelo. En mi mente, las bailarinas se desplomaban con ese ruido metálico y a la vez blando de lentejuelas aplastadas y carne desnuda que producía Tatín, aunque Tatín no llevaba lentejuelas [...].

[...] pero llevaba hierros y correas alrededor de las piernas, un andamiaje de hojalata y cuero que le subía de los tobillos [...]. Tatín tenía la polio. [...] y por eso, cuando caía al suelo sin impulso ni salto alguno, largo y firme como un árbol recién talado, [...] el ruido de esos hierros y de su carne al chocar con la tierra me recordaba aquel sonido que producían las bailarinas al caerse muertas en el escenario, un sonido que yo no había oído nunca pero que había imaginado cientos de veces [...]. (pp. 9-10)

Estas fantasías del niño tienen una referencia particular en la vida real: el sonido que provoca Tatín al caer en el campo de fútbol. Para el niño-narrador, este sonido es ya conocido, pero sigue siendo algo misterioso e incluso peligroso, de modo que cada vez que suena le provoca emociones incómodas, reflejadas en las asociaciones sonoras surgidas en su mente:

En la casa de Tatín no salía música por ningún lado, y aunque había muchas cortinas, sofás y cuadros, a Tatín parecía que no dejaban de electrocutarlo, crujían los hierros, confundiéndose los del somier y los de las piernas, tintineaban las bisagras aquellas que llevaba Tatín y que parecían un sonajero, y yo oía caer al suelo a la bailarina Lilí, oía el disparo de Cosme Cosme, las trompetas desafinadas, oía el golpe de cristales y lentejuelas de Fátima Combados estrellándose contra el suelo, el crujido de la bombilla y sus filamentos ardiendo sobre la cabeza de Tatín. (p. 131)

De manera que, a medida que suenan los hierros que Tatín tiene en las piernas, va configurándose poco a poco un espacio ruidoso y dinámico en el que se mueven el hermano Ramón y sus amigos de Barcelona, un mundo fundado en la imaginación del narrador que cobra la misma vigencia porque está repleto de voces y bullicios. Estos sonidos heterogéneos, una vez que son forjados en la memoria, no se desvanecen con facilidad:

Resuenan en mis huesos más que en mi memoria los ruidos del tiempo, la voz del chino Bonilla y el aleteo de sus palomas grises, el sonido alegre que producían las bailarinas muertas cuando se derrumbaban exangües y lánguidas sobre el entarimado quejoso. Los solos de Trompeta en su cuarto de la pensión Ríos-España, la risa antigua de doña Angelines y el hervor lento de los líquidos del fotógrafo Rovira alumbrando con una luz roja cuerpos fantásticos y monstruos cotidianos, todo se alía a mí, dentro de mí, en la memoria de mis huesos, donde van a fundirse esos ecos imaginados –extraídos de la letra y el relato de mi hermano- con la voz de otros sonidos que en verdad estremecieron el tambor de mis oídos pero que de ningún modo tienen mayor intensidad ni verosimilitud que aquellos ruidos que aún hoy siguen retumbando en las cavas de mi osamenta. (p. 192)

No es menos cierto que existen vínculos intrínsecos entre la memoria y el sonido, pero aún más entre este último y las emociones. Por lo que si uno no se acuerda de la voz de alguien, todos los recuerdos relacionados con éste se convierten en cenizas, es decir, se solapan:

Quizá la amé, pero la recuerdo sin asomo de ningún sentimiento ni emoción. No puedo acordarme de su voz y tampoco puedo revivir mis sensaciones, de qué modo sentía yo en aquel tiempo. Todo aquello se fosilizó en algún lugar de mi interior y si ahora lo sacara a la luz no sería otra cosa que un puñado de pavesas que el aire convertiría de inmediato en polvo, en ceniza. (*El sueño de caimán*, p. 32)

IV.2.2. Los símbolos espaciales

El objetivo principal de este apartado reside, por una parte, en la identificación de lugares frecuentados por los personajes de Soler, y por la otra, en la indagación sobre las funciones que ejercen los espacios en la construcción de la memoria autobiográfica. Antes de centrarnos en ello, es necesario perfilar algunos conceptos cuya delimitación servirá de apoyo teórico para comprender las conexiones existentes entre la memoria y el espacio.

Primero, es el llamado *loci memoriae* postulado por Cicerón al darse cuenta de la importancia que tiene la localidad para la memoria, o mejor dicho, para la retención de los recuerdos. De modo que dice en su obra *De Oratore*:

The best aid to clearness of memory consists in orderly arrangement [...]. Persons desiring to train this faculty select localities and form mental images of the facts they wish to remember and store those images in the localities, with the result that the arrangement of the localities will preserve the order of the facts, and the images of the facts will designate the facts themselves [...]⁵⁴⁴.

Siguiendo esta línea, Quintiliano desarrolla la misma noción en *Institutio Oratoria*:

For when we return to a place after considerable absence, we not merely recognize the place itself but remember things that we did there, and recall the persons whom we met and even the unuttered thoughts which passed through our minds when we were there before. [...] Some place is chosen of the largest possible extent and characterized by the utmost possible variety, such as a spacious house divided into a number of rooms⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ Cicerón, *De Oratore*, 2.86.353, p. 54, *apud* Den Boer, Pim, “*Loci memoriae—Lieux de mémoire*”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 19.

⁵⁴⁵ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, vol. 4, 2.17, p. 18, *apud* Den Boer, Pim, “*Loci memoriae—Lieux de mémoire*”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 20.

Tanto el estudio de Cicerón como el de Quintiliano corroboran que el lugar desempeña un papel significativo e insustituible en el proceso memorístico, no sólo para su materialización sino también para su recuperación. No obstante, no se han indicado aún por qué los contextos en los que nos movemos ejercen tanta influencia en el sistema de la memoria. Entre los que se dedican a indagar con más profundidad sobre este tema sobresalen el sociólogo Maurice Halbwachs y el crítico literario y filósofo Walter Benjamín, destacando los dos “la dimensión social de la memoria y de los procesos de rememoración”⁵⁴⁶. Por ejemplo, en sus trabajos sobre la memoria colectiva, Halbwachs analiza desde el punto de vista socio-psicológico la relación entre la memoria colectiva y el espacio, indicando que “el equilibrio mental resulta en buena medida, [...] de que los objetos materiales con los que estamos en contacto día a día no cambien o cambien poco, y nos ofrezcan una imagen de permanencia y estabilidad”. Por el contrario, “la incapacidad para reconocer los objetos familiares” nos vuelve “perdidos en un entorno extraño y cambiante” porque “nos faltan puntos de apoyo”⁵⁴⁷, debido a que,

no se trata de una simple armonía y correspondencia física entre el aspecto de los lugares y la gente, sino que cada objeto encontrado, y el lugar que ocupa en el conjunto, nos recuerdan una forma de ser común a muchos hombres, y cuando analizamos este conjunto, cuando nuestra atención se centra en cada una de sus partes, es como si disecásemos un pensamiento en que se confunden las aportaciones de diversos grupos. [...] Aunque no hablen, les comprendemos, ya que tienen un sentido que desciframos de manera familiar⁵⁴⁸.

Es decir, entre la memoria y el espacio o los objetos existe definitivamente cierta conexión que tanto los individuos como distintos grupos pueden descifrar cada uno a su modo. Según Halbwachs, eso se debe a la naturaleza social de los lugares, ya que un sitio familiar es capaz de recordarle a uno su pertenencia colectiva y despertarle las

⁵⁴⁶ Seydel, Ute, “La constitución de la memoria cultural”, *Acta Poética*, vol. 35, nº. 2, 2014, pp. 189.

⁵⁴⁷ Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 132.

emociones que tenía dormidas.

Otro concepto importante en cuanto a los nexos entre el lugar y la memoria es *lieux de mémoire* denominado así por Pierre Nora en un proyecto iniciado en 1977 cuya finalidad consiste en investigar la memoria colectiva del pueblo francés. Es por esto por lo que, desde el principio, estudios relacionados con *lieux de mémoire* tienen a la Historia como punto de partida. Pierre Nora lo define así: “Cualquier entidad significativa, ya sea material o inmaterial en la naturaleza, que a fuerza de voluntad humana o el trabajo del tiempo se ha convertido en un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad”. En otras palabras, los lugares de memoria son “donde la memoria cristaliza y se segrega en sí misma”⁵⁴⁹.

Más que acuñar un nuevo concepto, Nora realiza una interpretación renovada de la connotación y la extensión del llamado “lugar de la memoria”, que posibilita establecer una distinción entre *loci memoriae* y *lieux de mémoire*:

For Cicero and Quintilian the *loci memoriae* were practical mental tools, free of ideology.

Loci memoriae were not determined by social values, by historical views, or future expectations. Nora’s *lieux de mémoire* are also mnemotechnical devices, but extremely ideological, full of nationalism, and far from being neutral or free of value judgments. Most *lieux de mémoire* were created, invented, or reworked to serve the nation-state⁵⁵⁰.

Y por tanto, se tiene en cuenta que Nora ha ampliado la extensión de “lugar de memoria”, que comprende tanto el espacio concreto como el simbólico, tanto los objetos materiales como los inmateriales.

Llegados a este punto, parece que se haya encontrado el camino que conduce a los espacios solerianos, ya que en sentido estricto y convencional, el espacio de la memoria se refiere a *loci memoriae*, una localidad material que tiene la capacidad de estimular la facultad de nuestro cerebro para que recobremos los recuerdos olvidados.

⁵⁴⁹ Nora, Pierre, “Between memory and history: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* n° 26, (spring, 1989): 7-24.

⁵⁵⁰ Den Boer, Pim, “*Loci memoriae—Lieux de mémoire*”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 21.

De ahí que reconocer la existencia de dicho lugar constituya el fundamento en el que se basan los estudios posteriores, los de Benjamín, Halbwachs, Pierre Nora, Jan Assmann y muchos otros eruditos, quienes, desde perspectivas diferentes dan cuenta del lugar de la memoria, enfatizando la naturaleza social y cultural que tiene el espacio. De ahí que nos hagan falta tanto el *loci memoriae* como el *lieux de mémoire* para que sea posible indagar los vínculos intrínsecos entre el espacio y la rememoración escondidos en el mundo narrativo de Soler. Sólo así podemos focalizar primero en el espacio concreto y material en que actúan los individuos –Málaga- y luego en el lugar simbólico al que suelen retornar los protagonistas -la infancia-.

IV.2.2.1. Espacio material—Málaga

En cierto sentido, las obras de Antonio Soler se han convertido en un símbolo en el que se inscribe la historia de su ciudad natal, Málaga, como ha expresado Félix Bayón:

Hacia el año 2.500 ó 2.600 alguien hará un descubrimiento misterioso. [...] al abrir el asfalto de la calle Eugenio Gross encontrará un trozo incorrupto de mortadela, chapas de cerveza y refrescos, un grillo aplastado, trozos de botella, fragmentos de tiza y de goma de borrar y la pierna de un soldadito de plástico. Un erudito celebrará tan misterioso hallazgo: la mortadela incorrupta y todo lo demás probaría la existencia de Luisito Sanjuán, un personaje mítico del que se creía que sólo era producto de la imaginación de Antonio Soler, un escritor malagueño del siglo XXI⁵⁵¹.

De estas palabras no resulta difícil intuir la especial preferencia por su tierra mostrada en las creaciones artísticas por el escritor malagueño. Efectivamente, de las diez obras que se estudian aquí, hay seis que toman de forma directa a Málaga

⁵⁵¹ Bayón, F., “Encuentros con Antonio Soler, escritor”, *Sur digital*, 15 noviembre, 2001.

—algunas incluso hasta en los detalles—, como el espacio narrativo. Estas son *Modelo de pasión*, *Los héroes de la frontera*, *Las bailarinas muertas*, *El espiritista melancólico*, *El camino de los Ingleses* y *Una historia violenta*. En otras tres, el espacio se sitúa en otras ciudades aunque hacen constantes proyecciones a Málaga, si tenemos en cuenta que en *El nombre que ahora digo* el padre del narrador, sargento Solé Vera, y Gustavo Sintora son de tierra malagueña; el recepcionista de *El sueño de caimán* pasa toda su infancia en esta ciudad del sur de España; y Jesús, el marido de la anciana Margarita en *Lausana*, es hijo de los exiliados malagueños. Por eso no es de extrañar que surja el llamado “territorio Soler”⁵⁵² acuñado por el periodista José Castro para hacer referencia a los espacios que “aparecen casi siempre en su obra, como una necesidad de tenerlo siempre presente”⁵⁵³. En cuanto al motivo de ubicar casi siempre sus ficciones en Málaga, explica Antonio Soler:

Dice Caballero Bonald, que “uno pertenece literariamente al territorio donde ha despertado a la vida”, no donde ha nacido, sino al territorio donde uno de verdad abre los ojos. Y eso me ocurrió a mí en Málaga, y entonces decidí convertirlo en un territorio literario⁵⁵⁴.

Así que, incuestionablemente los entornos malagueños cobran una importancia primordial y se convierten en el espacio en el que “se van trenzando, como en un retablo de referencias múltiples y mezcladas, las distintas historias”⁵⁵⁵. Más que en identificar la autenticidad de los sitios mencionados a lo largo de las narraciones, el sentido de confirmar los lugares de la memoria reside en indagar qué papel juegan determinados espacios en la retención y la recuperación de los recuerdos.

Como símbolo espacial, la ciudad Málaga cumple perfectamente la función de catalizar involuntariamente las memorias autobiográficas, dado que, por una parte, en

⁵⁵² La denominación de “territorio Soler” fue planteado al principio por José Castro en un artículo en el diario *Sur* de Málaga, luego ha sido analizado por Francisco Ruiz Noguera en *Para un lectura de la obra de Antonio Soler*, 2008, pp. 288-290; y ha sido estudiado con más profundidad por José Ángel Sánchez Escutia en su tesis doctoral: *La narrativa de Antonio Soler: autobiografismo, cronotopo y cine*, 2012, pp. 126-193, Universidad de Málaga.

⁵⁵³ Roche, A., “Encuentros con Antonio Soler, escritor”, *Sur digital*, 15 noviembre, 2001.

⁵⁵⁴ Soler, Antonio., “Encuentros con Antonio Soler, escritor”, *Sur digital*, 15 noviembre, 2001.

⁵⁵⁵ Francisco Ruiz Noguera, *op. cit.*, p. 290.

los lugares concretos que aparecen en las novelas –las calles, los bares, los cines, los campos y colegios- tienen depositados los personajes sentimientos intensos; y por la otra, están instauradas ciertas conexiones entre las localidades específicas y las identidades individuales y colectivas. Siguiendo estas líneas, exponemos el siguiente análisis.

En primer lugar, los contextos malagueños en que se mueven los personajes les proporcionan una residencia donde tienen lugar las peripecias acompañadas de estímulos emocionales, ya que “el espacio urbano y el literario, la ciudad y la obra son, [...], lugares donde se tienen experiencias, espacios de la memoria que de algún modo resguardan o dan cuenta de [...] la vida singular de cada individuo”⁵⁵⁶. En este caso, hay que dar relieve a un local único y particular para cualquier persona: la casa, donde se configuran los vínculos afectivos primarios. De modo que nos fijamos en el narrador-niño en *Las bailarinas muertas*, que no deja de manifestar dónde vive –“mi casa, en la calle Antonio Jiménez Ruiz número 36” (p. 97)- para que ni él mismo ni los demás la confundan con ninguna otra. Así, un día, después de salir de la casa de Tatín, de haber visto cómo sufre su amiguito como un preso electrocutado todos días, el “yo” casi huye de allí acelerando los pasos para regresar a su propia casa lo antes posible, porque allí se siente seguro y feliz, porque allí están las personas a las que quiere:

Tambaleándome, bajo el primer parpadeo nocturno de las farolas, me fui para mi casa, en la otra punta de la calle Antonio Jiménez Ruiz. [...]. Aceleré la marcha temiendo que al llegar a mi casa la casa no estuviera en su sitio, temiendo que hubieran pasado los años y al llegar a la puerta me encontrara delante de un solar desnudo en medio de cuyos escombros crecía un melocotonero desvencijado. Quería ver a mi madre, ver las manos de mi padre, las manos que sostenían las cartas de mi hermano, las que cogían sus paquetes de Bisonte y los vasos de cerveza, las que acariciaban como un arado suave el trigo amarillo de mi cabeza. Y allí encontré mi casa, como una aparición, como si de verdad hubieran pasado los años y yo entrara en un encantamiento, las vidrieras verdes y rojas de la puerta disimuladas por la noche, el pasillo de azulejos azules, los dormitorios cada uno con un aliento diferente, el comedor con el tapiz de un león altivo y mi madre en medio de

⁵⁵⁶ Saldívar, Norma Garza, “El espacio de la memoria”, *Acta Poética*, vol. 30, nº 2, 2009, p. 153.

la cocina. Esa noche mi madre fue mi madre más que nunca, con su delantal y su voz, sus ojos, preguntándome llenos de ternura dónde había estado [...]. (*Las bailarinas muertas*, p. 134)

Se observa que el niño percibe claramente aquella noche que su casa le atrae con tanta fuerza como si tuviera algún poder mágico. Y al pensar en su casa, lo que aparecen en su memoria son las imágenes de sus padres, sus gestos y movimientos. Pese a que no tiene muy claro por qué cobra de repente tanto vigor el sitio familiar, queda obvio que la casa es para el niño símbolo de los lazos de parentesco, donde habitan los recuerdos profundos y detallados sobre sus padres, grabados ya en su memoria y en su cuerpo. Es por esto por lo que no importa cuántos años pasen. Siempre que acuda al mismo sitio, empuje la misma puerta, encuentre las mismas habitaciones, los mismos muebles y los objetos, recordará de forma inmediata los acontecimientos pasados, porque es la casa el lugar en el que se preservan nuestras raíces, la que nos recuerda quiénes somos:

“Soy yo.” Y me veía entrando en todas las casas del pueblo en las que había estado, reconociéndolas y distinguiéndolas una a una por su olor, por los muebles con los que tropezaba, por las voces que había encerradas dentro de las paredes de mi mente,

Viajaba hacia atrás. Volví a entrever una vivienda que al principio me era casi desconocida, la casa en la que murió mi padre y en la que yo viví hasta que mi madre volvió a casarse. “Soy yo.” La casa de aquel hombre, la habitación de su hijo Daniel. Y también recomponía palmo a palmo la casa de dos habitaciones donde, antes de huir a Barcelona, viví en Málaga, solo, leyendo a Bakunin en las madrugadas, las casas de mis amigos, las de mis compañeros. (*El sueño del caimán*, pp. 131-132)

Y también por eso le aconseja el sacerdote Quintana al sargento Solé Vera al final de la historia: “[...] la derrota deja de ser verdadera derrota cuando uno tiene un refugio, y usted tiene una familia. Su mujer en Málaga, una hija que no conoce. Tiene el deber de llegar allí. Salvar su vida”. (p. 257)

Conviene no olvidar que el lugar de la memoria no se limita a la casa donde

vivimos, sino que comprende más objetos que nos rodean. Si salimos de la casa y recorremos la ciudad Málaga, nos damos cuenta de que los sitios familiares nos impulsan a retornar al pasado, mientras en los recuerdos personales confluyen simultáneamente los tiempos y la historia de una ciudad. Lo cual sucede cuando el narrador se acuerda del bar *Los 21*, donde solía ir su padre con los amigos:

Con la tiza en la oreja y secándose las manos en el delantal, se paraban Pepe y su sobrino Juan, los camareros del bar 21 —que no estaba en los Campos 21 ni sabía yo por qué tenía aquel nombre, ni el bar ni el campo—, se quedaban a oír las explicaciones de mi padre, los detalles que él se inventaba del tiroteo que hubo en el cabaret y cómo una bala había pasado rozando la oreja de mi hermano, que hasta le hizo una quemadura, que el hombre aquel, el amante de la bailarina, se volvió loco y salió a la calle dando tiros, [...]. (*Las bailarinas muertas*, pp. 92-93)

De las descripciones no resulta difícil advertir la añoranza que tiene el niño hacia su padre; por eso recuerda con tantos detalles cómo fue aquella tarde ya lejana, y el *bar 21* sirve de testigo para verificar la autenticidad de su memoria, de un símbolo en el que deposita su amor hacia su progenitor.

Sin embargo, no siempre los lugares frecuentados disponen de prioridad en el despertar de las rememoraciones; a veces la ausencia inusual de un sitio contrasta aún más su existencia, ya que en cuanto símbolo espacial para la memoria, lo fundamental consiste en la intensidad de la emoción que uno tiene. De donde resulta que, el narrador-niño no se acuerda de los nombres de sus compañeros con quienes va todos los días al colegio de doña Carmen, pero recuerda a quien nunca ha estado, su hermano Ramón:

Y todavía había mucha más gente en el colegio de doña Carmen, el Sebas, el Mezcuca, Domínguez, Ortigosa, Núñez, los hermanos Baro, Vázquez, el Mondelo, el Morsa y muchos más a los que con las brumas de la memoria ya no les veo la cara ni les recuerdo el nombre. Quien nunca estuvo en el colegio de doña Carmen fue mi hermano. Yo a mi hermano nunca lo recordaba jugando al fútbol, ni al sota, caballo y rey, ni tampoco yendo de un lado para otro con libros ni carpetas. A mi hermano lo único que de verdad le

gustaba eran las cosas de los artistas e ir al cine. (*Las bailarinas muertas*, p. 23)

En resumidas cuentas, los episodios personales quedan fraguados en las circunstancias y en la historia de una ciudad, y viceversa. Es por esto por lo que en la memoria del protagonista, el desplazamiento de los personajes siempre está asociado con un lugar concreto:

[...] a veces, cuando el Mocos se cansaba de pelear con el Guille, mientras Barea seguía hablando de su padre y de Alemania a todo el que quisiera o no quisiera escucharlo y los demás seguían en sus asuntos, el Mocos y yo doblábamos la esquina de la calle Lanuza, cruzábamos la calle Pelayo y allí, en las puertas del barrio de la Trinidad, entrábamos en su portal, que a todas horas, aunque fuese al final de la tarde, olía a guisos y a lejía. (*Las bailarinas muertas*, p. 76)

En segundo lugar, se cree que Soler ha situado a sus personajes en un lugar –el “territorio Soler”–, que les influye en la configuración de su identidad individual o colectiva, puesto que la relación que existe entre la identidad y el territorio ha sido confirmada por los estudiosos⁵⁵⁷. En este sentido, resumen Sergi Valera y Enric Pol:

La identidad de lugar es considerada como una subestructura de la identidad de *self* y consiste en un conjunto de cogniciones referentes a lugares o espacios donde la persona desarrolla su vida cotidiana y en función de los cuales el individuo puede establecer vínculos emocionales y de pertenencia a determinados entornos. Estos vínculos son, como mínimo, tan importantes como los que se establecen con los diferentes grupos sociales con los cuales el individuo se relaciona⁵⁵⁸.

De acuerdo con lo expresado, los entornos cotidianos desempeñan un papel crucial en la construcción identitaria de los individuos, sobre todo en el aspecto emocional y en el momento de crear lazos con los grupos sociales. Como resultado,

⁵⁵⁷ Véase por ejemplo, Proshansky, Harold M., “The city and self-identity”, *Environment and Behavior*, 10 (2), 1978, pp. 147-169; Proshansky, Harold M., Fabian, A. K. and Kaminoff, R. “Place-identity: physical world socialization of the self”, *Journal of Environmental Psychology*, 3, 1983, pp. 57-83.

⁵⁵⁸ Valera, Sergi y Pol Urrutia, Enric “El concepto de identidad social urbana una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental”, *Anuario de psicología*, nº 62, 1994, pp. 9-10.

las confusiones y los dolores que suelen producirse cuando uno intenta instaurar su identidad quedarán registrados en determinadas localidades del pasado. Y de esta manera se instauran ciertas conexiones, quizá no muy evidentes, entre la memoria y dichos sitios específicos.

Un ejemplo es el bar *Ajo Rojo* en *El camino de los Ingleses*, ubicado en calle Eugenio Gross y con decoración más “refinada”. El *Ajo Rojo* es el lugar donde Miguelito y la Señorita del Casco Cartaginés tienen la primera cita y una conversación directa, que más tarde resuena en el interior de Miguelito impulsándole a considerar seriamente el verdadero sentido de su existencia. Y también en el mismo sitio, el *Ajo Rojo*, acude muchos años después el narrador buscando su propia identidad:

“Mira quiénes somos”, me dijo una noche Antonio Meliveo mirando nuestro reflejo en las vidrieras del Ajo Rojo. Éramos dos pájaros diurnos volando en mitad de la noche. “Parece que nos han hecho una radiografía y que toda esa gente está dentro de nosotros.” En el interior del bar, moviéndose sobre las imágenes de Meliveo y mía como si fuesen fantasmas que habitaran nuestro cuerpo, había mujeres vestidas, un poco desabrigadas gracias a la temperatura agradable que allí dentro habría, algunos hombres elegantes y cargados de seguridad que le pedían una bebida al barman Camacho sin ni siquiera mirarlo, siguiendo la conversación con sus amigos y moviendo en el aire las manos y sus relojes con cadena metálica.

En los inicios de ese otoño, Meliveo y yo entramos algunas noches en aquel bar. Las personas que había allí nos miraban como si todavía estuviésemos al otro lado de la vidriera y no fuésemos más que reflejos estampados en un cristal que no les pertenece. [...] Aún no tengo rasgos definidos, el paisaje de mi vida está dibujándose, elaborándose detrás de ese espejo al que iré a mirarme muchos años después para saber quiénes éramos, en qué espejos me asomaba y qué había dentro de mí. Igual que en aquel tiempo, en las vidrieras del Ajo Rojo, hicimos Meliveo y yo aquella noche en la que unos seres extraños parecían recorrer el interior de nuestro cuerpo. (*El camino de los Ingleses*, pp. 292 y sigs.)

En el párrafo citado se corrobora la función simbólica que los contextos ejercen en la formación de las identidades, ya que obviamente el bar *Ajo Rojo* marca las etapas decisivas de los jóvenes protagonistas. Sin embargo, la asociación entre el

territorio y la identidad puede ser aún más trascendente:

La relación entre individuos y grupos con el entorno no se reduce sólo a considerar este último como el marco físico donde se desarrolla la conducta sino que se traduce también en un verdadero “diálogo” simbólico en el cual el espacio transmite a los individuos unos determinados significados socialmente elaborados y éstos interpretan y reelaboran estos significados en un proceso de reconstrucción que enriquece ambas partes. Esta relación dialogante constituye la base de la identidad social asociada al entorno⁵⁵⁹.

Esto es lo que le ocurre al narrador-niño de *Una historia violenta*, el cual siempre quería identificarse como miembro de la familia Galiana. Así, desde la azotea del hogar de su amigo Mauri contempla la casa de Ernestito Galiana pensando en las conexiones que existen entre él y la casa de Ernestito:

Hubo un tiempo en el yo crecía que las cosas eran de otro modo. Pensaba que uno podría ir a cualquier parte, no importaba lo lejos que fuese, más allá del barrio de la Trinidad o de los Pabellones Militares, y decir que vivía en La Calle y ya todo el mundo sabía que se estaba hablando de la calle Lanuza. Que estaba hablando de la Calle y que por tanto estaba hablando de Ernestito Galiana y de la familia de Ernestito Galiana y de su casa con molduras azules. Y aunque ya sabía que no era así, todavía me duraba ese pálpito, la sensación de que todo el mundo sabía quién era aquella familia y quien vivía en aquella casa y en qué calle estaba la casa.

Y desde luego parecía exactamente así una vez que entrabas en la calle y aquella casa empezaba a irradiar su fuerza, casi su majestuosidad maciza, orgullosa.

Desde la esquina se empezaba a notar la atracción de los sillones de terciopelo, aquella sangre coagulada por la que pasabas los dedos, y ella iba cambiado suavemente de tonalidad e incluso de color, hipnotizándote, diciéndote que tú eras suyo o algo parecido.

Algo le decían aquellos sillones a tu propia sangre. Hablaban el mismo idioma. Un idioma sin palabras pero lleno de significados que el lenguaje de las palabras ni siquiera podía alcanzar a comprender y mucho menos expresar.

Desde la esquina o incluso desde más allá, mirando esa fachada, ese tejado rojizo que sobresalía por encima de todos los tejados, yo podría sentir la inquietud que me producían las estampas de la Biblia y la tranquilidad que invadía todo mi cuerpo, desde lo pies a la nuca, al sentarme en aquel salón o

⁵⁵⁹ *Ibíd.*, p. 8.

al ver allí retrepada, pequeña como yo, a doña Julia, la madre de Ernestito. [...]

La casa era un imán. (pp. 42-43)

Ninguna casa puede hablar en el mundo real, eso es algo indudable. No obstante, para un niño que intenta conocer, e incluso cambiar, su identidad individual buscando la sensación de pertenencia, tal vez equivocada, la casa de Ernestito Galiana le supone, en aquel momento, un lugar repleto de significado valorativo y emocional y, sobre todo, una confirmación de identidad.

IV.2.2.2. Espacio simbólico—la infancia

En las múltiples narraciones de Soler, se percibe con claridad una obsesión tenaz hacia el tiempo perdido, sobre todo hacia la infancia. Sus primeros cuentos —“Juan Comisionado”, “Remembranza nocturna (Cuadro borroso)”, “Muerte canina”, “Tierras de nadie”, “Las puertas de infierno” y muchos otros, están protagonizados por niños o grupos de adolescentes jóvenes. Lo mismo sucede en novelas como *Las bailarinas muertas*, *El nombre que ahora digo*, *El camino de los Ingleses*, y *Una historia violenta*; sin embargo, en las que no toman la infancia como punto de partida, los personajes regresan a través de la memoria a aquellos días remotos, insustituibles y significativos.

¿Por qué nuestro escritor le da tanta preferencia a esta etapa especial de la vida? Es decir, ¿por qué las criaturas solerianas recurren a la infancia como lugar de la memoria? Esto, evidentemente, no es casual si tenemos en cuenta una vez más la renovación de la novela del siglo XX y el influjo sobre ella de varias corrientes de pensamiento entre las que destacan la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, que pone de relieve la complejidad de la personalidad humana cuya configuración está sujeta a los primeros años de la vida; o el existencialismo de Jean Paul Sartre, del que se origina la angustia vital que impulsa la búsqueda de un sentido de la existencia.

Todo ello empuja a los escritores a indagar más en la interioridad de los personajes, examinando explicaciones más profundas de la conducta humana. En este sentido, la infancia ofrece a la creación literaria una perspectiva más amplia, ya que:

de un lado, es cifra de lo subjetivo, de la experiencia primordial, de lo propio y personal, de lo efímero y de lo fragmentario. Pero al mismo tiempo resulta la negación de todo ello. La infancia es también emblema de la plenitud, del pasado común a todos los hombres, de la fundamentación, casi en un sentido platónico, de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen⁵⁶⁰.

Y justo por la doble cara que tiene la niñez, el tema infantil llega a convertirse en el lugar cada vez más frecuentado por los literatos. Como ha manifestado Miguel Delibes:

[...] La infancia, por una parte, es la edad que verdaderamente merece la pena de ser vivida y en la recreación de esa edad -muy frecuente en mi obra- encuentro una posibilidad de reincorporación a un estado espiritual que ya perdí, donde el desengaño, la mezquindad y la muerte todavía no tienen sitio. Por otra parte, todos los problemas humanos pueden plantearse a escala infantil y de esa manera obran un patético relieve, un acento dramático, que imprimen a la obra una mayor fuerza una más acentuada eficacia que si fueran planteadas en el mundo de los adultos⁵⁶¹.

Así mismo, a través de constantes retornos al pasado cumple Antonio Soler “el deseo proustiano de recuperación de un tiempo perdido, de fijarlo”⁵⁶² en sus escrituras, donde la infancia es considerada un lugar de almacenamiento de la memoria autobiográfica de los personajes por las razones que se expondrán a continuación.

Por un lado, es la intensidad afectiva la que determina la accesibilidad a recuerdos pertinentes a esta etapa inicial de nuestra vida. En otras palabras, la sensibilidad y la vulnerabilidad de los niños posibilitan la retención de recuerdos

⁵⁶⁰ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁶¹ Olmos García, Francisco, “La novela y los novelistas españoles de hoy”, *Cuadernos Americanos*, vol. CXXIX, nº 3, agosto 1963, pp. 230-231.

⁵⁶² Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, p. 524.

rebosantes de detalles y con una carga emocional potente, por lo que los adultos pueden evocar de modo intencional o accidental algunos acontecimientos ocurridos en la infancia o en la adolescencia que les siguen afectando emocionalmente en el momento de ser rescatados de la memoria.

Es por esto por lo que al joven soldado Gustavo Sintora le sigue invadiendo silenciosamente la nostalgia por aquella época, cuando no había la guerra y él era todavía un niño inocente:

Y era verdad que el verano olía al verano de la infancia, un primer verano que uno reconoce, cuando ha descubierto que el tiempo y la vida existe y que uno es carne de tiempo, vida, verano que pasa, siega, campo de trigo el cuerpo y al piel, cielo en las pupilas y el verde de los árboles como una frontera que nos protege de la intemperie en la que vamos a vivir. (El nombre que ahora digo, p. 133)

Y al hombre Bala -el narrador y protagonista de *La noche*-, el terror que tenía cuando era niño y el gran dolor de perder a un ser querido siempre le reaparecen cuando menos se lo espera, como por ejemplo aquella noche en la que muere Estéfano y el director del circo, don Pololo, decide deshacerse clandestinamente de su cadáver:

[...] me di cuenta de que la noche se estaba empezando a descomponer como si fuera un bicho muerto, hinchado y pegajoso. Don Pololo daba voces, dirigía los trabajos, y de vez en vez se volvía a hacerme una pregunta [...]. Y un aliento, un jadeo de perro me soplaban en las orejas igual que las primeras veces que de joven me metía en el cañón y espera que la mecha se acabara y la explosión me lanzase al vacío, el vértigo me chupaba la sangre y tenía una noria girándome el ombligo. [...] El miedo me subía pecho arriba como cuando de niño oía en la noche ruido de escaleras y de puertas abriéndose y adivinaba que mi padre se estaba muerto. (*La noche*, p. 31)

Lo mismo le sucede al “yo” recepcionista ya anciano de un hotel de Toronto. El trauma de la niñez se graba en su memoria y no deja de regresar de modo espontáneo:

Salgo del centro del Toronto cuando ya las calles se han convertido en una ciudad muerta. Siempre viajo en un autobús confortable que va casi vacío.

Me deja a dos manzanas de mi apartamento. En invierno camino sobre el hielo y me acuerdo de otro tiempo, aunque el hielo siempre parece haber estado ahí, debajo de los grumos de tierra seca de mi infancia, debajo de aquel asfalto resquebrajado por el que mi familia huyó camino de Almería en la guerra. Yo era un niño que llevaban de la mano (*El sueño del caimán*, p. 29).

Es obvio que no importa cuánto tiempo haya transcurrido siempre que la memoria disponga de notable carga emocional, cuyas huellas serán entonces imborrables. Como le ocurre al viejo industrial Ortizo Pavero, que está encarcelado desde niño en los miedos primitivos, que todavía aumentan, empeorando:

[...] a través de sus miedos le iba contando su vida a Sintora. Le hablaba de los primeros miedos que había sentido en su infancia, el miedo a perderse cuando iba por la calle de la mano de su madre, del miedo a las pesadillas que le producía aquel miedo, cuando se soñaba solo en miedo de calles extrañas y de gente a la que le mudaba la cara y no conocía. Miedo de despertarse llorando y oír la voz de su padre, amenazándolo por el llanto, por el miedo que le traía el miedo.

— Yo soy un coleccionista de miedos. Todos los somos, Gustavo. [...]. (*El nombre que ahora digo*, pp. 126-127)

Y por el otro, gran cantidad de recuerdos procedentes de la infancia son de relevancia permanente porque “reflejan áreas centrales y antiguas de intereses o conflictos de la personalidad”⁵⁶³. Es decir, se trata de evocaciones que continuamente nos influyen a lo largo de la vida, y que son capaces de responder a la pregunta de quiénes somos. Razones por las cuales nos fijamos en las memorias autobiográficas de los personajes, en las que quedan registradas las peripecias que conllevan un sentido único en la configuración de su identidad individual.

Por consiguiente, no resulta difícil darse cuenta de que la represión psicológica que está sufriendo Margarita de *Lausana* nace de su infancia:

Llena de miedo, sin consuelo, me aferraba al olor a intemperie, a gasolina y tabaco, a otros hombres, que desprendía mi padre.

⁵⁶³ Vid nota 527.

[...]

Cuando llegamos a Lyon yo aún no tenía doce años pero ya llevaba mucho tiempo sabiendo que no era la princesita que tanto habían alabado mis abuelos. Y también sabía perfectamente que nunca iba a serlo. Era la Albondiguilla. La Albondiguilla. Eso es. Lo tenía asumido y me martirizaba con ello desde hacía dos veranos, pero entonces eso no importaba. Aquél tiempo era el tiempo del cinismo.

[...]

Siempre oíamos sus pasos por la casa vacía. Yendo sin concierto por el piso de arriba, abriendo y cerrando puertas por ver si dejaba atrás su angustia o tal vez alimentándola, buscando en cada rincón vacío un nuevo motivo para hacerla más compacta, indestructible. Mamá. (pp. 26 y sigs.)

La pobreza, la burla de las demás niñas, la falta de afecto maternal y de sensación de seguridad la obligan a activar el mecanismo de defensa con el fin de protegerse de los posibles daños, conteniendo la ira, la envidia, la tristeza, es decir, todas las emociones negativas, porque las experiencias desagradables infantiles la enseñan a aguantar todo, porque teme perder si bien se trata de un matrimonio fracasado.

Es por esto por lo que se puede decir que la vulnerabilidad que tiene Margarita en su personalidad queda determinada en los años iniciales de su vida. Lo cual coincide con lo que reflexiona el niño de *Una historia violenta* cuando está peleando con Ernestito: “intuí algo que sólo con el paso del tiempo acabé de comprender pero cuyo germen cobró vida en aquel momento. El mensaje estaba escrito. Ahora sólo quedaba descifrar cada una de sus palabras, por mucho que ya entonces percibiera vagamente cuál era su sentido”. (p. 75)

En efecto, no es menos la crisis identitaria que sufren los niños, que en realidad les resulta más dolorosa por la falta de orientación. Por eso, el niño Antonio siempre se preocupa por su “invisibilidad”, por el “no-ser”:

En los sótanos de mi persona empezaba a asentarse la idea de que a lo largo de mi vida yo estaría destinado a ser completamente invisible y que en verdad tendría que liarme trapos y vendas alrededor mi cuerpo insustancial para que las niñas, las mujeres y la gente de fuera de mi casa y de mi calle reparase en mi persona. Y en realidad eso es lo que fui haciendo con el paso de los años, pegar sobre mi piel restos de vendajes, artificio y pergaminos usados que me dieran consistencia y forma. Pero entonces en la caída de

aquellas tardes calladas e interminables, en lo más hondo de mí pensaba que nunca conseguiría dejar de ser trasparente, inane, ínfimo, que nunca podría ocupar un lugar en el mundo y que mi vida entera se consumiría en la nada, [...]. (*Las bailarinas muertas*, p. 57)

En definitiva, la infancia, siendo una etapa de alta sensibilidad y gran peculiaridad, constituye de modo irrefutable el lugar de la memoria tanto en la vida real como en las ficciones, porque nos impulsa a evocar las peripecias vitales y los sentimientos; y porque desde allí encontramos el germen de nuestra personalidad y de la identidad.

IV.2.3. Los símbolos duraderos

Como hemos estudiado anteriormente, la memoria es, al fin y al cabo, una forma de conducta social, cuya formación siempre ha de ser complementada dentro de un marco social y está sujeta ineludiblemente a las comunicaciones y transmisiones recíprocas entre generaciones y entre distintos grupos de la sociedad. En este sentido, no es posible prescindir de dispositivos simbólicos, estables y resistentes para que la memoria, sea individual, colectiva o cultural, pueda ser conservada y difundida continuamente. Como ha resumido Jens Ruchatz basándose en las investigaciones de Halbwachs y de Aleida Assmann:

If memory is intrinsically social, as Maurice Halbwachs has pointed out, then the formation of any memory does rely fundamentally on means of exchanging and sharing knowledge. It cannot do without symbols that represent or embody knowledge of the past and are capable of circulating in a social group. In other words, the extension and complexity of collective memory is to a large extent dependent on the available media⁵⁶⁴.

Es decir, es el disponer de medios efectivos y de carácter permanente lo que garantiza una circulación ininterrumpida de memorias entre grupos sociales disímiles.

⁵⁶⁴ Ruchatz, Jens, *op. cit.*, p.367.

Y por eso, la presente sección se ocupa de estudiar la interacción entre la memoria y dos medios de transmisión de recuerdos: la fotografía y la escritura, ya que ambos poseen efecto estabilizador.

IV.2.3.1. La fotografía

De hecho, en el apartado dedicado a *El jinete polaco* de Muñoz Molina⁵⁶⁵, se han analizado las funciones mnemotécnicas que ejerce el recurso fotográfico. Éste, siendo uno de los vehículos más potentes de la memoria, favorece la visualización, la materialización y el rastreo de los recuerdos. En efecto, de acuerdo con las investigaciones realizadas por Jens Ruchatz, el papel que desempeñan la fotografía, y también otros medios de almacenamiento de la memoria, es doble:

There seem to be two fundamentally opposed ways of relating media and memory: *externalization*⁵⁶⁶ and *trace*. Whereas the concept of externalization foregrounds the instrumental and social character of media, the conception as trace stresses the autonomy of media technology. *Externalization* is the established and, one could say, literal notion of media as memory: Accordingly texts or forms in one medium (or a medium as a whole) are related to human memory either as a way of storing its contents or as analogous in structure⁵⁶⁷.

De estas palabras surgen entonces dos planteamientos más: primero, ¿en qué consisten respectivamente *externalization* y *trace*? ¿Cómo los comprendemos en el caso concreto de la fotografía? Y después, ¿qué cualidades tienen las fotos para poder asumir dichas misiones?

Por un lado, un hecho innegable es que una gran parte de la memoria humana es

⁵⁶⁵ Véase en el presente trabajo el capítulo II.2.3.2.1. Antonio Muñoz Molina y *El jinete polaco*.

⁵⁶⁶ Jen Ruchatz indica en sus estudios que existen varios pero similares términos para referirse a la misma idea. Además de *externalization*, postulado por él mismo, se suele usar también *exterorization*, como Leroi-Gourhan, o *excarnation*, como Aleida Assmann. Véase Ruchatz, Jens, “The photograph as Externalization and Trace”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, pp. 367-378.

⁵⁶⁷ Ruchatz, Jens, *op. cit.*, p.367.

fugaz ante la naturaleza de nuestro cerebro; y es asimismo endeble ante el transcurrir del tiempo u otros factores inciertos. Es por esto por lo que es de carácter indispensable la aparición de medios materiales y simbólicos para que tengamos la posibilidad de almacenar fuera de nuestro cuerpo, y de forma duradera, más cantidades de información. Así que la fotografía, considerada como el récord del pasado, es capaz de capturar e inmortalizar los momentos efímeros de la vida a favor de su peculiar capacidad: la exteriorización (*externalization*) y el rastro (*trace*) de los recuerdos. La primera reside en presentar una imagen del pasado y encarnar simbólicamente el significado que conllevan las peripecias registradas para que éstas no se desvanezcan fácilmente de nuestra memoria y de esta manera las compartamos con más personas. Y la segunda pone el énfasis en ver las fotos como producto de ciertos eventos pasados, cuyo sentido consiste en ofrecer a los observadores una pista para que los interesados puedan rastrear el origen de las fotografías, encontrar lo que se esconde detrás de las imágenes visuales.

Y por el otro, hay que tener en cuenta que no son *externalization* y *trace* términos opuestos, sino que figuran dos modos de funcionamiento de los medios de la memoria, y muchas veces coexisten en una obra fotográfica:

Likewise, trace and externalization do not necessarily exclude each other, stressing either the cultural or the technological aspect of a photograph. The concepts rather help to distinguish two modes of photographic signification that can be found even in the same picture. The difference between externalization and trace distinguishes two functions of medial artifacts that pertain not only to photography, but can—to a greater or lesser extent—be observed wherever media are used for retaining the past⁵⁶⁸.

De manera semejante resume Astrid Erll:

[...] we have to realize that photography is usually both “externalization” and “trace” of memory. It is the active construction of an image of the past and an indexical sign, that is, the result of something that took place in front of the camera at the very point in time that the shutter opened. Because of its

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, p. 371.

indexical quality, photography has always been – and arguably still is- even in times of digital photography- assigned the status of a “record of the past”. For most people, a photograph appears to have a unique connection to past reality⁵⁶⁹.

Basándonos en lo dicho anteriormente, podemos resumir que la fotografía, siendo exteriorización y rastro de la memoria, se ha convertido en un signo representativo y enérgico del pasado, dado que a través de las fotos uno puede conectar, representar y adquirir el sentido de los tiempos perdidos:

As an “index”, a photograph is causally linked to the past –and thus often understood as a powerful trace, document or witness of history and ascribed a specific truth-value. As an “icon” it re-presents the visual shape of past events and existents. And as a “symbol” it stands for the meaning of the past⁵⁷⁰.

El vínculo intrínseco entre la memoria y la fotografía hace que sea bastante reiterada la presencia de esta última en las narrativas solerianas.

En primer lugar, para el escritor malagueño, la afinidad que tienen las fotos y la memoria en la gran capacidad de producir imágenes le sirve de base y de vehículo para ilustrar simbólicamente el sentido de la memoria. Por eso, dice el narrador en *El camino de los Ingleses*: “No sé qué fotografía, de todas las que nos han hecho a lo largo de la vida, sería la que acabaría por definirnos”. (p. 11) De manera semejante, piensa el joven Gustavo Sintora tras la inesperada muerte de Paco Textil:

Y así, paralizados en el tiempo, los recuerdos a todos como si estuvieran en una fotografía, tatuada en la retina de mi memoria, una fotografía sin colores, con los colores desvaídos. El amarillo del primer árbol saliendo del árbol y extendiéndose por encima de las figuras, palideciendo el verdor de los otros árboles, el rojo de las estrellas que algunos hombres llevaban en el uniforme. (*El nombre que ahora digo*, pp. 146-147)

De lo que piensa Sintora se percibe con claridad el enorme impacto que les causa

⁵⁶⁹ Erll, Astrid, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁷⁰ *Ibíd.*, p. 135.

el fallecimiento de Textil, y cómo aquella tragedia queda grabada profundamente en sus memorias.

En segundo lugar, siendo exteriorización y rastro de la memoria, el recurso fotográfico consiente que los personajes establezcan conexiones más estables y duraderas con el pasado. En este sentido, la fotografía posee primero un valor testimonial exteriorizando las informaciones pretéritas. Así, encontramos a Margarita que siempre conserva una foto vieja de su marido, a pesar de que “era de color sepia y tenía los bordes comidos” (*Lausana*, p. 43), que es para ellos el único enlace con los días pasados en Málaga y el único testimonio de su origen. La misma función tienen las fotos encontradas por el narrador en la casa de Robert Rojinsky: de sus padres y de sus amigos, que parece que estén contándole y comprobando cómo fue la historia de su compañero revolucionario. (*El sueño del caimán*, pp. 24-25)

Al mismo tiempo, nos damos cuenta de que en la mayoría de los casos, emplea el autor fotografías privadas que, por la intimidad y carácter personal, son para sus poseedores un rastro (*the trace*) para seguir retornando a algún lugar de la memoria, repasando las intensas emociones que tenían en aquel momento, e indagando los posibles sentidos implicados para la actualidad, debido a que:

Users tend to see their own private photographs as traces that offer a material starting point for recalling what happened at the time of exposure. For them the ideological side of their own practice will remain more or less obscure. [...], users will more probably regard the photograph in its entirety as a trace of a past event. In the user's eyes the main purpose of the photographs is to provide a kind of visual evidence that prompts and anchors acts of remembering.

Es decir, al tener presentes estas fotos, más que en ver lo que éstas presentan, lo más importante reside en evocar y reflexionar sobre las historias ocultas detrás de estas imágenes.

De modo que el sacerdote Anselmo reserva en su parroquia tres fotos que le recuerdan no olvidar sus amores y dolores, ni ignorar las penas y los crímenes de la guerra:

El cura Anselmo le decía a mi padre que él también había sido soldado, había estado en la guerra de Cuba y allí se había casado con una mulata que se llamaba Jacinta María. En su parroquia el cura tenía tres fotos, una de un periódico en la que él salía retratado con otros soldados debajo de un titular en el que se decía que el ejército español iba a pasearse por las calles de Washington, otra de la mulata Jacinta María y la tercera de la basílica de San Antonio de Padua, que era el lugar al que la mulata había soñado ir durante su vida, [...]. (*El nombre que ahora digo*, pp. 127-128)

O como lo que le sucede al joven proyccionista:

Lo único tangible que conservo de Amparo es una fotografía borrosa tomada a pocos días de conocerla. [...]. Es la fotografía que conservo y que estuve mirando durante horas, milímetro a milímetro [...]. Lo demás ha desaparecido y en vano lo revivo en la noche de esta ciudad helada. (*Modelo de pasión*, pp. 72-73)

Lo mismo le pasa al niño de *Una historia violenta* al ver la foto que toman los periodistas el día en que se produce la gran tragedia:

Aquella foto de mi padre en el recorte de periódico es la imagen más viva que conservo de él antes de que volviese al hospital para ya no regresar nunca. Más real de lo que nunca fue en vida. Puede decir que aquél fue uno de los hitos de su existencia. Allí estaba. Importante. La cara alucinada, ligeramente sonriente. Su camisa blanca, sus dientes, asomando entre lo borroso de la tinta y los poros del papel. Sacando la cabeza entre una barrera de caras imprecisas y expresiones tristes. (*Una historia violenta*, p. 262)

Cuanto más detallada y serenamente describe el recorte de prensa, más patentes se manifiestan la soledad y la impotencia del narrador, ya que para él esa foto es símbolo del crimen, de la confusión e indefensión de su infancia, del día más oscuro de su vida.

Y finalmente, merece un análisis específico *Las bailarinas muertas*, fruto de una serie de recursos fotográficos sin los que esta producción concreta no podría haber sido posible.

Por una parte, la construcción narrativa de esta obra se asienta en las memorias e imaginaciones del narrador, cuya configuración está sujeta a las cartas, postales y fotografías enviadas por el hermano Ramón desde Barcelona. Nos damos cuenta de que primero, todo ello concede gran espacio de imaginación al narrador, ya que el niño no elige las fotos sino que ve lo que le envió su hermano. Así, las imágenes materializadas en las fotografías superan restricciones temporales y espaciales, y sobre todo, están libres de la selección subjetiva de los observadores:

Photography grasps what is given as a spatial (or temporal) continuum, memory images retain what is given only insofar as it has significance. Since what is significant is not reducible to either merely spatial or merely temporal terms, memory images are at odds with photographic representation⁵⁷¹.

Luego, pese a que estas fotos no pueden hablar, una vez que están acompañadas de unas pocas instrucciones que ofrece el hermano, llegarán a ser una señal importante, estimulando al narrador convertir las imágenes en historias contadas, y de esta manera, los dos espacios y dobles discursos se comunican con gran facilidad y naturalidad. Sin embargo, eso no es accidental sino que se corresponde con el carácter esencial de los medios fotográficos. Tal y como ha expresado Astrid Erll:

Apart from the fact that photography -like all media of memory- constructs versions of a past reality rather than reflects it, what is striking about this particular medium (in contrast to most written or filmic media) is that it is essentially non-narrative. Taken by itself, a photographic image does not tell a story. [...]. It can provide an occasion for narration or cue a story in the observer's mind. What photography needs in order to function as a medium of memory is narrative contextualization, either by captions that come with it or by stories that surround or emerge from it⁵⁷².

Por otra parte, conviene no olvidar las fotografías recompuestas por el fotógrafo Rovira quien, locamente enamorado de la bailarina Soledad Rubí, en vez de estar a su

⁵⁷¹ Kracauer, Siegfried, "Photography", en Thomas Y. Levin (ed.) *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge: Harvard UP, 1995, pp. 50-51.

⁵⁷² Erll, Astrid, *op. cit.*, p. 135.

lado es expulsado del cabaret. A partir de aquel momento, cambia totalmente su carácter metiéndose en el pequeño laboratorio trabajando con los líquidos fabricando imágenes horribles:

El primer truco que hizo entonces fue el de soldar a Lilí con su amiga Almudena Fernández. Y es que el fotógrafo Rovira pegaba cabezas y cuerpos de gente distinta sin que por ninguna parte se notase la costura. Pegaba brazos, piernas de fotos antiguas, bigotes, vestidos de toreros, sombreros de copa y cualquier otra cosa que estuviese atrapada en la colección de sus clichés. Y si en tiempos anteriores se entretenía en ponerle a la cara de don Mauricio Céspedes el cuerpo de una morsa o de un caimán con zapatos de charol, en colocarle a la Bella Manolita las piernas recortadas de una enana con tanta precisión que don Mauricio y su amante parecían más verdaderos y genuinos según la composición de Rovira que como en la realidad se mostraban, en esa época los cosidos y apaños del fotógrafo estaban fabricados con el mismo material melancólico que le anegaba el alma. Aunque en sus fotos seguía apareciendo gente, Rovira ya no retrataba personas, ni caras ni bocas, lo que Rovira fotografiaba eran deseos, añoranzas, temores, angustias, ambiciones. Y lo mismo ocurría con sus trucos. (pp. 97-98)

Evidentemente, estas producciones no poseen valor testimonial, es decir, no tiene ningún sentido si sólo se contempla lo reflejado en los papeles recompuestos. No obstante, las imágenes distorsionadas encarnan directamente el estado de ánimo del fotógrafo, posibilitando una penetración profunda en su conciencia y emociones intensas. Por lo cual se corrobora con precisión la función como *trace* de las fotografías: “traces function as *index*—a sign that signifies by its relation to its origin—and the externalized and encoded messages as *symbol*—a sign that signifies by virtue of conventions”⁵⁷³.

⁵⁷³ Ruchatz, Jens, *op. cit.*, p.371 (subrayado por el propio autor).

IV.2.3.2. La escritura

Como es bien sabido, en el marco social la memoria cultural está basada en la comunicación a través de los medios de almacenamiento y transmisión. Entre ellos se encuentra la escritura, uno de los medios más tradicionales y convencionales de la memoria:

[...] memory on the collective level – that is, the construction and circulation of knowledge and versions of a common past in sociocultural contexts – is only possible with the aid of media: through orality and literacy as age-old media for the storing of foundational myths for later generations; through print, radio, television and the Internet for the diffusion of versions of a common past in wide circles of society; and, finally, though symbolically charged media such as monuments which serve as occasions for collective, often ritualized remembering⁵⁷⁴.

En comparación con la memoria comunicativa, la escrita se distingue por la capacidad cuantitativa y la estabilidad cualitativa. En otras palabras, recuerdos almacenados en las escrituras suelen ser más permanentes ante el transcurrir del tiempo y disponen de mayor flexibilidad para circular entre distintos espacios. De hecho, en el momento de ilustrar las funciones de los medios de la memoria ha resumido Astrid Erll: “storage, circulation and cue”⁵⁷⁵.

De ahí que tenga carácter imprescindible la presencia de la escritura en un mundo narrativo construido en forma de memorias. Como manifiesta el narrador de *Los héroes de la frontera*: “Bajo la soledad de mi ventana sigo escribiendo, añadiendo letras, buscando palabras, trasteando con fantasmas y recosiendo recuerdos” (p. 37).

⁵⁷⁴ Erll, Astrid, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁷⁵ Conviene indicar que, en el momento de analizar las funciones de los medios de la memoria (*media of memory*), cada estudioso tiene su propia preferencia. Por ejemplo, *externalization and trace*, postulados por Jens Ruchatz, o *storage, circulation and cue*, resumidos por Astrid Erll. Sin embargo, son distintas denominaciones que conllevan ideas parecidas, si nos damos cuenta de que en el presente contexto, *externalization* y *circulation*, *trace* y *cue* están refiriéndose, en realidad, a la misma cosa.

Es por esto por lo que el ciego Rinela pide que el escritor Solé le escriba “una carta muy larga” diciendo que: “La caligrafía tiene su importancia, no te creas que no lo sé [...]” (*Los héroes de la frontera*, p. 113, 121). Ya que Rinela es consciente de que por lo insignificante que es, una vez que muera, sus recuerdos, sus aventuras y su existencia, desaparecerán inmediatamente sin que nadie se dé cuenta. Por eso decide recurrir a las letras para poder dejar huellas de su paso por este mundo, y si es posible, para que si algún día uno descubra al azar la carta, se acuerde de él. Porque la escritura, siendo un medio de la memoria, tiene la función de preservar (*storage*) y desencadenar (*cue*) los recuerdos.

De modo que el “yo” se acuerda de la casa de su compañero al leer la carta enviada por la mujer de éste:

Me llegó la muerte de Michelena escrita en un sobre color garbanzo. Uno de los presos encargados de distribuir el correo me echó aquel sobre a los pies del camastro. Allí había unas palabras mal garabateadas por la mujer de Michelena. [...].

“Ahora ya sólo está conmigo y con su hijo” [...] Al leer aquella nota me vino a la cabeza el cuadro de su dormitorio, la primera noche del año 1957. La Santa Cena.

Por lo tanto, partiendo de la carta escrita por la esposa de Michelena, el narrador inventa en su mente unas imágenes:

En mi celda imaginé a aquella mujer que siempre receló de nosotros, escribiendo lentamente en la salita en la que Vera había bailado con una mujer rubia. Uniendo palabras aquella mujer desconfiada, usándolas como una arma, como una leve venganza contra aquellos que le habían arrebatado a su marido, su propia vida. (*El sueño del caimán*, p. 111)

En este aspecto, no es posible prescindir de una indagación específicamente dedicada a *El nombre que ahora digo*, donde se contempla la plena función de la escritura como medio de la memoria.

En primer lugar, teniendo en cuenta una perspectiva general, a la obra en

conjunto la podemos considerar como medio de memoria por dos razones. Por un lado, pese a ser creación artística, la decisión de tomar la Guerra Civil española como telón de fondo, permite a la novela almacenar -tanto para los personajes como para los lectores- recuerdos sobre la guerra, estimulando las imaginaciones y nutriendo las emociones. Y por el otro, la novela nos brinda la oportunidad de reconstruir y reflexionar simultáneamente sobre los hechos bélicos, dado que la literatura es esencialmente la forma simbólica de la memoria:

Literature usually allows its readers both a first- and a second-order observation: It gives us the illusion of glimpsing the past (in an experiential, mythical, or antagonistic way) and is—often at the same time—a major medium of critical reflection upon these very processes of representation. Literature is a medium that simultaneously builds and observes memory. Prominent reflexive modes are constituted by forms which draw attention to processes and problems of remembering⁵⁷⁶.

En segundo lugar, si introducimos el tema desde puntos concretos, nos damos cuenta de que a medida que va avanzando el discurso narrativo en *El nombre que ahora digo*, se refleja asimismo la configuración de la memoria colectiva y cultural.

Esto se debe a que, primero, se permite conocer cómo las memorias individuales y comunicativas vuelven a circular en el marco social a través de la narración. Como hemos estudiado anteriormente, son las escrituras fragmentadas de Gustavo Sintora, las cartas de su padre, sargento Solé Vera, y muchos recuerdos comunicativos, los que le sirven al narrador de base y apoyo en el momento de recomponer la historia. A favor de las letras, la memoria de Sintora ha sido retenida (*storage*) y rescatada (*cue*). Y gracias a la labor del “yo”, los recuerdos, originalmente inconexos y borrosos, consiguen un orden lógico para poder ser narrados, y sólo de esta manera, la memoria individual del joven soldado, junto con la de las demás personas, entran en circulación y cobran sentido. Es por esto por lo que lo que hace el narrador juega un papel crucial, debido a que:

⁵⁷⁶ Erll, Astrid, “Literature, film, and the mediality of cultural memory”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008 p. 391.

The “most narrative” of all our individual memory systems is autobiographical memory. From the mass of disparate lifetime events, we retrospectively select some experiences, and turn them –through the use of narrative structures- into coherent, meaningful life stories. [...]

Narrative structures play a significant role in every memory culture. [...]. The main function of narrative in culture is, [...] “temporal orientation”, the linking of past, present and future in a meaningful way.

Luego, el escritor deja expuesto en la novela el proceso de creación, es decir, se ve con claridad cómo selecciona y reorganiza el narrador diversas informaciones. Debido a ello, por una parte hace visible cómo se restituyen poco a poco las memorias, y por el otro, dicho proceso de reelaboración memorística nos posibilita encontrar nuevos puntos de vista para conocer y reevaluar el pasado. En este sentido, *El nombre que ahora digo* cumple a la perfección su responsabilidad siendo medio de la memoria:

On the other hand, literary works construct versions of the past: affirmative and subversive, traditional and new ones. On the other hand, they make exactly this process of construction observable, and thus also criticizable. Literary works are memory-reflexive, and often, like a reversible figure, simultaneously⁵⁷⁷.

⁵⁷⁷ Erll, Astrid, *op. cit.*, p. 151.

Capítulo V. La memoria y las imágenes

Antes de centrarse en el tema de la memoria y las imágenes, conviene repasar nuevamente los estudios de Robert Humphrey, que plantea en su obra clásica *Stream of consciousness in the modern novel* la necesidad de respetar y mantener la intimidad de las conciencias para que no se pierda la verosimilitud en el momento de representar dicha corriente mental. Sin embargo, no se trata de misión sencilla para los autores, quienes, para poder cumplir este objetivo apelan, según Humphrey, a tres técnicas básicas: suspender el contenido de la conciencia; mostrar la incoherencia del torrente consciente; o recurrir a las presentaciones visuales y simbólicas:

[...] all of the major stream-of-consciousness writers have employed the same basic devices to accomplish their purposes. The most important of these devices are: (1) suspension of mental content according to the laws of psychological association, (2) representation of discontinuity and compression by standard rhetorical figures, and (3) suggestion of multiple and extreme levels of meaning by images and symbols⁵⁷⁸.

No es, pues, de extrañar que los literatos empleen las imágenes como uno de los métodos más eficientes para representar las actividades psíquicas y las tracen de forma simbólica y subjetiva, ya que “cuando recordamos o razonamos sobre los objetos es porque hay algo en nuestra mente que puede encarnar, simbolizar o representar estos objetos”⁵⁷⁹. Lo cual se muestra aún más relevante cuando las obras narrativas están fundamentadas en las memorias involuntarias, dado que en estas últimas las huellas fraguadas por los objetos externos se sitúan en el nivel inconsciente, cuya localización y extracción son imprecisas y más complejas.

⁵⁷⁸ Humphrey, Robert, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁷⁹ Pylyshyn, Zenon W., “La naturaleza simbólica de las representaciones mentales”, en María Victoria Sebastián (coord.) *Lecturas de psicología de la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 367.

Por estas razones, se decide estudiar desde el punto de vista expresionista las imágenes manifestadas en las obras de Antonio Soler, centrándonos en las descripciones individualizadas del escritor y en la voluntad que hay detrás de estas escenas dibujadas.

V.1. El expresionismo

No son pocos los críticos que ponen el énfasis en los rasgos expresionistas mostrados en la creación literaria de Antonio Soler. Tal y como comenta Jordi Gracia: “Cierta expresionismo de caracteres y situaciones y el gusto por una escritura poética marcan sus primeras novelas”⁵⁸⁰; o en palabras de Santos Alonso: “[...] [una de] sus señas literarias más claras [...] [es] la tendencia expresionista en las anécdotas y las atmósferas”⁵⁸¹; análogas ideas comparte Fernando Valls: “la marginalidad interior y el desvalimiento de los personajes [...], y los duros ambientes en los que se desenvuelven, lo que genera un cierto expresionismo aunque con ribetes poéticos”⁵⁸². Esto también ha sido confirmado y aclarado por el propio autor:

[...] creo que hay una tendencia al expresionismo pero también hay una convicción, en ese sentido, expresiva muy fuerte; a mí no me interesan los retratos puntillistas cuando estamos hablando de personajes, sino que creo que es mucho más efectivo tres o cuatro trazos fuertes, que describen mucho mejor a un personaje, que una serie de líneas menudas y muy laboriosas y, a veces, para definir a un personaje, es un recurso que tiene un efecto; incides, a lo mejor, en un defecto o un rasgo muy especial y el lector recompone alrededor de ese rasgo el resto del personaje, y, normalmente, es algo que siempre me ha funcionado. Casi nunca hay una descripción pormenorizada⁵⁸³.

⁵⁸⁰ Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Doming, *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, Barcelona: Crítica, 2011, pp. 903-904.

⁵⁸¹ Alonso, Santos, “La memoria imaginaria” [en línea], 30 de julio, 1999, disponible en http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=942&t=articulos, [fecha de consulta: 23 de marzo de 2016].

⁵⁸² Valls, Fernando, “Cantos de sirena”, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica, 2003, p. 265.

⁵⁸³ Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, pp. 534-535.

Merece la pena preguntar, ¿de dónde se sacan dichas conclusiones? ¿Cuáles son las funciones que ejercen las representaciones visuales en las narraciones solerianas? A estos planteamientos nos vamos a acercar a través de los siguientes puntos.

V.1.1. Delimitación conceptual

Una cuestión fundamental que se intenta solucionar primordialmente es ¿qué es el llamado expresionismo? En efecto, entre todos los “ismos” nacidos en los albores del siglo XX, la definición del expresionismo ha seguido un camino tortuoso. De modo que en contraste con su amplia utilización y aceptación, la delimitación del concepto aún parece indecisa y confusa.

Sin embargo, no es menos cierto que su primera aparición está asociada con las artes plásticas. Fue en 1911 en una exposición de pintura celebrada en la *Berliner Secession* en Alemania cuando se denominó “expresionismo” al conjunto de los cuadros exhibidos y “expresionistas” a sus autores, entre ellos Pablo Picasso, Jackson Pollock, André Derain o Maurice de Vlaminck. A partir de aquel entonces, se fue difundiendo el término de “expresionismo”. En cambio, su identificación en la Historia del Arte no había sido confirmada hasta 1914, año en que Paul Fechter sacó a la luz su libro *Der expressionismus* en el que empleó este concepto para referirse a un grupo de pintores subrayando que “lo anti-intelectual, lo emocional y lo espiritual” expresados en sus obras coinciden con “la necesidad metafísica del pueblo alemán”⁵⁸⁴. Además, cabe mencionar de nuevo las aportaciones de Freud, que hacen a la gente conocer que nuestros comportamientos están motivados por el sistema consciente; y las de Bergson, que desvelan la naturaleza subjetiva de la percepción de los individuos. El desarrollo teórico, junto con las graves consecuencias causadas por la primera Guerra Mundial, hacen que la manifestación postulada por la segunda

⁵⁸⁴ Behr, Shulamith, *Expresionismo: movimientos en el arte moderno*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2000, p. 8

generación expresionista en Alemania se convierta en más radical e impetuosa. Los pintores que recibieron el nombre de *Nueva Objetividad*, persisten en mostrar en sus obras los aspectos más horribles de la realidad y de una sociedad devastada por la guerra. El realismo “exacerbado y paroxístico”⁵⁸⁵ patentizado en sus cuadros dejó notables influencias en el ámbito mundial.

Es por esto por lo que, en sentido específico, el expresionismo se aplica especialmente a la pintura, que implica a menudo “dar importancia al color a expensas de la línea, en gran parte debido a que los efectos del color son menos proclives a una explicación racional que los de la línea”⁵⁸⁶. En sentido amplio, el término puede ser empleado para describir “obras de arte en las que predominan el sentimiento sobre el pensamiento, en las que el artista utiliza su medio no para describir situaciones, sino para expresar emociones”⁵⁸⁷. En este contexto, el expresionismo traspasa las fronteras y se aplica ampliamente a la música, la literatura o el cine, donde se encuentra “el uso extático del color y una distorsión emotiva de la forma, reduciendo a un mínimo absoluto la dependencia de la realidad objetiva”⁵⁸⁸.

Sin embargo, la subjetividad generada en el expresionismo favorece por un lado una mayor heterogeneidad en las formas de representación, y por el otro alza barreras a la hora de encontrar una definición conceptual precisa y unitaria. Por consiguiente, será más apropiado analizarlo desde punto de vista estilístico:

[...] el expresionismo es más un estado de espíritu que una forma de arte. Profundamente antirracional, el expresionismo se caracteriza por una voluntad de la libertad más absoluta para el creador, y de ahí derivan las deformaciones que producen un grafismo nervioso, violento, agudo, y también el uso de colores puros y violentos capaces de reproducir la emoción inicial, incluso el grito⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de estética*, Madrid: Ediciones Akal, 2010, p. 560.

⁵⁸⁶ Denvir, Bernard, *El fauvismo y el expresionismo*, Barcelona: Editorial Labor, 1984, p. 3.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*

⁵⁸⁸ *Ibíd.*

⁵⁸⁹ Souriau, Étienne, *ibíd.*

V.1.2. El expresionismo en la literatura

Influido por el movimiento expresionista en las artes plásticas, la corriente se populariza muy pronto en el terreno literario, donde ha sido utilizada como uno de los medios más eficaces para que las emociones íntimas e intensas, y las vibraciones anímicas producidas en los personajes, sean transmitidas a los lectores.

Sin manifiesto literario ni principios específicos, lo que tienen en común los escritores expresionistas consiste primero en su intención de “producir una imagen desde el interior hacia el exterior”⁵⁹⁰, por lo cual, la perspectiva de las obras suele ser interna y subjetiva. Y por otra parte, la literatura expresionista siempre se esfuerza en demostrar un mundo interior “cuyas conexiones con la realidad lo deforman y ofrece así una imagen de la realidad transformada por el mundo interior”⁵⁹¹.

De lo antes expuesto, las creaciones literarias etiquetadas de expresionismo deben cumplir por lo menos tres criterios: primero, tomar los procesos mentales de los personajes como punto de partida, es decir, hacer una indagación profunda en todos los niveles conscientes; además, hay que tener en cuenta que la carga emocional es de carácter obligatorio en estas obras, lo que implica una intensa expresión de los sentimientos agresivos, místicos, angustiosos o líricos de los individuos; y por último, tanto la comprensión como la interpretación del mundo material deben ser realizadas por vía sentimental y totalmente subjetiva.

Siguiendo estas normas, intentaremos analizar algunas escenas estéticas, dinámicas, y sobre todo distorsionadas, trazadas en las producciones artísticas de Antonio Soler, ya que en un escritor adepto a escribir visualmente nunca faltan la descripción y la representación de las imágenes:

⁵⁹⁰ Pirraglia, Elvira, *Valle-Inclán y su macrotexto literario*, Ciudad de México: Ediciones Trilce, 2002, p. 69.

⁵⁹¹ *Ibíd.*

La influencia de las imágenes es evidente; yo cuando escribo, cuando estoy describiendo situaciones, personajes, paisajes, visualmente los tengo en la cabeza; lo que hago es casi copiar lo que estoy visualizando y llevarlo al ordenador, como si tuviera que describir lo que estoy viendo ahora mismo por la ventana, así es como trabajo⁵⁹².

No obstante, hay que tener en cuenta que las disociaciones comentadas aquí no son absolutas ni son únicas. De hecho, a lo largo de la investigación han surgido varias posibilidades de analizar lo que atañe a las representaciones visuales, y decidimos emplear una de ellas que es, según nuestro punto de vista personal, más apropiada para las narrativas solerianas.

⁵⁹² Sánchez Escutia, José Ángel, “Entrevista [a Antonio Soler]”, *op. cit.*, p. 533.

V.2. Las imágenes estáticas

Aquí se estudian unas imágenes en las que el autor utiliza los colores como elemento primordial para la expresión emocional. La distinción del análisis se hace según el valor de los colores que es “representado por el eje central [...]; la parte inferior es el negro fundamental y la parte superior el blanco fundamental”⁵⁹³, relacionadas respectivamente con las sombras y las luces, con las emociones negativas y las positivas.

V.2.1. Emociones negativas—hacia la oscuridad

V.2.1.1. El negro

En su estudio *De lo espiritual en el arte*, W. Kandinsky, pintor pionero del expresionismo abstracto, señala:

El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión⁵⁹⁴.

Efectivamente, el mundo narrativo de Soler, dominado en gran medida por el tono negro, está impregnado de miedo, depresión, náusea e inseguridad, lo cual se corresponde con la naturaleza estética del color negro y queda manifestado a partir de

⁵⁹³ Cohen, Jozef, *Sensación y percepción visuales*, México: Editorial Trillas, 1973, p. 41.

⁵⁹⁴ Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México D. F.: Premia, 1989, p. 74.

sus primeros relatos, por ejemplo, “La noche”:

De nuevo **la noche**, su corazón **negro** latiendo disimuladamente, **la neblina** de su resuello. [...] Surgiendo por misteriosos caminos de **las catacumbas** de la memoria, recordé –amarillo y **ceniza**- el entierro de mi padre, el vértigo de los cipreses, la soledad del cielo **gris**, el viento llevándose la sotana y el latín del cura, **el luto** provocativo de mi madre, los árboles borrosos de velocidad, el campo desapareciendo por la ventanilla y el tren desbocado dejándome atrás la niñez. **La muerte**.

Y **la noche** como una navaja, dolorosa y fría. (p. 45, los subrayados son nuestros)

A través de unas pinceladas de tono oscuro el narrador adulto nos describe la escena del entierro de su padre, observada desde la perspectiva infantil, que queda almacenada en su memoria. Con el paso del tiempo, los detalles del funeral se han solapado, pero lo que el niño sentía en aquel momento específico –el miedo, la confusión, la indefensión- se asocia con la muerte y con el color que veía aquel día, y así queda retenido en su inconsciente. De modo que la defunción de don Pololo le despierta los recuerdos remotos, envueltos en un ambiente sombrío y pesado, dominado por una coloración oscura, negra, cenicienta.

Algo similar sucede con el niño de “Tierra de nadie”⁵⁹⁵, muy asustado por la pelea entre sus padres, se mete en su propia habitación envuelto en la oscuridad de la noche, el miedo que siente es atroz e inmenso:

[...] **la noche** sin pulso, tan callada que parecía que nada existía fuera de mi cuarto y que todo se lo había tragado, como un gran estómago, **la oscuridad**, igual que en estos momentos, que **la noche** parece haber borrado calles y campos, y siento que mi casa flota en un vacío **negro**, en un mar espeso de **alquitrán**. (*Extranjeros en la noche*, p. 156. Subrayados nuestros)

Otro hombre que está hundido en la oscuridad fría es el periodista Gustavo Sintora, muy sorprendido por causa del asesinato y profundamente desilusionado con la realidad en que vive, prefiere sumergirse en la negrura tratando de buscar un

⁵⁹⁵ Soler, Antonio, “Tierra de nadie”, *La noche*, ed. cit., pp. 143-178. Las citas en adelante son de la misma edición.

instante de refugio:

Tengo frío en las manos, tengo ganas de que todo acabe. Apagar la luz esta **noche** en mi casa y que todo se confunda, que se apague la luz y en **la oscuridad** sienta que nada se ha movido, que estoy a salvo y todo es como siempre, cerrar los ojos y no soñar nada, cerrar los ojos y saber que **la oscuridad** está por dentro y por fuera de mí. Que todo se detenga un instante, y pensar, saber que queda mucho para mañana. Y que el frío se me pase lentamente como si mi cuerpo fuese un trozo de **carbón** o de leña al que el fuego todavía tardaría en llegar. Despacio. Hace calor y tengo frío, en las manos y dentro. (*El espiritista melancólico*, pp. 205-206. Subrayados nuestros)

De hecho, no es la primera vez que el mundo de Sintora se oscurece. Semejante situación la encontraron él y Serena Vergara tras presenciar en pleno día cómo el joven falangista es arrojado por la ventana. La breve felicidad es sustituida inmediatamente por el miedo y la decepción, que está representado por el cambio del tiempo:

El cielo se había **oscurecido**, la tarde de verano se había borrado de repente. Unas **nubes negras** habían asomado por encima de los edificios y el día se acababa como si hubieran transcurrido horas desde el instante en que habían entrado en esa calle y aquel joven rubio hubiese estado cayendo en el vacío no se sabe cuánto tiempo. (*El nombre que ahora digo*, p. 122. Subrayados nuestros)

Efectivamente, muchas veces, en la oscuridad se esconden inesperados peligros e incluso mortales:

Y creo que la última imagen real, verdadera y sin deformar, que conservo del circo es aquella de Analía en el borde de la pista, **las sombras** a su espalda, la tierra amarillenta convirtiéndose en **negrura** a sus pies, los cadáveres de Pololo y Estéfano abandonados como dos juguetes prohibidos, porque a partir de entonces todo vendría descompuesto y enmarañado, todo fue caos, desastre y torbellino agitándose en el envés de mis ojos. (“La noche”, p. 54. Subrayados nuestros)

Queda claro que en este caso la negrura se ha convertido en un abismo que va a devorar por completo a Analía, que está justo a punto de caer. La muerte, como una fiera escondida, saltará cuando nadie la esperaba y la engullirá. En este sentido, el color negro predice sin duda un horrible asesinato.

Y otras veces, cuando uno se encuentra sumergido en una soledad sin límite, el color negro hasta contagia los órganos internos, como le sucede al joven proyeccionista ante la pérdida de la mujer que ama, Amparo:

Sólo el interior de mi cuerpo y mis vísceras estaban bañadas de **oscuridad**, **la penumbra** de mi garganta, **la tiniebla** roja y sonora de los bronquios, el pantano **sin luz** de los intestinos y **la negrura** de la sangre en la red de las venas. La voz de Amparo también estaba hecha de **oscuridades**. (*Modelo de pasión*, pp. 45-46. Subrayados nuestros)

De modo semejante, la enorme desesperación y la impotencia que está sufriendo Margarita -la anciana en *Lausana*-, quedan manifestadas a través de una negrura absoluta: “[Soy] **una ciega** tanteando en **la oscuridad** de una habitación llena de muebles y trastos. **Una cieguita** con cara de pera”. (p. 21)

En alguna ocasión, la tenebrosidad aumenta la sensación de misterio y melancolía generada por una imagen visualmente sombría:

Volví a ver a Amparo desde mi balcón, alejándose calle abajo en dirección a **las sombras** solitarias de la plaza donde se alaba aquella estatua que surgía de **la oscuridad** imponiendo su contorno rotundo y **negro**. Y con cada recuerdo recordaba, como ahora recuerdo, los ojos grandes y dorados de Amparo, tibios como **un atardecer** de verano con árboles y trigo seco y pájaros cantando. (*Modelo de pasión*, p. 35. Subrayados nuestros)

O simplemente sirve de telón de fondo para que resalten otros colores:

Luces tenues, espejos nublados, humo y focos **verdes** alumbrando rincones con plantas de plástico, **carmín** y **rubio** platino, **oro** falso y lencería, ojos aguados por el deseo y el alcohol, murmullos y eco de risas, todo separado del mundo por un cortinaje pesado de terciopelo, todo flotando en **una noche** más densa que la que afuera recorría las calles. (*Modelo de pasión*, p. 57.

Subrayados nuestros)

V.2.1.2. El azul

Basándose en las investigaciones de Johann Goethe⁵⁹⁶, W. Kandinsky ha postulado en sus estudios que el color azul constituye un reflejo muy cercano al negro, que es en realidad, una oscuridad iluminada:

Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, como entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que parezca negro. Aparte de este parentesco físico, existe un parentesco moral, que separa profundamente en su valor interno las dos parejas de color (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) y que une estrechamente a los dos miembros de cada pareja⁵⁹⁷.

Es decir, la emoción suscitada por el azul puede ser muy parecida a la provocada por el negro. En el mundo soleriano, el celeste es uno de los colores que suele usar el escritor en el momento de manifestar algún sentimiento nocivo.

Así, lo azulado puede implicar una ominosa intuición. Como lo que siente el narrador cuando miraba a “los ojos azules” de su amiguito Tatín (*Las bailarinas muertas*, p. 133), o como aquel día en el que el joven proyccionista de *Modelo de pasión* se percató de que está enamorado de Amparo y decide ir a buscarla a La Bóveda, donde Medina la obliga a ejercer la prostitución; pero cuando el chico por fin la encuentra, se da cuenta inmediata de que Amparo ha cambiado, lo cual se expresa por el cambio del tono de maquillaje y por el color del humo del cigarro:

Vi los ojos de ella. Grandes y oscuros en la penumbra. Amparo. La palidez de

⁵⁹⁶ Johann Goethe (1794-1832) fue pionero en estudiar las reacciones fisiológicas y psicológicas que el ser humano experimenta ante la exposición a los diferentes colores. Su investigación constituye la base de la actual psicología del color, que relaciona cada uno de los colores con determinadas emociones humanas.

⁵⁹⁷ Kandinsky, Wassily, *op. cit.*, p. 80.

los hombros y el cuello teñida de **celestre** por la iluminación y las facciones cambiadas, el cuello más largo y toda la cara transformada por el nuevo color de su pelo, por aquella melena corta y lacia de un negro intenso. [...] Un cigarrillo le acarició los labios, una masa de humo flotó un instante en su boca antes de desaparecer en su interior y volver a surgir en una nube transparente y **celestre**, nublándole la mirada. [...] No me contestó más que con la mirada, con una nueva nube de humo venenoso y **azul**. (pp. 106-108. Subrayados nuestros)

No se trata realmente de un color azulado, sino de una percepción visual subjetiva que en aquel momento justo encaja con la inquietud indecible que siente el joven al ver de nuevo a Amparo.

El azul puede sugerir que alguna tragedia va a suceder, como le sucede a la bailarina del cabaret barcelonés, Fátima Combados, que se cae y muere en el escenario por haber tomado demasiadas pastillas la noche anterior:

[...], pero ella bailando, siguiendo el compás de la música, las palomas estremecidas y un sabor amargo en la boca, la baba verde, las burbujas y los restos de pastillas cayéndole sobre las flores de piedra **azul**, **azul** como el vestido **azul** y los ojos **azules** de Hedy Lamarr en la última escena de *Sansón y Dalila*, como el mar en los días más **azules**, hasta que la luz estalló, todo se hizo blanco para Fátima Combados [...]. Todas las pastillas del mundo estallaron en el interior de Fátima Combados, [...] y se convirtieron en una maraña de cables que le dejaron un temblor en el plumón **azul** [...]. (*Las bailarinas muertas*, pp. 109-110. Subrayados nuestros)

V.2.1.3. El gris

El gris está incluido en este grupo porque puede ser entendido como un color que “carece por completo de vitalidad” y de “fuerza activa”⁵⁹⁸, asociado entonces con la depresión y la vulnerabilidad.

De modo que cuando uno está preocupado y agobiado por la falta de esperanza y de la sensación de seguridad, el mundo se tiñe de gris. Por eso, a ojos del proyeccionista, la ciudad sin Amparo es “helada y **gris**” (*Modelo de pasión*, p. 53); de forma similar, para el joven soldado Gustavo Sintora arrojado inesperadamente a la guerra, “*la mañana era **gris***”, “*todo era **gris**, sólo **gris** y frío*” (*El nombre que ahora digo*, p. 31, 263) (subrayados nuestros en ambos casos).

Algunas veces, en el gris se inscribe una nostalgia afligida, emoción que tiene el narrador de *Modelo de pasión*, cuando muchos años después recuerda la primera vez que Amparo le cuenta sobre su vida:

Mentiras, olvidos, verdades y silencios yéndose como el humo de sus cigarrillos por la boca de Amparo. [...] En medio del silencio, las imágenes que sus palabras acababan de despertar se asentaban con lentitud en mi cerebro, cayendo en él como un rocío **gris** y helado, calando tan profundamente en mi memoria que el paso del tiempo no ha podido debilitarlas y alientan con mayor fuerza que los propios sucesos vividos por mí días después, [...]. (p. 34. Subrayado nuestro)

Se da cuenta de que, en la memoria del “yo”, el rocío –metáfora de las imágenes de aquella noche-, no es transparente, sino gris. Este cambio de percepción visual se debe a dos razones: por un lado, las experiencias personales de Amparo son complejas y llenas de turbaciones; y por el otro, el desenlace trágico de Amparo hace que la añoranza se manche de tristeza, de gris.

⁵⁹⁸ Kandinsky, Wassily, *op. cit.*, p. 68.

V.2.1.4. El verde

Al contrario del gris, el verde es un color “activo y dinámico”⁵⁹⁹, de “fecundidad vegetal”⁶⁰⁰, y por eso algunas veces se asocia a la atracción sexual, aunque de forma latente y enigmática:

[...] pensaba en Tusa cuando los sábados la señorita Elvira dibujaba la túnica de un apóstol para ilustrar el evangelio de la semana y la rellenaba con tiza de **color verde** y yo sentía que aquél era el color a través del cual se entraba a su casa, a la casa de Tusa. El color de su puerta, la camisa de ella, las cuentas del **collar verde** que reposaban su blusa rozándose con los botones, chocando entre ellas con aquel tintineo tan pacífico de cristales, uñas y canicas. (*Una historia violenta*, pp. 56-57. Subrayados nuestros)

Queda claro que el verde predomina las imágenes pertenecientes a Tusa, clavadas ya en el corazón infantil del narrador-niño de la novela. El mismo color se corresponde, por tanto, con el tinte imaginado por el ciego Rinela después de llevar incontables noches escuchando clandestinamente los jadeos de su vecina, que es para él, “un sonido malva y [...] venían a ensuciarlo todo con su color **verde**” (*Los héroes de la frontera*, p. 38). Y quizá por eso, aquel día en que Margarita intenta seducir al marido de Monique, Adalbert, decide ponerse “un vestido **verde**, el de escote”. (*Lausana*, p. 139)

Y otras veces, del tono verdoso se desprende cierta señal de envidia que sienten las mujeres, lo cual tal vez se deba a que el verde es también “color de gama fría -como el azul-, es, asimismo, deprimente, y revela una indudable incapacidad de adaptación”⁶⁰¹.

De modo que nos damos cuenta de los celos que muestra Marta hacia Amparo

⁵⁹⁹ Kandinsky, Wassily, *loc. cit.*

⁶⁰⁰ Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos* (quinta edición), Madrid: Tecnos, 1997, p. 414.

⁶⁰¹ *Ibíd.*, p. 414.

tras descubrir cómo mira su novio Romero a la chica:

Una bombilla desnuda iluminó las paredes encaladas de **verde**, un armario con aires de ataúd y una cama que se adivinaba demasiado blanca. [...] Recordó [Amparo] a Marta, el **verde** borroso de sus pupilas, la mirada de la noche anterior, sus ojos fijos en Amparo mientras el Romano reptaba sobre ella. (*Modelo de pasión*, p. 41. Subrayados nuestros)

Asimismo, las mujeres ansiosas de amor suelen estar vinculadas con el verde. La amante de don Alfredo lleva un vestido “de gasa **verde** limón” aquel día en que intenta suicidarse por haber sido insultada y burlada por don Alfredo; mientras que, Remedios, la mujer que está enamorada de José Rubirosa, se viste un sujetador “**verde** esmeralda” (*El camino de los Ingleses*, p. 157, p. 174) cuando éste le pega bofetadas. La primera envidia a las otras mujeres que están al lado de su amante, y la segunda se siente amenazada por Luli. Son las dos mujeres celosas y desgraciadas.

V.2.1.5. El rojo

En el mundo soleriano el efecto emocional originado por el color rojo es doble. Suele representar el amor y la pasión como se considera convencionalmente, sin embargo, en otros momentos, funciona como anuncio previo a la revelación de un desenlace trágico. Eso tal vez se deba a la asociación sentimental que el rojo puede generar:

[...] el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso⁶⁰².

De modo que encontramos el color rojo claro o normal en las mujeres queridas

⁶⁰² Kandinsky, Wassily, *op. cit.*, p. 42.

por alguien, en este caso, ellas suelen ser un símbolo de pasión, o de un deseo sexual. Como Luli de *El camino de los Ingleses*, o Amparo de *Modelo de pasión*, que siempre tienen los labios pintados de **rojo carmín**; como Tusa, la tía atractiva de Ernestito en *Una historia violenta*, que “siempre tiene los labios y las uñas pintados del mismo **color rosa**” (p. 13), aquí una variante del rojo; o según la forma empleada por el hombre Bala de *La noche* para expresar su amor profundo pero reprimido hacia Analía: “[...] recordando y escribiendo, escribiendo la palabra noche y la palabra muerte y la palabra mar, la palabra belleza y la palabra **amapola**, y la palabra soledad y la palabra palabra, y el nombre (palabra **roja**) Analía” (“La noche”, p. 55. Subrayados nuestros en todos los casos).

Por el contrario, nos damos cuenta simultánea de otro tipo de rojo, tenebroso, fatigoso y peligroso, que se corresponde con el color imaginario que inventa en la mente el narrador-niño cuando piensa en el cabaret barcelonés donde trabaja su hermano mayor:

[...] Sonsoles Aranguren [...] fue la tercera bailarina en caer muerta, [...], sobre las pulidas tablas del escenario de aquel cabaret en el que trabajaba mi hermano y que yo siempre supuse cargado de humo y con cortinas de **color rojo oscuro**, como **la sangre** cuando deja de manar de una herida y empieza a formar en el suelo una gelatina suave y aterciopelada. (*Las bailarinas muertas*, p. 10. Subrayados nuestros.)

La inquietud y la angustia causadas por ver este rojo oscuro responden por lo tanto al impacto emocional que se produce inconscientemente en el niño de *Una historia violenta*, cuando entra por primera vez en la casa de su amiguito Ernestito Galiana:

En el piso de arriba, en la casa de Ernestito propiamente dicha, había unos sillones **color sangre**. O más **oscuros**. Eran del color que tiene **la sangre** cuando empieza secarse, pero al pasarle el dedo por su superficie se quedaba en los sillones un rastro de auténtico **color bermellón**, de **sangre fresca**. Eran sillones de terciopelo y alguna vez vi sentado en ellos, siempre en el mismo, a don Guillermo, [...]. (p. 27. Subrayados nuestros)

Así, tampoco es, pues, de extrañar que el rojo fuego esté asociado con la desaparición de la esperanza y, sobre todo, con el miedo. Es por eso por lo que la desilusión de Babirusa queda revelada por quemar las revistas de artes marciales; mientras tanto el miedo que siente Miguelito se refleja en sus ilusiones iluminadas por las llamas del fuego:

Pero luego supimos que en aquel instante tuvo miedo, miedo de la verdad, de lo que el Babirusa acababa de confesarle, y que en aquel momento las palabras de esa mujer extraña, mientras el Babirusa seguía arrojando al **fuego** toda la colección de sus revistas de artes marciales, eran su única esperanza. Miguelito se había aferrado a esas palabras y veía en ellas su salvación. Y al recordarlas, al oírlas [...] no sólo pensó en las palabras, sino en el cuerpo y la voz de la mujer, los labios murmurando aquello que estaba escrito dentro de su pecho, aquel **fuego** devorando los sueños, la Señorita del Casco Cartaginés lanzaba al **fuego** y sus ropas, sus chaquetas estrambóticas, aquellas camisas de raso o de seda antigua evaporándose como el papel de las revistas, el cuerpo desnudo tendido sobre aquella materia al **rojo vivo**, abriendo los labios, casi sonriéndole. (*El camino de los Ingleses*, pp. 186-187. Subrayados nuestros)

Efectivamente, el rojo es un color capaz de provocar varias sensaciones que son opuestas algunas veces, y de esta manera quedan ensambladas distintas escenas y se logra potenciar el efecto dramático. Como sucede en *El camino de los Ingleses*, cuando una noche Rubirosa persigue a la pareja recién reconciliada -Miguelito y Luli- hasta la casa del chico, y viendo desde la esquina de la calle cómo suben los dos a la habitación de Miguelito. El uso simultáneo de un mismo color para manifestar dos estados contrarios sentimentalmente aumenta, sin duda alguna, la tensión de la trama e intensifica el contraste de las imágenes: los novios están envueltos en una enorme felicidad, mientras que a Rubirosa le están mordiendo los celos y la ira:

[Luli] se situó delante del portal [de casa de Miguelito] y después de rebuscar algo en su bolso, se agachó un poco para ver su cara reflejada en el cristal de la puerta y se pasó por los labios la barra de **carmín rojo**, **el mismo rojo** de los pétalos de una rosa, **el mismo rojo** de la camiseta ceñida que Luli

llevaba puesta y **el mismo rojo** que debió de estar pasando por la mirada de Rubirosa esa tarde, cuando llegó a la mercería de Remedios Gómez. **El mismo rojo** de la sangre que manaba por la nariz de Remedios y que seguiría persiguiendo a Rubirosa hasta el final de esta madrugada, cuando en uno de aquellos tugurios de la costa por los que a veces solía perderse, vencido por el alcohol, cayese desmayado en los brazos de una prostituta murmurando el nombre de Luli. (p. 175. Subrayados nuestros)

V.2.2. Emociones positivas—hacia la claridad

A grandes rasgos, las emociones positivas -alegría, gratitud, serenidad, esperanza- casi no existen en las novelas de Soler, lo cual no debería ser difícil de entender si recordamos la preocupación existencial reflejada en sus escrituras. Tal y como ha expresado el mismo autor: “La literatura intenta ahondar en los conflictos del hombre y casi nunca cuenta historias felices, las historias felices tienen poco que contar”⁶⁰³.

Aún así, se encuentran unas chispas inconstantes que brillan en la relativa oscuridad. A continuación vamos a rastrear unos matices no tan oscuros como los que acabamos de analizar.

V.2.2.1. El blanco

Es el blanco, tono opuesto al negro, “la síntesis de la luz”. “De aquí que sea el símbolo de la pureza y la virginidad, de la inocencia y la santidad de la vida”⁶⁰⁴. El blanco, a veces, se entiende como “no-color”, es decir, transparente, porque “los

⁶⁰³ Tortosa, María Dolores, “Las historias felices tienen poco que contar” [en línea]. 11 de octubre, 2009, disponible en: <http://www.ideal.es/granada/20091011/cultura/historias-felices-tienen-poco-20091011.html>, [fecha de consulta: 16 marzo 2016].

⁶⁰⁴ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 97.

expresionistas no ven el blanco en la naturaleza”⁶⁰⁵. Pero este color no siempre representa lo positivo, ya que “el blanco purísimo tiene un sentido no siempre favorable. Puede significar la pureza, pero una pureza más allá de la vida. [...] un presentimiento de muerte”⁶⁰⁶. Estas palabras nos permiten reinterpretar “**la transparencia**” que tiene Analía físicamente y espiritualmente, que es en realidad, una doble referencia, tanto a la pureza como a su desaparición vital⁶⁰⁷.

Y también por eso el narrador-niño de *Una historia violenta* prefiere “ser **transparente**” (p. 246) para proteger su inocencia y para que los tintes grotescos del mundo de los adultos no le contaminen.

De modo que la transparencia está además asociada con el estado original de la vida: no tiene nada que temer ni querer. Es lo mismo que experimenta el enano Torpedo Miera en *El nombre que ahora digo*, casado con una mujer que está profundamente enamorada de otro hombre: Montoya. El enano lo sabe pero no quiere enfrentarse a ello hasta que sorprende a Montoya saliendo desnudo de la habitación de su mujer. Así se rompe toda la ilusión del enano Miera, que se marcha silenciosamente. La venganza tarda un poco en llegar. Unos días después, el enano cuenta lo de Sintora y Serena al marido de ésta, Corrons. Él es consciente de la grave consecuencia que pueden causar sus palabras, sin embargo, para Torpedo Miera, ésta será la única forma de responder a las burlas de Corrons y de defender su pobre dignidad como hombre y como marido⁶⁰⁸. No obstante, la represalia no le complace nada, ya que él sí quiere de verdad a su mujer, la Ferrallista. Lo que hace en realidad es una liquidación de emociones, y una vez descargados todos los sentimientos, retorna a un estado “blanco”, sin esperanza ni pasión, sin miedo o preocupación:

[Después de decirlo todo a Corrons], el enano se dio la vuelta y se fue por la misma calle de siempre, con las manos metidas en su abrigo de niño, **la mirada transparente** y el cuello encogido, quizá esperando el sonido de un disparo, quizá sólo encorvado por el frío, caminando por la calle gris,

⁶⁰⁵ Kandinsky, Wassily, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁰⁶ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁰⁷ Véase el análisis hecho en *el capítulo III.1.2.2.1.4. Las mujeres angustiadas*.

⁶⁰⁸ Ya que Gustavo Sintora es el mejor amigo, casi hermano de Montoya.

perdiéndose en ella sin que ya nunca se volviera a saber nada de él [...]. (p. 230. Subrayado nuestro)

V.2.2.2. El amarillo

Después del blanco pasemos al amarillo, ya que éste “tiende de tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco”⁶⁰⁹. Por un lado, el amarillo, “emblema del sol”⁶¹⁰, es “un color cálido por excelencia”⁶¹¹, capaz de calentar a las almas sumidas en la profunda desesperación provocada por la guerra; en eso consiste el sentido que supone Serena Vergara para Gustavo Sintora. En la memoria de Sintora, Serena casi siempre lleva un vestido amarillo, sea la primera vez que los dos se cruzan:

[...] Serena Vergara, que entonces llevaba un vestido de flores pequeñas y **amarillentas** [...] abrió todavía más la sonrisa y siguió andando, *volvió a andar y aquel **campo de girasoles** que había en su vestido se estremeció y fue como si la tierra se levantara de la tierra y volase, los campos y los árboles y la tierra y el mundo que llevaba en su cuerpo.*

O sea, cuando la entrevé entre la multitud, cuando él regresa con los demás para llevar a Paco Textil ya muerto a la Casona:

Cuando estaba a punto de entrar, Sintora se giró para mirar atrás, y entre el tumulto distinguió a Serena Vergara, que al verlo dejaba de andar y, con las manos metidas en los bolsillos de un vestido **amarillento**, casi **ocre**, se quedaba mirándolo, los ojos con lágrimas [...]. (*El nombre que ahora digo*, pp. 50-51; 141. Subrayados nuestros)

⁶⁰⁹ Kandinsky, Wassily, *op. cit.*, p. 67

⁶¹⁰ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 59.

⁶¹¹ Kandinsky, Wassily, *loc. cit.*

Es también por eso por lo que, cuando el “yo” de *El sueño del caimán* recuerda su niñez la describe desde el amarillo: “Mi infancia estuvo llena de campos **amarillos** [...]. De eso me acuerdo ahora” (p. 28). Esa visión, acompañada de la sensación que siente en aquel momento, está tan fuertemente fijada en su memoria que no sufre ningún retoque incluso en el nivel inconsciente: “Sueño que camino y piso **granos de trigo**, una grava **amarilla** que me llena de tranquilidad crujiendo bajo mis pies” (p. 70). Semejante nostalgia se infiltra en la alucinación del escritor frustrado: “[...] los días lejanos de mi infancia, un patio con **margaritas** que crecían por encima de mi cabeza **dorada**, la luz del sol acariciando, [...], mi rodilla desnutrida, la piel rosada de los melocotones, [...]”. (*Los héroes de la frontera*, p. 83. Subrayados nuestros)

Por otro lado, cuando el amarillo está unido con el negro, “tiene una significación fúnebre. [...] [E]voca [...] la luz infernal, los celos, la envidia, la traición o el engaño”⁶¹². Del amarillo también ha comentado Goethe: “es un color alegre, gracioso y tierno, pero la más leve mezcla lo desvaloriza, lo hace desagradable, feo y sucio”⁶¹³. Es decir, el amarillo, fácil de ser invadido por otros colores, puede encarnar también la vulnerabilidad de la vida, la indefensión y la importancia del ser humano. De ahí que no sea de extrañar que se encuentren en el mundo soleriano más imágenes teñidas por el tono amarillo que hacen referencia a efectos emocionales negativos.

Razón por la cual, nos fijamos fácilmente en la “blusa negra con adornos **amarillos**” que lleva Amparo en el último encuentro con el proyeccionista y en sus “ojos **amarillentos** brillando, irreales” (*Modelo de pasión*, p. 118, 119), que después de aquel día nunca vuelven a aparecer en la vida del narrador. Igualmente nos damos cuenta inmediata del extraño surgimiento del polvo amarillo, primero en la casa de Ernestito Galiana, luego en toda la calle Lanuza:

Por la mañana, [el] patio, el tejado del lavadero, las plantas y también la acera de la calle, habían aparecido cubiertos de un polvo **amarillento**. Una especie de **polen manso y abundante** que con la brisa se movía por el suelo en zigzag, como una serpiente.

⁶¹² Pérez-Rioja, José Antonio, *loc. cit.*

⁶¹³ *Ibíd.*

Nadie pudo explicar de dónde había salido aquel polvo. [...]
[...] La calle entera cubierta de polvo **amarillo**. Como un sitio inventado.
[...]

La madre de Ernestito se santiguó varias veces al hablar con mi madre y con la madre de Mauri de ese polvo. Dijo en varias ocasiones que aquél era “El verano de las desgracias”.

Por la tarde, el polvo **amarillo** ya no era más que una mancha **parduzca dispersa**, amontonada por los rincones de la calle. El viento seco y recalentado hacía que el polvo se posara cerca de los orificios de la nariz, detrás de las orejas, en los pliegues de los dedos. (*Una historia violenta*, p. 186. Subrayados nuestros en todos los casos)

Y cuando las desgracias de verdad acontecen, el narrador-niño, al oír hablar del olor fundido de la sangre y de la comida, recuerda enseguida el polvo amarillo, que es, en aquel momento, la intuición del gran desastre, el presentimiento de la muerte.

V.3. Las imágenes dinámicas

El mundo narrativo de Antonio Soler, teñido por colores tenebrosos y funestos, está plagado asimismo de metáforas sobre la memoria, sobre el tiempo y la vida, inscritas en una serie de imágenes vívidas y expresivas.

V.3.1. La memoria

Dado que la novelística soleriana está hecha de memorias, hemos realizado una investigación sobre su importancia para los personajes, sus formas de representación, sus peculiaridades y características manifestadas en las narraciones. Sin embargo, la investigación no será completa sin una indagación específica dedicada a las reflexiones individualizadas del propio autor. Es decir, ¿cuáles son las consideraciones personales de Soler sobre la naturaleza, las funciones y el sentido de

los recuerdos? Dado que, al fin y al cabo, es la visión estética y ética del escritor la que determina el objetivo artístico que busca la obra y el modo en que se cuenta la historia.

Ante todo, conviene indicar que el mundo narrativo de Soler está rebosante de observaciones sobre la memoria. A ellas intentamos acceder desde los siguientes tres puntos de vista.

Primero, el uso de las imágenes coadyuva a encarnar y concretar la arbitrariedad y la discontinuidad de la memoria autobiográfica involuntaria. Por eso, el escritor nos describe así la naturaleza de la reminiscencia, que es voluble y en permanente evolución:

La memoria también es un río, una corriente que lo arrastra todo cada vez más lejos. Luego el propio río desaparece y en la tierra queda un surco, una cicatriz. A veces sentimos cómo unas aguas subterráneas nos recorren lentamente y no sabemos de dónde preceden ni qué camino siguen. (*El sueño del caimán*, p. 30)

Algunas veces, la memoria incluso se nos presenta como un ser humano, que goza de autonomía y de libertad:

Y allí, tumbada [Amparo] sobre la cama, volvió a revivir una y otra vez la escena del beso al bode del acantilado, estudiando la cara de Medina en el instante posterior, su gesto, el movimiento suave de su cabeza al retirarse de su lado. Intentó rebobinar sus palabras de despedida en el coche, pero la memoria parpadeaba sin que ella consiguiese reproducir lo que había sucedido. (*Modelo de pasión*, pp. 48-49)

Se observa que si la “memoria” no quiere, no importa cuánto se esfuerce el sujeto, no readquirirá lo que quiere evocar, lo cual se corresponde precisamente con el carácter involuntario de este tipo de reminiscencias, cuya presencia nunca deja de ser manipulada por los individuos. Como se ha comentado, el protagonista de *El sueño del caimán* reflexiona así: “Delante de un televisor sin sonido que no deja de parpadear, de emitir imágenes inconexas, igual que mi memoria” (p. 186).

A fin de mejor ilustrar la naturaleza de los recuerdos involuntarios, el autor crea, incluso, una terrible escena criminal que aparece reiteradamente a lo largo de la historia: tres chicas jóvenes son asesinadas sucesivamente en el invierno y de manera brutal –cabezas abiertas y pies cortados con hacha-, el asesino abandona los cadáveres en el lago sin que nadie se dé cuenta. Sin embargo, la inesperada descongelación de las aguas hace exponer al aire los crímenes ocultos, de modo que la imagen de un lago expulsando cadáveres aflora varias veces en el relato y queda fraguada con intensidad en la mente de los lectores:

Ha aparecido una tercera víctima a orillas del lago. Una chica joven, de origen asiático, a la que también habían abierto el cráneo en dos con un hacha. [...] No se conoce su identidad, pero debe de tener menos de veinte años. El hielo puede haberla tenido cogida en su seno varios meses, o tal vez sólo unas semanas después de las nevadas intensas de abril. Ahora, con el deshielo, con la llegada real de la primavera, el agua la ha devuelto al mundo de los vivos.

El hielo, el mercurio, el cerebro guardando sus pesadillas. Los ríos que nos recorren. Todo lo almacenan dentro, pacientemente, y luego sus flujos internos acaban por expulsarlo a la superficie en el momento más inesperado. [...] Su piel lívida entreviéndose a través de las capas de hielo, [...]. (*El sueño del caimán*, pp. 32-33)

Parece que no tenga mucho que ver con el desarrollo argumental esta horrible noticia, pero si nos fijamos bien en las visiones generadas por las descripciones citadas, podemos preguntarnos: ¿no es aquí el lago descongelado la metáfora de nuestra memoria, y los cadáveres reaparecidos, los recuerdos excluidos? Ya que éstos, igual que los muertos escondidos bajo el hielo, se encuentran arrinconados por el momento, pero por la intensidad emocional que contiene, regresarán tarde o temprano.

Es por esto por lo que esta representación terrible no tarda mucho en resurgir en la memoria, y esta vez, en la mente de Margarita, sirviendo de señal para resucitar nuevas asociaciones visuales:

No sé a quién le oí decir una vez que los recuerdos son como cadáveres

sepultados bojo el agua, que suben a la superficie caprichosamente, activados por alguna súbita acumulación de oxígeno o no sé de qué gases. Pero no. La cosa no es tan siniestra. No son cadáveres, los recuerdos son juguetitos de goma. Como la rana de plástico, el patito y los muñecos con los que se baña mi nieto y que, para darle una pequeña sorpresa, sumergimos en el agua jabonosa y soltamos desde el fondo de la bañera. Unos irrumpen de golpe en la superficie y otros suben lánguidamente, o incluso se quedan allí abajo, cabeceando contra la loza del fondo. Los recuerdos no son más que eso, pequeños muñecos de plásticos hundiéndose y flotando inesperadamente en la bañera de un niño. (*Lausana*, pp. 52-53)

Hay que tener en cuenta la modificación de imágenes hecha por la anciana, dado que la carga emocional que lleva no es tan pesada como el “yo” de *El sueño de caimán*, que está repleto de odio y venganza. De ahí que una visión de la vida cotidiana sea más apropiada para Margarita, una mujer de personalidad represora, y que los recuerdos involuntarios sean para ella “juguetes de goma”, sumergidos en el fondo de una bañera llena de agua de la que de vez en cuando algunos asoman inesperadamente a la superficie, que es, en realidad, el nivel consciente de la memoria.

En segundo lugar, se emplean asimismo representaciones visuales para encarnar simbólicamente el funcionamiento del olvido. De acuerdo con los estudios hechos anteriormente, queda claro que el olvido es una constante indispensable de la memoria. Además, “el olvido no significa [...] la desaparición total de información, sino un *debilitamiento* de las vías de acceso más utilizadas”⁶¹⁴. En otras palabras, las informaciones olvidadas siguen existiendo, pero están abandonadas intencionalmente en lo más apartado de nuestra mente. Cabe preguntarse entonces, ¿en qué difieren la memoria involuntaria y la olvidada que vamos a estudiar aquí? La primera reside en el nivel inconsciente de los hombres y puede ser recuperada de modo espontáneo una vez que haya sido activada por alguna clave correcta; por el contrario, en el presente contexto, los patrones sí son conscientes de la existencia de los recuerdos olvidados, aunque quieren, y no siempre consiguen, excluirlos de su memoria.

⁶¹⁴ Boget Lluçà, Teresa y Penadés Rubio, Rafael, *No me acuerdo: trastornos de la memoria*, Madrid: Editorial Océano, S.L., 2000, p. 43.

Siguiendo a esta orientación, hallamos nuevamente a Margarita, que lleva casi toda la vida esforzándose en suprimir las reminiscencias desagradables:

La existencia de mi pasado es la que pongo en cuarentena. Lo siento mucho más etéreo que lejano. No tengo sensación de que haya un número indeterminado de años o de siglos separándome de aquel tiempo, sino que dudo seriamente de que alguna vez haya llegado a existir todo lo que recuerdo. Y desde luego de que existiera del modo en que ahora lo recuerdo. Los días me parecen láminas casi transparentes puestas unas encima de otras. Y en esas láminas hay unos dibujos porosos, los trazos de la memoria, que el tiempo va diluyendo a la par que la imaginación los va perfilando a su manera, recomponiéndolos. Dándoles una capa de barniz que los iguala, que los hace coherentes. Coherencia de pantuflas, doméstica, mínima, casi ridícula. (pp. 36-37)

El párrafo citado nos permite advertir con claridad la intención que tiene la anciana de borrar su pasado, de negarlo. Ella no lo olvida, sino que por el contrario es bien consciente del dolor producido por los recuerdos traumáticos, por lo que en vez de repasar las antiguas heridas prefiere dejarlas que cicatricen silenciosamente.

Tal sufrimiento lleva años aguantando el hombre Bala, quien siempre pretende soslayar los recuerdos traumáticos a través del olvido deliberado:

[...] a pesar de que la noche me inquieta y me tienta a revivir constantemente el pasado, yo trato de olvidarlo y, poco a poco, noto cómo los recuerdos, flotando como cáscaras de nueces en el río del tiempo, se van alejando camino de su incolora desembocadura en la nada y el olvido. Aunque [...], a veces, suena un cric-silencio-cric que me obliga a silbar algo que un día de fiesta le oí canta a Analía, y entonces es ella, invocada por su música, la que se me aparece en una mancha nítida, clara, sedosa [...] y para borrar su imagen de carmín, prendo la linterna, y siento ganas de huir, quisiera huir, huir más aún, mal allá de la memoria [...]. (“La noche”, p. 101)

Ciertamente, cuanto más penosos son los recuerdos su relegación exige más tiempo y esfuerzo, aunque la mayoría de las veces resulta en vano:

A partir de entonces cualquier recuerdo estaría amenazado por el dolor, como si la memoria entera fuese un pantano del que sólo se pudieran extraer

imágenes dolorosas, más inquietantes y menos deseadas cuanto más próximas estuviesen a Amparo, a su nombre, a una voz que siguió vibrando en los oídos a través del tiempo, cruzando los sueños y las noches de vigilia, deslizándose por las baldosas de una habitación en penumbra con el sigilo de un reptil. (*Modelo de pasión*, p. 151)

Mientras que el proyeccionista está encarcelado en este “pantano” hecho de memorias traumáticas del que no se puede librar, el recepcionista que vive en Toronto está sufriendo algo muy parecido; la única diferencia consiste en la localidad inventada que aprovechan en sus imaginaciones, ya que éste se ve atrapado en un desierto, donde los recuerdos que intenta olvidar y borrar son como el “agua venenosa”:

Sí. Luego supe que es inútil tener una cantimplora en la memoria. Que de nada nos vale tener dentro de nosotros el recuerdo de un tiempo mejor. Es nocivo, es doloroso. Nunca somos capaces de beber esa agua, porque es agua estancada, insalubre. Cuando nada se tiene, cuando de verdad estamos perdidos en un desierto o en un laberinto, haber alcanzado cualquier tipo de plenitud en el pasado no sirve de consuelo, sino para incrementar el sufrimiento. De qué me sirvió en la soledad de la cárcel, sabiéndome solo y traicionado, el recuerdo de aquella mirada. El agua almacenada no es lluvia, sino veneno. Siempre resulta penoso recordar cuando se está demasiado lejos, cuando sabemos que el viaje de retorno es imposible y sólo nos espera más desierto. (*El sueño del caimán*, pp. 66-67)

La metáfora, junto con esta imagen sofocada, nos lleva a hacer frente a una situación dilemática: ante los días del pasado, sean felices o dolorosos, cuanto más intensas son las ganas de olvidarlos, con más claridad los recordamos. Así, a ojos del autor, el pasado, siendo parte esencial y forjada en nuestro cuerpo, es imposible de ser borrado, por eso:

Es inútil el intento de rebobinar la vida como si fuera una película recién pasada, el celuloide de los recuerdos está fabricado con una sustancia barata que se distorsiona muda y repliega cada vez que es visionado. La verdadera huella del pasado queda en las hendiduras de la piel, en el bombeo de la sangre y en la corteza de los huesos, en las muescas del corazón y del rostro, no en la memoria. (*Modelo de pasión*, p. 73)

Y finalmente, de nuevo con las imágenes, el autor nos muestra, desde su punto de vista, por qué no es factible borrar nuestro pasado y la importancia que tiene la memoria para la configuración de nuestra identidad. Así, el narrador de *Las bailarinas muertas* reflexiona muchos años después lo que le supone aquellos días de su infancia:

Quería fugarme de mí y de los sucesos que me tenía preparados el destino, aunque al final, ya ven ustedes, he ido a dar en todo lo contrario, y lejos de emprender una huida, de borrarle la memoria o de disfrazarme, me he puesto con este cuento a ahondar en mí mismo y a recuperar un tiempo que ya me parece remoto. Pienso, y mi pensamiento es un dedo que recorre el perfil de las personas y los objetos del pasado. Pienso, y al pensar oigo la risa de mi hermana Mari Carmen, que por aquel entonces se llamaba Olga, quizá también deseosa de una deserción parcial, de una huida de aquel tiempo que sólo con la distancia nos mostró lo apacible de su naturaleza. (p. 235)

El narrador, y también su hermana, de pretender negar su pasado a decidir preservarlo en lo más hondo de su corazón, han recorrido un largo camino de maduración y por fin reconocen el poder y el sentido que tienen los días pasados, en los que habitan sus seres queridos y se arraigan sus raíces, es decir, las identidades.

De modo similar, al escritor frustrado en *Los héroes de la frontera*, la memoria le da fe y fuerza para seguir adelante:

[...] y entonces, como ahora que recuerdo tantos nombres, caras y lugares, supe, como ahora sé, que yo también había tenido una infancia, y que mis ojos no siempre habían estado surcados de tajos, estrías y arrugas, que había tenido unas manos tiernas y blancas y un patio con arriates llenos de margaritas y que no había intentado esa casa que había en lo hondo de mi memoria ni el sol que por las mañanas venía a dar en el cabecero de mi cama, dócil y templado, ni los ojos de mi madre puestos en mí con dulzura, como si adivinaran ya las desgracias de mi vida y las fatigas, descalabros y contratiempos que habrían de acosarme con el correr de los años.

Recordaba y recuerdo, y esas imágenes de la memoria dan fe de mi vida y de mi pasado. (p. 59)

En contraste con una infancia en la que reinan las luces templadas y las miradas cariñosas de la madre, la que tiene Amparo es sombría y está llena de desgracia:

[Dice Amparo] que no tenía pasado, que no era nadie y sus recuerdos sólo la llevaban al vacío. Ni la cara de su madre, con los ojos aguados por un llanto enfermizo que se sucedía noche a noche, una casa en la que su padre amontonaba chatarra y cachivaches que nunca llegaba a vender, ni siquiera los recuerdos que desembocaban en unos días atrás conservaban el más mínimo rastro de calor. Todo estaba muerto, su memoria sólo guardaba una imagen capaz de despertar en ella un leve aleteo, un aliento de dulzura o melancolía, un almacén abandonado en las afueras del puerto y el rostro de un joven con el que algunos atardeceres, en los sillones medio destripados del barracón, desnuda, había pasado las horas mirando la bruma de la ciudad y el paso lento y conmovedor de los buques. (*Modelo de pasión*, p. 28)

De modo que cuando ella se niega a reconocer su pasado, a medida que se difumina su memoria, va disolviéndose también su identidad; de ahí que diga que no es nadie.

En resumidas palabras, con el fin de respetar la naturaleza de la memoria manteniendo la verosimilitud que exige una obra literaria, Soler recurre a las imágenes para representar la desintegración, la volubilidad y la intimidad de los recuerdos, sobre todo de los involuntarios.

V.3.2. El tiempo

El objetivo del presente apartado estriba en analizar la visión del tiempo que sostiene nuestro escritor manifestada en sus producciones novelísticas. Es decir, ¿cómo entiende Soler el movimiento y el mecanismo del tiempo? ¿Cuáles son las imágenes que suele usar para encarnar esta entidad invisible e impalpable?

Un hecho irrefutable es que en el mundo soleriano el tiempo deja de ser lineal y goza de una mayor libertad para facilitar un desplazamiento flexible de los personajes.

Por eso menudean los recursos como la analepsis, la prolepsis o la paralipsis⁶¹⁵, de donde resulta que el tiempo es dinámico y en permanente transformación, y que su representación haya sido interpretada simbólicamente.

Por un lado, a ojos del autor, el tiempo tiene una estructura multidimensional en la que las acciones se suceden simultáneamente, como la imagen que surge en la mente del hombre Bala: “[...], y a partir de entonces (el tiempo desdoblado en varias parcelas) ya sí que las cosas serían simultáneas y, como en una ópera dirigida por la providencia, cada uno interpretaría su drama, formando entre todos el contrapunto de un coro [...]” (*Extranjeros en la noche*, pp. 36-37). De forma similar, sospecha el niño de *Las bailarinas muertas*: “Quizá todo ocurra a la vez, quizá el mundo sea un instante que malamente vamos desgranando en láminas y secciones de tiempo para intentar comprenderlo (p. 246)”. Al mismo tiempo, hay otro niño que piensa de modo muy semejante: “El tiempo se dividió en cápsulas distintas, pero esas cápsulas llegaban a mi conocimiento de modo simultáneo”, o “aquellos trozos de tiempo que ahora veía como trapos colgados. Como la ropa que desde el descampado se veía en los cables de los bosques”. (*Una historia violenta*, p. 162; 255)

A Margarita le produce la misma sensación cuando está viajando en el tren, lo que la separa del mundo de fuera:

El tiempo corriendo como este tren. Dentro de este tren. El mundo lo forman dos raíles de acero, dos líneas de metal por las que corre la vida, un estruendo que arrastra detrás de sí todos los gritos, las carcajadas, los susurros que nos dijimos en medio de la noche.

[...]

Algo que está encerrado en un pliegue del tiempo, esperándonos o tal vez sucediendo en otra dimensión, como si los acontecimientos pudieran elegir su destino entre una bifurcación, en un cruce de vías en el que se separan realidades distintas, o tal vez la realidad y lo que imaginamos. (*Lausana*, p. 42, 81)

De modo que resulta muy posible que en alguna encrucijada de este espacio nos encontremos con el otro “yo” que ha vivido en otro tiempo, ya que existen tantas vías

⁶¹⁵ Véase el capítulo III.2.1.1.2. *Las técnicas básicas* de la presente tesis.

temporales que se bifurcan. Razón por la cual, intuye el narrador de *El sueño del caimán*: “En el cristal de un escaparate nos vi pasar a los dos y pensé que estábamos hechos de humo y que habíamos vivido en otro tiempo y ya sólo éramos fantasmas”. (p. 165)

Por otro lado, merece la pena mencionar una imagen por la que Antonio Soler ha mostrado clara preferencia: una flor blanca con pétalos abiertos. Teniendo en cuenta que para el autor el tiempo además de existir en disímiles dimensiones dispone de una fuerza misteriosamente potente, capaz de arrastrarlo todo, de devastar todo, en este sentido, las flores, que “evocan las ideas de fecundidad, fugacidad, belleza, amor, espiritualidad e inmortalidad”⁶¹⁶, y su forma en espiral, que suele ser entendida como “figura esquemática de la evolución del universo y [...] símbolo activo y solar”,⁶¹⁷ llegan a servir en el mundo narrativo soleriano de representación visual y concreta del poder del tiempo.

Es por eso por lo que, cuando el niño se da cuenta de la brevedad de la infancia, cree que “el tiempo [es] una flor blanca de la que el viento se lleva los pétalos” (*Las bailarinas muertas*, p. 135); pero a medida que va madurando, su pensamiento también evoluciona: “No sé si el tiempo es una flor que se enreda en sí misma, una corona de pétalos blancos en espiral, una rosa que no existe y en la que se pierde nuestra locura [...]” (p. 252). Y como resultado, aquella tarde cuando en dos espacios están pasando al mismo tiempo desgracias parecidas, en la mente del protagonista nace nuevamente la imagen de una rosa blanca: “La tarde en que Tatín se estremecía en el interior del coche desahuciado y la Bella Manolita lloraba a mil kilómetros de distancia era una flor con los pétalos abiertos, una rosa blanca en la que la espiral del tiempo vino a desenmascararse” (p. 247).

Al chico de *El camino de los Ingleses*, que anhela independizarse e incorporarse cuanto antes al mundo de los adultos, le surge a veces la misma visión cuando le impacienta la lentitud de la adolescencia: “Apenas quedaba un mes para que el otoño se empezara a anunciar de un modo que a mí también me parecía definitivo, y a pesar

⁶¹⁶ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 210.

⁶¹⁷ *Ibíd.*, p. 197.

de ello recuerdo que en aquellos días sentía cómo el verano se renovaba, girando sobre sí mismo en una espiral cada vez más lenta” (p. 176). A su vez, a Gustavo Sintora le parece inacabable la tortura de la guerra, en que “*el tiempo se enroscaba en espiral, igual que los pétalos de una rosa, y se tocaban los años y los siglos*” (*El nombre que ahora digo*, p. 83).

Ahora bien, si en la novelística de Soler el tiempo es multidimensional y tiene forma de espiral, se cree entonces que éste posee una fuerza extremadamente potente que le permite gozar de una autonomía absoluta. Es por esto por lo que el tiempo puede pasar de modo paulatino, o acelerado, e incluso, puede detenerse.

Así le ocurre al narrador-niño del relato “Tierra de nadie”, a quien le parece infinita la duración de la noche:

Y a pesar de que sucedió ayer (ya antes de ayer), lo veo todo a ráfagas y lo siento tan lejano que no puedo creer que no haya habido días camuflados en medio, o será que la noche ha durado cientos de horas y el tiempo se ha estirado, como un gusano asqueroso, en la oscuridad. (*Extranjeros en la noche*, p. 166)

O al revés, puede apresurar sus pasos: “[...] el tiempo, por debajo o por encima de ellos, envolviéndolo todo, ya no simuló más juegos y definitivamente puso en marcha todos sus mecanismos” (*El camino de los Ingleses*, p. 187).

Y por supuesto, el tiempo puede pararse:

[...] ya no puedo dar concierto de lo que sucedió, porque, una vez más, y ahora definitivamente [...], el tiempo anduvo desmadejado y suelto. Y así, como ocurría algunas veces, cuando mi cañón se había disparado y en el breve segundo que yo estaba arriba, volando por encima del circo y de las cabecitas de la gente, y deseaba que se detuviese todo, que el vuelo también se congelara y que yo, desde lo alto, suspendido en el aire, pudiese aspirar hondo mientras todo estaba quieto para mí, así, me habría gustado, habría necesitado, que aquella noche el mundo se hubiera detenido un instante para que yo hubiese podido medir lo que tan rápido sucedía dentro y fuera de mi cabeza. (“La noche”, p. 55)

Finalmente, en función de estas imágenes analizadas, es posible sacar la conclusión de que el tiempo es para Soler totalmente interno y subjetivo, es el tiempo psicólogo o la *durée*⁶¹⁸, que sólo existe en nuestros pensamientos y en la memoria, cuya interacción ha sido demostrada una vez más a favor de las imágenes:

[...] el río del Tiempo sólo tiene fijación en la memoria, que es una presa que retiene su caudal, y aun así sólo momentáneamente, hasta que nuevos flujos, incontenibles, desbordan su barrera y los recuerdos, deshechos, flotando como barquitos de papel en las aguas del Tiempo, se alejan del puente desde el que inmóviles observamos la vida y los días pasar bajo nosotros, manando incesantemente, hasta que el lecho quede agotado y fangoso y, como el barro, abramos al sol nuestras carnes en grietas cada vez más profundas, hasta desmoronarnos, vacíos de pasado. Porque así fluye, con esencia de líquido, el Tiempo, el agua de los minutos y los años. Y los días, su caudal manso, habrán de desembocar en un lago infinito e incoloro en el que los hombres y su memoria vendrán a confundirse con la nada más pura del olvido. (“La noche”, pp. 55-56)

V.4. Las imágenes distorsionadas

En el último bloque se intenta analizar un tipo de imágenes visuales individualizadas, cuyo sentido simbólico ha sido representado a través de los animales, plantas, o fenómenos naturales, como por ejemplo la lluvia, de modo que las clasificamos en imágenes figuradas e imágenes deformadas. En las primeras, menudean las criaturas animales o vegetales, mientras que las últimas, compuestas por piezas fragmentadas, suelen ser más confusas y abstractas.

⁶¹⁸ Véase el capítulo III.2.1.1.1. *Clarificación conceptual* de la presente tesis.

V.4.1. Imágenes figuradas

Algunas veces, nuestro escritor recurre a las figuras de animales para transmitir cierto estado de ánimo, como se va a mostrar a continuación.

V.4.1.1. Los pájaros

En las novelas de Soler, se han plasmado varias veces imágenes relacionadas con los pájaros a fin de crear una sensación de desamparo o de la llegada inesperada de amenazas. Por una parte, el pájaro, como todo ser alado, “es un símbolo de espiritualización [...] y de alma”⁶¹⁹, y por otra, los pájaros son inocentes, aunque también vulnerables y frágiles. Así, cuando Margarita repasa en su mente momentos inolvidables de su vida, surge esta imagen: “Entorno los ojos y pienso [...]. Las páginas amarillas de todos los libros pasan por mi cabeza. Volando como pájaros espantados por un disparo” (*Lausana*, p. 67). Y cuando el dueño del cabaret barcelonés dispara, el gran terror que siente la bailarina se refleja en una visión análoga: “[...] el proyectil que atravesaba el humo y el aire y era un silbido incrustado en la escena, don Mauricio Céspedes era la palidez y su mano seguía extendida, los pájaros se levantaban del trigal amarillo, volaban asustados de los ojos de Soledad Rubí” (*Las bailarinas muertas*, p. 260).

Sin embargo, para Soler, los pájaros son además seres desorientados y perdidos, porque “[...] los pájaros sólo buscan el vuelo, no tienen caminos, los hacen ellos con su vuelo, sin saber que los caminos existen” (*El espiritista melancólico*, p. 87). Por lo que a Ramón, el adolescente que aspira a “volar” aventurándose en el cabaret de

⁶¹⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2011, p. 356.

Barcelona, y a Monchi, el joven que vaga sin rumbo todas las noches por las calles y los bares, se les considera como pájaros:

Mi hermano Monchi era un pájaro que se reía de los nidos y de los refugios de barro que los vencejos que las golondrinas que todos esos pájaros se hacen, ensuciándose el pico, perdiendo el tiempo. Se reía porque pensaba que él siempre iba a pasar todas las tormentas allí arriba, flotando entre el juego de los vientos, sólo con el cielo arriba, con las alas extendidas, entre tantas nubes. (*El espiritista melancólico*, p. 61)

Mientras que el niño se identifica a sí mismo con un “pájaro herido” como manifiesto de su desencanto ante este mundo desconocido:

Bien sabía yo, incluso entonces, que esa supuesta llave [para abrir la puerta de la infancia] no existía y sólo era una excusa para poder seguir mi vagabundeo por esa bruma de días, años y lustros que se abrían ante mí y que no eran otra cosa que mi futuro, mi vida, que ya estaba allí, apuntando tímidamente su rumbo como un pájaro herido. (*Las bailarinas muertas*, pp. 57-58)

Semejante representación visual se encuentra en *El sueño del caimán*, originada de las experiencias infantiles del protagonista y asociada con situaciones más complejas:

Como en aquel tiempo, cuando era niño y salía por la noche al lado de Daniel, sabía lo que iba a ocurrir y a pesar de todo seguía alumbrando el camino con la linterna. Los plomos de la carabina tiraban de mi bolsillo hacia el suelo [...]. [Voy a] encender mi linterna para que otro dispare. (pp. 49-50)

La escena de ir a matar pájaros dormidos en plena noche está arraigada en la memoria del niño, de manera que, muchos años después, al ser arrestado por la calle y darse cuenta de la traición de Bielsa, esa imagen de los pájaros indefensos en la oscuridad reaparece ante sus ojos, ya que en aquel momento son ellos, sus compañeros revolucionarios y él mismo, presas y víctimas de la autoridad, y es Bielsa el que sostiene una linterna. No obstante, al final de la historia, cuando el narrador por

fin toma la decisión de avisar a su compañero del reencuentro con el traidor en Toronto, se invierten los papeles que ellos desempeñan, Bielsa se convierte en un pájaro inocente, que será alumbrado por la linterna encendida por el recepcionista (p. 202). De ahí que la víctima se transforme en el vengador, y que se despierte el caimán dormido.

V.4.1.2. El caimán

Convencionalmente, el caimán está asociado con la brutalidad y los peligros imprevistos. La imagen de “un caimán inmóvil. Dormido o muerto, [que] flota a la deriva en la orilla de una charca y un gamo joven [que] se acerca a beber”, contribuye a crear una tensión intensa, pero contenida, impregnada de una inquietud inexplicable, y coincidente con el ambiente asfixiante que exige una novela de venganza, ya que “repentinamente el gamo es un amasijo de carne, de sangre que tiñe el color ocre de la charca” (*El sueño del caimán*, p. 191). También el recepcionista, que vigila secretamente a Bielsa buscando la ocasión oportuna para saltar del agua y devorar a su presa, ¿no es un caimán despierto y agresivo?

Por el contrario, otro “caimán” despierto que está muriéndose se encuentra en *El camino de los Ingleses*. Se trata del padre de Paco Frontón, don Alfredo, que ha pasado la mayor parte de la vida como un cocodrilo feroz y taimado, cualidades que le permiten triunfar en los negocios e incluso escapar del castigo de la ley. Quizá por esto cuando don Alfredo por primera vez no obliga a su hijo sino que casi le pide que estudie la carrera de Derecho y deje de estar con su novia -la Cuerpo-, el hijo piensa:

- Era la mano de un caimán, toda llena de escamas, lunares que no eran lunares y venas que parecían pasadizos subterráneos a medio derrumbar [...]. Pero a mí aquella mano me llenaba de ternura, aunque para mis adentros dijera una y otra vez, Caimán, caimán, te vas a morir, caimán. (p. 274)

V.4.1.3. Las sirenas

Como es bien sabido, en la mitología griega las sirenas son ninfas que atraen a los navegantes con la dulzura de su canto, y como ningún ser humano es capaz de ignorar la melodía de su voz, éstos acaban por tirarse al mar. Así, las sirenas son “un símbolo de la seducción atrayente y peligroso [...]; y son también símbolos del deseo y de las tentaciones [...]”⁶²⁰. La asociación establecida entre la voz y el peligro, entre los marinos seducidos y los hombres perdidos por el deseo hace que menudeen en las ficciones de Soler imágenes de sirenas cantando y sobre todo de náufragos abandonados en el mar.

En *Modelo de pasión*, es la voz de Amparo el canto seductor de sirena la que hunde al narrador día tras día hacia la profundidad de un pantano hecho de memorias:

[...] las personas de las que Amparo me habló, [...] hoy persisten en mí no con el rostro verdadero que tenían y que después yo vi, sino con el que esa noche, extraídos de la voz de Amparo, imaginé.

El barrio del puerto, La Bóveda, el serpenteo de las calles, Medina, su mirada de animal muerto, la fachada del viejo almacén comida por el salitre, hélices y trozos de buques que yo había de ver iluminados por focos y sirenas azules, todo atravesado como cuentas de un collar por el hilo áspero y la vez endeble de aquella voz. (pp. 34-35)

Sin embargo, en vez de taparse los oídos para no escuchar el canto irresistible como los marineros de Ulises, el proyccionista se deja llevar por la voz de su sirena, Amparo, ya que, si bien constituye una mera ilusión destructora, para él es la luz en la oscuridad, la única esperanza en esta desesperación sin límite:

No recuerdo las primeras palabras que me dirigió [Amparo], sólo el movimiento de sus labios y el tono de su voz, que estaba hecha para hablar en aquel ambiente, flotando en la música, igual que la sirena de un barco

⁶²⁰ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 388.

sirve para surcar la oscuridad del mar y las sombras de los puertos. (p. 107)

E incuestionablemente, el jadeo de la vecina es el canto de sirena⁶²¹, un veneno mortal para el ciego Rinela. No obstante, el otro protagonista también se identifica con el naufragio por su cobarde huida de la realidad, de modo que acaba totalmente perdido en la vida:

[...] siempre en la vida me había sentido como un náufrago, flotando a la deriva en busca de voces, de refugios, de restos de barcos a los que aferrarme, sin encontrar puerto nunca [...]. -[Soy] también náufrago desesperado a la búsqueda de un refugio en el que guarecerse-. (*Los héroes de la frontera*, pp. 83-84)

Algo semejante ocurre con el fotógrafo Rovira, que está plenamente sumergido en el deseo apasionado de estar con Soledad Rubí sin darse cuenta de su auto-decadencia:

[...] aquella bailarina que para el fotógrafo era un reconstituyente y a la vez un veneno, una vitamina para la vista y una pócima para el alma. Sin apenas hablar y triste [...] Rovira llevaba la vista de la bailarina a su copa de ginebra, y allí se quedaba medio extraviado, mirando dentro de la copa hacia no se sabe qué horizonte, como si en el fondo de aquel líquido transparente continuara viendo a la artista debutante, flotando entre el hielo y el licor como Esther Williams en medio de sus películas o como las sirenas de Ulises. (*Las bailarinas muertas*, p. 48)

Así, esta imagen de náufragos seducidos y perdidos en el mar se instala en las narraciones dando explicación a aquellas zonas de la psique humana que no logran aflorar directamente a través del lenguaje. De este modo se manifiesta lo que siente el narrador aquella noche en la casa de Michelena: el miedo a la incertidumbre del futuro, los celos de Bielsa, el deseo de hacer algo:

[...] antes de salir me di vuelta para sonreírme en el espejo, para reírme de lo que allí había visto, para desafiar mis temores. Ése era mi deber, el mandato

⁶²¹ Véase Valls, Fernando, "Cantos de sirena", *El Mundo*, 24 de diciembre, 1995.

de mi organismo joven, ignorar, vivir, mentirme, dejar atrás presentimientos y dedicarme a colocar puentes que llevaran al futuro. No importaba qué futuro.

Salí del cuarto de baño con la vaga sensación de que regresaba a un capítulo pasado de mi vida. [...]. Había una música sonando dentro de mi cabeza distinta de la que llegaba desde el comedor. Me sabía borracho y disfrutaba con mi torpeza, con esa sensación líquida y maleable que el mundo adquiere cuando la ebriedad nos inunda. Un dulce naufragio. (*El sueño del caimán*, pp. 91-92)

Es decir, algunas veces, esta imagen nos permite una penetración profunda en el interior de los personajes, quienes se comportan de modo irracional por la represión de sus emociones. Por ejemplo, Margarita, atormentada por la ira y la envidia, decide seducir a otro hombre como represalia contra la traición de su marido, Jesús, aunque finalmente se despierta y logra librarse de aquel “canto de sirena”, que es el intolerante deseo de vengarse:

Tardé mucho en aprender que el deseo es un campo inmenso al que van a parar semillas volanderas de todo tipo. Porque aquello que me impulsó a insinuarme a Adalbert no fue deseo sexual ni amoroso, era algo que tenía que ver más con la restitución, con un intento desesperado de recuperar algo perdido hacía mucho tiempo, quizá incluso antes de que Jesús empezara a engañarme. Un anhelo que solapaba muchos otros deseos, demasiadas frustraciones y carencias. Una especie de resurrección.

[...]. Eso es lo que me había dejado allí de pie en mi isla de naufragio, viendo irse a Adalbert, aquel penacho de humo, el último barco que atravesaba el horizonte. (*Lausana*, p. 140)

Otras veces, el empleo de esta imagen nos facilita acceder al mundo de los niños, donde, por la falta de atención y comprensión, predominan el miedo y la soledad. Como aquel día en el que el narrador-niño de *Una historia violenta* es olvidado y abandonado por su hermana y su novio durante horas en la playa:

En la playa, mi hermana y Jorge pasaban horas tumbados bajo la sombrilla, cerca de las cañas. Con las caras unidas. No paraban de decirse cosas. En voz muy baja. También parecían náufragos. Náufragos que habían muerto hacía tiempo.

[...]

Las agujas de sus cuerpos tardaban varias horas en marcar las seis y veintinueve.

Durante ese tiempo era cuando yo me convertía en un verdadero náufrago. En un náufrago que llevaba meses, años, abandonado en esa playa frente a la que nunca pasaría ningún barco. Siempre tenía la sensación de que el resto de los días de la semana, en mi casa, en la calle, habían sido un sueño. La única realidad de mi existencia era esa playa con su cañaveral. (*Una historia violenta*, pp. 147-149)

V.4.1.4. Los peces

Los significados simbólicos que engloba el pez son varios y diversos, y en términos generales, “el pez es un ser psíquico, un movimiento penetrante dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente”⁶²². En este sentido, no debemos extrañarnos si el autor utiliza la imagen de los peces para representar el estado psicológico de algunos personajes.

En sus obras tempranas, Soler suele asociarla con las miradas de gentes maliciosas para transmitir una sensación de desconfianza e inquietud. Así siente el hombre Bala cuando ve los ojos del enano Fajardo: “su mirada parecía una pecera llena de agua con los peces muertos flotándole en la superficie de las córneas” (“La noche”, p. 22). La misma impresión le causa a Amparo cuando conoce por primera vez a Medina: “En el frío de la mirada [de Medina] llevaba una especie de estercolero, aguas estancadas con peces muertos descomponiéndose en el fondo de sus retinas” (*Modelo de pasión*, p. 30). De hecho, los dos hombres comparten varios rasgos comunes, ya que no sólo son brutales y violentos sino que también son insidiosos y astutos.

En las novelas más recientes, las imágenes asociadas con los peces siguen existiendo y se enriquecen. El mejor ejemplo es *Lausana*, donde el autor aprovechando el estado de los peces consigue interpretar con precisión el estado

⁶²² Cirlot, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 366.

sentimental de los tres personajes principales de la historia.

Jesús, pese a ser la parte traicionada, la soledad y la tristeza que él aguanta quizá no sean menos que su mujer Margarita, sobre todo cuando se marcha Susanne:

La mayor parte del tiempo se quedaba solo, mirando por la cristalera de la oficina igual que un pez arrimado a la pared transparente de su pecera, abriendo la boca a destiempo y con la vista fija en los operarios del taller como si cada una de aquellas piezas fuese alguien que él conocía y que se alejaba rumbo a un destino desconocido y triste. (*Lausana*, p. 14)

El marido está sufriendo como un pez preso en la pecera, pero por lo menos tiene el agua para poder sobrevivir. En comparación con Jesús, la situación en que se encuentra Margarita es más desesperante, porque ella ya está al borde de la muerte, sin esperanza sin agua: “Ese estanque que se mueve dentro de mis ojos y rebosa cuando se tiran piedras dentro de él. Así, así con el borde del pañuelo, así, las lágrimas pescadas como peces que se quieren escapar de la red” (p. 79). Lo curioso es que a ojos de Margarita, la amante de Jesús, Susanne, también se parece a pez, triste y sofocado: “A eso Susanne se empezaba a reducir su vida. A intentar no quedarse flotando en la superficie del estanque, sin oxígeno. Un pez ahogado” (p. 182).

A través de los peces, el indecible y complejo sufrimiento que toleran los tres en una relación triangular -la impotencia del marido, la desesperación de la esposa, la amargura que siente la amante- queda revelado de manera simbólica.

V.4.1.5. Los árboles

Siendo uno de los símbolos esenciales de la tradición, el árbol ha adquirido múltiples y variadas significaciones en diferentes culturas. En sentido más amplio, la imagen de un árbol recto representa “la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable, simboliza la

inmortalidad”⁶²³. Además, en función de los estudios del neurólogo alemán Hertmann Hiltbrunner, la figura del ser humano y la del árbol comparten muchas afinidades:

[...] la personalidad humana se puede transferir en el diseño esquemático de un árbol, porque la figura de un árbol puede representar, si bien simbólicamente, la de un hombre: el tronco del árbol representa el cuerpo humano mientras su espíritu corresponde a la copa del árbol; de igual manera, los pies del hombre, apoyados en la tierra, equivalen a las raíces, mientras que los brazos vienen a tener el mismo significado que las ramas [...]⁶²⁴.

Siguiendo estas ideas, nos damos cuenta de que la imagen del árbol ocupa un lugar recurrente en las obras literarias de Antonio Soler, representando figurativamente a los individuos cuando se encuentran en distintos estados emocionales.

Así, el soldado Gustavo Sintora se identifica con el árbol cuando le declara su amor a Serena: “-Yo no quiero nada, sólo quería decírtelo, que lo supieras. Que supieras que soy como esos árboles en medio del invierno, aguantando la lluvia y el frío, sin hojas [...]” (*El nombre que ahora digo*, p. 65); y después de presenciar cómo el joven fue arrojado por la ventana y humillado públicamente, se sentía más desesperado que nunca, por lo que “llegó a los alrededores de la Casona y en mitad de los jardines se detuvo y miró despacio el tronco cansado de los árboles, la frondosidad negra de sus hojas” (p. 123).

Sin embargo, cuando la desesperación se mezcla con la furia, la percepción visual producida por los árboles también cambia, como le ocurre al “yo”, recién librado de la cárcel y en camino de exilio a Toronto en *El sueño del caimán*:

La luz pasa entre las hojas de los árboles, rebota fulgurante en el cristal de la ventanilla. El mundo corre al otro lado del vidrio, el autobús se acerca a Toronto. Hay árboles. Árboles como cabezas de locos. Como cerebros con la nervadura atormentada de sus ramas, sus venas transportando ideas, acarreando sentimientos. (*El sueño del caimán*, p. 105)

⁶²³ Cirlot, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 89.

⁶²⁴ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 74.

Y cuando la ira aumenta hasta apoderarse en un hombre que busca venganza, el paisaje reflejado en sus ojos se vuelve terrible, como le sucede a Corrons, el marido celoso y brutal de Serena, cuando decide ir a buscar al amante de su esposa en *El nombre que ahora digo*:

Puso Corrons el coche en marcha y guiado por él, por el vehículo que parecía decidir su camino, se dirigió hacia la Casona. Los árboles reflejaban sus ramas de esqueleto en el vidrio delantero, dedos de hueso acariciando en silencio el cristal, caricias fugaces que fueron rotas por el ruido de los frenos, por el sonido de los neumáticos royendo la grava. (*El nombre que ahora digo*, p. 230)

Al mismo tiempo, para los niños la imagen de un árbol gigante puede representar el miedo, un miedo inexplicable generado por la inocencia. Como el pánico que tiene el narrador protagonista cuando se da cuenta de su incontrolable aspiración de estar al lado de Tusa pero sin entender el porqué:

[Después de salir de la habitación de Tusa]. En el pasillo ya me encontré mal. Las raíces de un árbol enorme crecían dentro de mí, trepaban por mi garganta y me llenaban todo el cuerpo de humedad.

Me absorbía todas las fuerzas. El árbol y el viento que movía sus ramas sobre mi cabeza. Las raíces con su veneno blanco y la mirada última de tusa en el espejo. (*Una historia violenta*, p. 87)

También se observa en el terror sin límite que tiene el niño cuando es abandonado en un bosque, ya que a ojos del pequeño Antonio, la situación en la que se encuentra su amigo Tatín en *Las bailarinas muertas* es totalmente desesperante:

[...] pobrecito Tatín, de verdad encerrado en una selva de la que uno no puede escapar, [...], no una selva con charcas, sol y animales, sino una selva metálica y fría, una mazmorra con ventanas llenas de barrotes a través de los que podía verse la selva de la vida, una prisión toda niquelada. (*Las bailarinas muertas*, pp. 134-135)

La íntima asociación entre la figura del árbol y el estado de ánimo de los personajes aún permite que quede revelada la vulnerabilidad interior de la Señorita del Casco Cartaginés, que se suele ocultar tras cierta apariencia indiferente:

Al cabo, ella misma no era otra cosa más que una pequeña parte de aquel paisaje, un árbol algo estafalario meciendo sus ramas al compás que marcaba el viento. Ella no era el viento, ella no era la luz ni tampoco la fuerza que hacía mover el mundo entero. Ella era también hierba estremecida por el aire, hoja o pétalo al que la luz dota de un color u otro y a los que el sol, la tierra y sus minerales hacen crecer y morir. (*El camino de los Ingleses*, p. 281)

Finalmente, conviene no olvidar que los árboles disponen asimismo de una vitalidad resistente, que implica el resurgir de una esperanza:

Y una lluvia de gotas gruesas empezó a estrellarse alocada contra los vidrios de la ventana, a agitar las ramas de los árboles, y yo quise ver que en sus puntas aquellas ramas no estaban desnudas y que había unas yemas que quizá muy pronto se abrirían en hojas, en verde, en otro mundo. (*El nombre que ahora digo*, p. 200)

V.4.2. Imágenes deformadas

En la presente sección, nos fijamos en unas escenas visuales menos patentes y más abstractas, cuya interpretación es múltiple y más compleja.

V.4.2.1. Las aguas

En las narraciones de Soler el agua se presenta de diferentes maneras: lluvia, ríos, lagos y mares, son las más comunes; el mercurio, aguas en la bañera o la cantimplora, son menos usuales. Y si hablamos desde una perspectiva panorámica, parece que este elemento líquido y fluido ocupa un lugar primordial en sus producciones artísticas, donde el empleo reiterado de las imágenes que contienen la misma sustancia es favorable para garantizar el estilo personalizado y sobre todo, para transferir, de manera simbólica y directa, a los lectores unas reflexiones del propio escritor en cuanto al sentido de la existencia.

De hecho, el agua goza de varias cualidades compatibles con la memoria. El agua es dinámica y potente, su fuerza es incalculable, es “[...] como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de la lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra”⁶²⁵. El sentido simbólico del agua es ambivalente, y puede referirse a la “muerte y disolución”, pero también al “renacimiento y nueva circulación”, debido a que “la inmersión multiplica el potencial de la vida”, y además, “la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual”⁶²⁶.

⁶²⁵ Cirlot, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 68.

⁶²⁶ *Ibíd.*, p. 69.

V.4.2.1.1. La lluvia

La lluvia está relacionada con el simbolismo general de las aguas, por lo que puede “representar la muerte y la sepultura”⁶²⁷. De modo que es en una noche tormentosa cuando Miguelito es introducido a la fuerza en el coche de Rubirosa, lo llevan a las afueras y le dan una terrible paliza que acelera su muerte (*El camino de los Ingleses*, p. 326). Asimismo, en una tarde lluviosa, el niño por primera vez se da cuenta de que su padre ha llegado casi al final de su vida en *El espiritista melancólico*:

Y yo, aquella tarde de lluvia en al que mi padre se quejó por única vez en todo el tiempo que duró su enfermedad, supe, lo vi ante mis ojos, que la vida no tiene dueño, que todo es intemperie y que a la intemperie estamos sometidos. Supe, vi, que todo es leve, tan leve como aquel rastro de carmín, la vida, que la tía Manolita le había dejado en la frente y que mi padre se borraba con los dedos. El temblor de los cristales al cerrarse la puerta, las gotas de agua bajando por la piel del vidrio. (*El espiritista melancólico*, p. 87)

También es un anochecer de tormenta cuando Amparo pretende suicidarse caminando mar adentro:

La lluvia caía abundante y blanda sobre la arena. Amparo se sumergía en el agua hasta las rodillas. [...] ella seguía indiferente a todo, a la lluvia y a mi llamada secreta, parecía una estatua abandonada en la orilla del mar, balanceada por el impulso del agua. (*Modelo de pasión*, p. 76)

Queda claro que estas escenas borrosas lluviosas intensifican la melancolía y un miedo indecible, lo que se transmite de forma más patente a los lectores.

De igual modo, las imágenes pluviosas favorecen la representación de la furia y

⁶²⁷ *Ibíd.*

la perplejidad. Como la ira que siente el periodista Gustavo Sintora al enterarse de cómo se aprovecha Corrons de su hija como si ella fuera una máquina de hacer dinero; entonces “la lluvia resonaba muy fuerte en el techo del coche, aquella furia en los cristales, el agua. El tráfico iba lento por el puente de la Goleta, el río llevaba un agua de color marrón, rizada” (*El nombre que ahora digo*, p. 58). O como la confusión que tiene Margarita al darse cuenta de que algo ha pasado entre ella y Jesús sin saber con claridad qué es:

Recuerdo una mañana, unos minutos, delante de la escalera del hotel, esperando que él bajase de la habitación. Yo veía a través de la puerta de cristal cómo la lluvia casi flotaba en la calle y se balanceaba en el aire, a punto de convertirse en nieve, burlándose de la ley de la gravedad y de todos aquellos transeúntes que andaban cabizbajos y desconfiados. (*Lausana*, p. 23)

Sin embargo, no podemos olvidar que la lluvia es además el símbolo de “la fertilización y la purificación”, por el hecho de que “el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz”⁶²⁸. Es por esto por lo que el recepcionista de *Modelo de pasión* siempre anhela “caminar bajo la lluvia hasta quedar limpio, hasta que el agua se llevara el último vestigio de la miseria que tenía incrustada en [su] piel y en el alma” (*Modelo de pasión*, p. 107). Pero el que de verdad ha conseguido esta purificación y salvación es el hombre Bala del circo, que tras unas semanas de interrogatorios, por fin puede abandonar la policía “[...] saliendo a la libertad bajo una lluvia fría y gris de primavera” (*Extranjeros en la noche*, p. 99). E incluso, en la imaginación del narrador Amparo logra su renacimiento bajo la lluvia:

[...] esa visión, pertenece a la imaginación y no a la memoria la figura de Amparo que en mi mente aparece caminando bajo la lluvia. A veces la veo con gabardina de color claro y otras con una cazadora negra de cuero, con hebillas y correas. La lluvia siempre es fina en mi cabeza, y bajo ella, bajo la lluvia, Amparo se adentra en el barrio del puerto con el pelo brillante por el

⁶²⁸ *Ibíd.*, pp. 295-296.

agua [...]. (*Modelo de pasión*, p. 43)

Tampoco es casual que el escritor Solé de *Los héroes de la frontera* se identifique con la noche y sobre todo con la lluvia:

Era yo parte de noche, [...] y parte de la lluvia que caía sobre el cemento de las aceras, sobre los árboles y los semáforos. Si alguna vez estuve integrado en el universo fue aquella noche en que, [...] perseguí bajo la lluvia las luces rojas y cada vez más lejanas de un automóvil negro. (*Los héroes de la frontera*, p. 94)

V.4.2.1.2. El lago

De las aguas procedentes del cielo pasaremos a las de la tierra, donde el lago es símbolo “de lo escondido y misterioso”⁶²⁹. Así, se le puede considerar como la “conexión de lo superficial con lo profundo”, igual que sucede con un “abismo marino”, por lo que “todo lo inferior espacial se asimila a lo inferior espiritual, a lo negativo, destructivo y, por consiguiente, mortuorio”⁶³⁰.

Tal asociación hace que surja en nuestra mente la imagen de “un lago que expulsa cadáveres al llegar la primavera” (p. 66), escena reiterada en *El sueño del caimán* que simboliza la reaparición de lo escondido a la superficie, el rescate involuntario de memorias marginadas. Semejante representación se utiliza en *Modelo de pasión* como metáfora del resurgimiento de los recuerdos traumáticos:

[...] entre las rocas busco hasta encontrarlo el cuerpo de una mujer mecida por el agua. Sus piernas, desarticuladas y ahogadas, se balancean en la oscuridad al compás de las olas. [...] entre la invisibilidad de las rocas, continúa flotando el cuerpo desnudo de una mujer. Y entonces oigo su voz, el rumor de las olas y un grito. [...] Me despierto [...]. (pp. 11-12)

⁶²⁹ Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 264.

⁶³⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *op. cit.*, pp. 274-275.

Aquí, las aguas del mar, igual que el lago, representan “el abismo de la memoria” (p. 12), donde habitan las reminiscencias dolorosas y abandonadas; aunque por la carga emocional que tienen, su recuperación es incontrolable, como le sucede a Margarita:

Al fondo aparece el lago Lemán, ahora en toda su plenitud. Esa dulzura azul. Esa paz que no tiene ningún mar. En el cristal de la ventanilla se refleja la pasajera que me recuerda a Susanne. Parece que su cara surge de la profundidad del lago, que flota en él y se desliza por su superficie, como los cadáveres que aparecen en el deshielo. Las cejas altas. Interrogando, pidiéndolo explicaciones al mundo. Igual que la otra. (*Lausana*, pp. 29-30)

Margarita no quiere recordar a Susanne porque es ésta la que le roba a su marido, lo que le hace comprobar una vez más que su vida no es sino un desastre total, como un “abismo marino”. A través de la descripción visualizada, el dolor indescriptible de Margarita llega ser percibido por los lectores:

Siete, quizá ocho años estuvieron viéndose. Susanne y Jesús. Y yo viviendo bajo el agua todo ese tiempo. Moviéndome como si estuviese en lo hondo de ese lago. Sin saber qué pasaba en la superficie. Sin respirar. Sí, aguanté la respiración durante más de un lustro. Viendo cómo los objetos y los muebles y el mundo flotaban a mi alrededor, con esa luz de color verde podrido que lo envolvía todo. (p. 123)

Por otra parte, la superficie del lago, o mejor dicho, de las aguas, contiene “el significado de espejo, de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación”⁶³¹, por lo que permite una autorreflexión espiritual a los individuos. De ahí que cuando Jesús está viendo el lago, es como si se situara ante un “espejo de su existencia” (*Lausana*, p. 134). De igual modo le sucede a Margarita, que mirando la superficie de las aguas parece que contempla su propia vida:

El lago. El agua se hace paisaje al otro lado de mis parpados. Cuánta distancia hace falta para que el agua se haga azul, para que un árbol se

⁶³¹ *Ibíd.*

convierta en paisaje. Para que no duela. Cuántos días de nuestra vida. Cuántos días han pasado. (p. 67)

V.4.2.1.3. El mercurio

No hay que olvidar que las formas con las que se presenta el agua son infinitas. En las novelas de Antonio Soler existe otro tipo de aguas, cuyas apariciones no son tan frecuentes, pero se distinguen por su peculiaridad.

Merece la pena aludir al tubo de mercurio que se emplea en *El sueño del caimán* como símbolo de la memoria involuntaria. Así, cuando el narrador intenta recordar algo, dice: “Yo agito el mercurio que hay dentro de mi cabeza” (p. 69); o cuando viaja en el autobús hacia casa viendo de lejos las aguas del lago y piensa: “[...] el lago entero me pareció de mercurio. He imaginado el número de fantasmas que podrían aparecer en su superficie, la cantidad de imágenes que habrá encerradas en su interior” (p. 51).

Por otro lado, el tubo de mercurio es además símbolo del destino, tal y como expresa el protagonista:

El mercurio tiene más apariencia de animal que de metal. Un metal dormido o acechando. Lo agito con suavidad. Es como nosotros. Nos dividimos, somos fragmentos, bolas que se desprenden unas de otras, se disgregan y vuelven, sin ningún trabajo, a reunirse. No es una unidad ni tiene un volumen definido, toma formas prestadas, se adapta al recipiente que lo contiene. (pp. 200-201)

De hecho, no es casual que se establezca la asociación metafórica entre el mercurio y la memoria o el destino, debido a que “el mercurio (metal) simboliza el inconsciente por su carácter fluido y dinámico”, y además, “la ilimitada capacidad de transformación que le asigna deviene simbólica del anhelo esencial del alquimista, de transmutar la materia (y el espíritu), llevándolo de lo inferior a lo superior, de lo

transitorio a lo estable”⁶³².

V.4.2.2. Imágenes aglutinadas

Hay que tener en cuenta que no todas las imágenes mentales disponen de límites claros. En realidad, en cuanto representaciones de pensamientos y sentimientos, es más lógico que sean confusas y compuestas por visiones mezcladas. De ahí que se produzcan aglutinación de palabras como forma de simular el torrente discursivo de la memoria.

Un ejemplo de ello son las imágenes que afloran simultáneamente en la mente del recepcionista de un hotel de Toronto en *El sueño del caimán*:

Canadá, las prisiones. Este mundo. Cadáveres surgiendo del hielo en el arranque de la primavera, rascacielos de vidrio, pantallas de televisión de diez metros incrustadas en las paredes y zorros que caminan por las avenidas en mitad de la noche. Mi vida. (*El sueño del caimán*, p. 172)

Las peripecias que ha experimentado el antiguo revolucionario hacen que su biografía sea un libro repleto de historias por contar. Sin embargo, a través de unas pinceladas gruesas, el escritor traza los momentos más significativos, aunque inconexos, de la vida del protagonista, lo que permite que sus confusiones psicológicas queden reveladas al mismo tiempo.

De modo similar, las actividades mentales de Margarita son filmadas por el autor a cámara lenta en *Lausana*:

Trenes, vidas. Cómo se mecen los campos, esa hierba que parece una marea tranquila. Una vida que viene y va, pero que en realidad no se aleja nunca del lugar donde tiene clavadas las raíces. Ese campo de hierba alta simula moverse, avanzar, como las gotas de agua en una ola, pero está ahí fijo, oscilando siempre en el mismo sitio. Igual que nosotros.

Oscuridad, raíces. Como en aquel tiempo mío. El aire que tienen los

⁶³² Ciriot, Juan Eduardo, *op. cit.*, pp. 310-311.

mueritos en los pulmones es lo que yo respiraba. Aire muerto, llegando del más hondo de los sótanos. (*Lausana*, p. 82)

O a cámara rápida cuando aumenta la intensidad emocional:

[...] soy vidrio, agua y luz, el árabe duerme, tren, lago Lemán, Suiza, mundo, aquí vamos, somos tren, hierro, cristal, armazón metálico, plástico, eso somos para los transeúntes, para esa gente que desde la lejanía de sus casas nos ve pasar, sin saber adónde vamos, somos máquina, electricidad y no esta carne, esta vida de musulmanes, ejecutivos, enfermos y turistas, recuerdos confundidos avanzando por la orilla de este lago, por la orilla de una realidad que no dejamos de bordear. (*Lausana*, p. 108)

Por otra parte, mirando desde la perspectiva de los niños, las visiones recibidas del mundo de los adultos son embarulladas y distorsionadas, hecho que no cesa de producirles desasosiego y miedo:

Las bocas de las personas estaban demasiado altas para mí. A veces sólo percibía sus movimientos. Los movimientos de los labios, narices que se inclinaban, bigotes como orugas que se estremecían, se arrastraban como podían y se quedaban quietas, petrificadas. (*Una historia violenta*, p. 256)

Imágenes deformadas son además apropiadas para representar el contenido de los sueños, voluble e impalpable, donde se da rienda suelta a los pensamientos, inquietudes y temores del protagonista, como sucede en *El nombre que ahora digo*:

Y en medio del sueño vino de nuevo la guerra, la otra guerra, la cara de una niña, un muerto que aunque estaba muerto lloraba lágrimas, un caballo pasó al galope, oí la voz de una mujer y allí estaba la melena con reflejos de fuego, el abrigo color remolacha y aquellos ojos que tenían la luz de un verano al caer la tarde. La mujer subía las escaleras de un subterráneo y por el cielo gris, muy bajo, cruzaba un avión arrojando bombas que no explotaban. (*El nombre que ahora digo*, p. 29)

De lo analizado anteriormente, podemos resumir que la accesibilidad del discurso visualizado, es decir, de las vívidas imágenes descritas, hace que sea particularmente

adecuado para la representación de informaciones pertenecientes a la conciencia, o mejor dicho, a la memoria.

CONCLUSIÓN

No hay crítico que aborde la narrativa de Antonio Soler que no se refiera a la memoria, lo cual evidencia el sentido que supone esta última para toda su creación literaria. Sin embargo, hasta la fecha, ni las creaciones del escritor malagueño ni las memorias manifestadas en sus obras habían sido estudiadas específicamente, razón por la que decidimos elegir como objeto de análisis la presencia de la memoria en la producción novelesca de Antonio Soler.

El objetivo original consistía en indagar cómo interactúan la memoria y el discurso narrativo en sus textos. No obstante, a medida que fuimos profundizando en la investigación, debido a la naturaleza de la memoria, surgieron nuevas observaciones que nos condujeron a otras posibilidades. Por ello, aunque el estudio tiene a la novelística de Soler como punto de partida, no se limita a ello, es decir, la intención de la presente investigación consiste en, por un lado, averiguar por qué la reescritura del pasado da sentido a este tipo de novelas, y por el otro, demostrar, a través del análisis sobre textos concretos de Soler, cómo funcionan y de qué manera quedan representados los recuerdos en las ficciones asentadas en el fluir de la conciencia, o mejor dicho, en las memorias. Por estas razones, en la gestación de la tesis se plantearon dos hipótesis principales:

La primera de ellas hace referencia al significado que supone la memoria para Soler y para sus personajes. En este punto partimos primero de un análisis dedicado exclusivamente a las características de los individuos de sus ficciones, que suelen ser los excluidos por haber sido definidos como “extraños, extranjeros en cualquier lugar de un mundo al que no acaban de adaptarse y del que no comprenden sus reglas”⁶³³.

⁶³³ Conte, Rafael, “Modelo de pasión” [en línea], 1993, disponible en: <http://antoniosoler.net/critica005ModeloPasion.html> [fecha de consulta: 23 febrero 2015].

Para un mejor entendimiento de estos seres insólitos, los dividimos en hombres extraños, niños furiosos, mujeres angustiadas y fracasados. Así, hicimos una exploración del hombre Bala de *La noche*, del ciego Rinela de *Los héroes de la frontera*, del Tatín de *Las bailarinas muertas*, del Ernestito de *Una historia violenta*, de la artista del circo Analía de *La noche* y de la Mariona -Luz- de *El espiritista melancólico*, cuyas contradicciones y traumas psicológicos residen principalmente en la disconformidad entre su interioridad y el mundo en torno. Así, nos dimos cuenta de que la preferencia de Soler por estos seres marginados y extraños no nace de la casualidad, sino que constituye el fruto de las influencias recibidas por las numerosas corrientes de pensamiento del siglo XX, entre ellas la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, que puso de relieve la importancia del inconsciente; y el existencialismo de Jean Paul Sartre, del que se deriva la angustia vital que impulsa la búsqueda de un sentido de la existencia humana.

También fue importante el descubrimiento del vínculo que existe entre la reaparición del tiempo perdido y la restauración de la identidad. Basándonos en una investigación sobre la crisis identitaria que experimentan los personajes de *El nombre que ahora digo* y los adolescentes de *El camino de los Ingleses*, llegamos a la conclusión de que la memoria es fuente y nutriente para las criaturas solerianas porque gracias a ella pueden restablecer los vínculos de pertenencia a distintos grupos sociales y finalmente consiguen consolidar su identidad colectiva y cultural. Como decía Todorov: “el recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad tanto la del individuo como la del grupo [...] [S]in un sentimiento de identidad con uno mismo, nos sentimos amenazados en nuestro propio ser y paralizados [...] el individuo necesita saber quién es y a qué grupo pertenece”⁶³⁴. Es por esto por lo que esta continuada y persistente búsqueda del tiempo pasado cobra importancia tanto para los seres perdidos y desorientados del mundo narrativo de Soler como para el propio autor.

La segunda de las cuestiones que se intenta solucionar en el desarrollo de la tesis

⁶³⁴ Todorov, Tzvetan, *Memorias del Mal, Tentaciones del Bien*, Barcelona: Península, 2002, p. 199.

se refiere a cómo queda representada la memoria en los discursos narrativos sin perder ni la intimidad ni la verosimilitud, ya que obviamente nuestros pensamientos y recuerdos son invisibles e impalpables, y sus actuaciones son inconexas e indecibles. Este planteamiento fue analizado desde tres puntos de vista: las técnicas convencionales usadas en las novelas del *fluir de la conciencia*; el papel que desempeñan los símbolos para la recuperación de la memoria autobiográfica involuntaria; y las funciones que ejercen las imágenes para la representación visual y simbólica de los movimientos conscientes.

En primer lugar, nos dimos cuenta de que son varias las modalidades para revelar la interioridad de los personajes. De acuerdo con los estudios de Humphrey, en la ficción de la corriente de conciencia se encuentran principalmente cuatro formas para su representación: el monólogo interior directo y el indirecto, la descripción omnipresente y el soliloquio. Tras una delimitación sobre estas cuatro formas de discurso verbal o de pensamiento, hicimos una comparación entre la conciencia y la memoria, de donde logramos corroborar que ambos son conceptos diferenciados e interdependientes. La conciencia, capaz de discurrir en distintos tiempos y espacios, posibilita el registro y la extracción de informaciones en el procedimiento memorístico asegurando su continuidad; mientras que la memoria constituye un elemento esencial e imprescindible para la evocación y el uso de las experiencias pasadas, y de esta manera queda establecido el punto de convergencia de las dos concepciones. Según las teorías freudianas, nuestra conciencia tiene tres niveles, y la memoria puede situarse tanto en el nivel consciente como el inconsciente, dependiendo de su forma de evocación. Por ello, creemos que en sentido restringido las ficciones solerianas no están incluidas en la llamada novela de *stream of consciousness*, ya que en las memorias presentadas en sus escrituras predominan las conscientes, o mejor dicho, las memorias explícitas. Sin embargo, es irrefutable el hecho de que, apelando a la *dureé* de la conciencia y al tiempo subjetivo, el escritor ha realizado una indagación profunda en la psicología de los individuos al presentar con agilidad recuerdos, sentimientos y pensamientos no lineales. Es decir, en el mundo

narrativo de Antonio Soler el fluir de la memoria llega a ser el núcleo argumental, estructural y estilístico, por el que se retienen, se evocan y se reconocen los actos mentales y los estados pasados de conciencia. Razones por las cuales, creemos que la representación de la conciencia en su narrativa, situada en el nivel preconsciente y consciente, es innegable y fundamental y se realiza a través del fluir de la memoria.

En segundo lugar, creemos que la memoria autobiográfica ocupa un lugar primordial en los discursos narrativos del escritor malagueño debido al peso innegable que estas evocaciones tienen tanto en la configuración identitaria de los personajes como en el nivel sentimental de los mismos, ya que los recuerdos readquiridos en sus novelas homodieéticas cumplen a la perfección los tres criterios exigidos por la memoria autobiográfica: en primer lugar, los episodios personales evocados contienen un sentido específico para el poseedor; en segundo lugar, la recuperación de estas experiencias pasadas provoca cierto impacto en el estado emocional de quien las recuerda; y por último, lo recordado desempeña un papel decisivo en la configuración de la identidad del individuo. Se trata de un paso imprescindible confirmar que las memorias tratadas en sus novelas son autobiográficas, debido a que son éstas las que nos impulsan a descubrir el sentido de nuestra existencia, a establecer y consolidar los lazos colectivos entre distintas personas y a planificar un proyecto para el futuro. Y según el modo de recuperación, llegamos a la conclusión de que en las ficciones solerianas estudiadas aquí también se observa la memoria autobiográfica involuntaria, en la que el patrón es incapaz de incorporarse a dicho procedimiento por no saber cuándo y cómo suceden las acciones memorísticas, de modo que es necesario disponer de “catalizadores” particulares que despierten los recuerdos almacenados y olvidados. Y precisamente en esto estriban los símbolos de los que hablamos aquí. En las novelas estudiadas encontramos tres tipos de símbolos que resucitan las reminiscencias del pasado:

- 1) Los símbolos sensoriales, entre los que se incluyen el olfato y el sonido.

Ambos contienen una potente capacidad de condensar y transmitir las

informaciones y emociones vividas. Así, una vez que se presenta inesperadamente un olor específico o se produce un sonido especial, se restauran los nexos invisibles y ciertos recuerdos y sentimientos arrinconados reaparecen en la mente del personaje, no importa cuánto tiempo haya pasado.

2) Los símbolos espaciales: Málaga y la infancia. De acuerdo con los estudios de Benjamín, Halbwachs, Pierre Nora y Jan Assmann, creemos que entre la memoria y el espacio o los objetos existe definitivamente cierta conexión que tanto los individuos como distintos grupos pueden descifrar, cada uno a su modo. En este sentido, siendo símbolo espacial, la ciudad Málaga -el “territorio Soler”- cumple perfectamente la función de catalizar involuntariamente las memorias autobiográficas, dado que, por una parte, en los lugares concretos que aparecen en las novelas –las calles, los bares, los cines, los campos y colegios- los personajes tienen depositados sentimientos intensos; y por la otra, están instauradas ciertas conexiones entre las localidades específicas y las identidades individuales y colectivas. Asimismo, la infancia, siendo una etapa de alta sensibilidad y de gran peculiaridad, constituye de modo irrefutable un lugar privilegiado de la memoria, tanto en la vida real como en las ficciones, porque nos impulsa a evocar las peripecias vitales y los sentimientos, es decir, porque allí encontramos el germen de nuestra personalidad y de nuestra identidad.

3) Los símbolos duraderos. Ya sabemos que la memoria es, al fin y al cabo, una conducta social, por lo que su formación es inseparable del marco social y de las comunicaciones o transmisiones recíprocas entre generaciones y entre distintos grupos de la sociedad. En este sentido, no es posible prescindir de dispositivos simbólicos, estables y resistentes para que la memoria, sea individual, colectiva o cultural, pueda ser conservada y difundida continuamente. En el mundo soleriano se destacan dos símbolos de carácter estabilizador: la fotografía y la escritura. El primero –la fotografía-

es considerado como el mejor recopilador del pasado, capaz de capturar e inmortalizar los momentos efímeros de la vida gracias a su peculiar capacidad: la exteriorización (*externalization*) y el rastro (*trace*) de los recuerdos. El segundo –la escritura-, uno de los medios más tradicionales y convencionales para el almacenamiento y transmisión de la memoria, se distingue por su capacidad extraordinaria de preservar (*storage*) y desencadenar (*cue*) los recuerdos.

Por último, nos centramos en las imágenes plasmadas en las novelas solerianas dados los indiscutibles rasgos expresionistas reflejados a lo largo de las narraciones, teniendo en cuenta que el autor, tomando los procesos mentales de los personajes como punto de partida, muestra clara inclinación hacia una expresión intensa de los sentimientos agresivos, místicos, angustiosos o líricos de los individuos. Además, insiste en comprender e interpretar el mundo material por vía sentimental y totalmente subjetiva. Por estas razones, decidimos analizar las escenas estéticas, dinámicas, y sobre todo distorsionadas, trazadas en las producciones artísticas de Antonio Soler.

- 1) Las imágenes estáticas. Aquí se estudian unas imágenes en las que el autor utiliza el cambio de los colores para describir y expresar distintos estados emocionales. Así, para expresar una emoción positiva, Soler suele emplear el blanco y el amarillo. Por el contrario, para ostentar sentimientos negativos como la soledad, el miedo, la decepción, etc., utiliza el negro, el azul, el gris, el verde, y el rojo. Todo ello encaja con los principios estéticos que sostienen los expresionistas, por ejemplo con las ideas estéticas de Wassily Kandinsky.
- 2) Las imágenes dinámicas. Antonio Soler utiliza, además, imágenes vívidas y expresivas para transmitir simbólicamente sus reflexiones sobre la memoria y el tiempo, elementos fundamentales de toda su creación literaria. Para el escritor, la memoria goza de plena autonomía y libertad, de modo que su actuación es arbitraria y discontinua. Además, es imposible borrar nuestro

pasado por la importancia que tiene la memoria para la configuración de nuestra identidad. Por ello, en el mundo soleriano el tiempo es totalmente subjetivo, y deja de ser lineal para convertirse en dinámico y en permanente transformación. A ojos del autor, el tiempo tiene una estructura multidimensional en la que las acciones se suceden simultáneamente. Por tanto, el tiempo dispone de una fuerza misteriosamente potente, capaz de arrastrarlo todo y de devastarlo todo, a lo cual corresponde una imagen reiterada en sus ficciones: una flor blanca con pétalos abiertos.

- 3) Las imágenes deformadas son un tipo de imágenes visuales individualizadas, cuyo sentido simbólico ha sido representado a través de animales, plantas y fenómenos naturales. Así, en este apartado estudiamos los sentidos simbólicos que tienen los pájaros, el caimán, las sirenas, los árboles y las múltiples formas de representar el agua: la lluvia, el lago, el mercurio, etc. Todas estas imágenes son más confusas y abstractas, pero también más representativos para una comprensión acertada de las ideas estéticas y éticas del autor.

A través de los cinco puntos analizados encontramos respuestas a las dos principales cuestiones planteadas a lo largo de la investigación. De acuerdo con ellas, confirmamos las señas existencialistas y expresionistas que aparecen en las narraciones de Antonio Soler, donde la memoria llega a ser el elemento motor del despliegue de las tramas y posibilita una penetración profunda en la conciencia y en las emociones de los individuos. La continua preocupación existencialista, la persistente atención al estado espiritual de los hombres, la insistencia en mirar hacia el tiempo perdido, contribuyen a impulsar una visión del mundo que insiste en la absurdidad de la existencia y en la importancia del pasado personal a la hora de explicar la conducta de cada individuo. Remitiéndose a los símbolos y a las imágenes, el autor alcanza simular el torrente discursivo de la memoria, donde convergen experiencias e imaginaciones, donde se desvanecen los límites entre la realidad y la

ficción, donde se construye un mundo complejo y multiforme, el mundo único de Antonio Soler.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

I. Obras de Antonio Soler

Libros de relatos:

1. *Tierra de nadie*, Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

- “El triste caso de Azucena Beltrán”
- “Muerte canina”
- “Tendrá tus ojos”
- “Tierra de nadie”

2. *Extranjeros en la noche*, Barcelona: Edhasa, 1992.

- “La noche”
- “El triste caso de Azucena Beltrán”
- “Tierra de nadie”
- “Las puertas del infierno”
- “Cienfuegos”

Antologías:

El embustero y otros héroes fronterizos (prosa escogida, 1992-2006), Málaga: Fundación Málaga, 2006.

Novelas:

- *La noche*, Barcelona: Destino, 2005. Ha sido también incluida en el libro de relatos *Extranjeros en la noche*.
- *Modelo de pasión*, Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- *Los héroes de la frontera*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- *Las bailarinas muertas*, Barcelona: Debolsillo, 2010.
- *El nombre que ahora digo*, Madrid: Espasa, 1999.
- *El espiritista melancólico*, Madrid: Espasa, 2001.
- *El camino de los Ingleses*, Barcelona: Destino, 2004.

- *El sueño del caimán*, Barcelona: Destino, 2006.
- *Lausana*, Barcelona: Mondadori, 2010.
- *Una historia violenta*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

Ensayo:

- *Málaga, paraíso perdido*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010.

Textos, prólogos y encuentros digitales:

- “Antonio Soler”, *El agua en la boca*, nº 6, Suplemento Litoral, Málaga, 1998.
- “Encuentro con el escritor Antonio Soler”, <http://www.diariosur.es/fijas/aula/asoler5.htm>, Málaga, 15 noviembre 2001.
- “Encuentros digitales”, *Elmundo.es*, 12 febrero 2004.
- “Encuentro digital con Antonio Soler”, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/02/960/>, 12 febrero 2004.
- “Diálogo con los ganadores del premio Nadal”, http://canales.elcorreodigital.com/auladecultura/soler_puebla2.html, Bilbao, 23 febrero, 2004.
- “Prólogo a Julio Verne”, *Viajes extraordinarios*, Espasa, Madrid, 2005.
- “Mi madre se llamaba Libertad” (Discurso tras imposición de la medalla de oro de la ciudad y la concesión del título de hijo predilecto), *Sur*, año LXVIII, nº 22.223, 17 febrero 2006, pp. 76-77.
- “Vargas Llosa”, en *Homo ludens*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2007, pp. 293-302.
- “La noche”, *El Cultural*, Suplemento Diario *El Mundo*, 8-14 noviembre, 2007, pp. 29.
- “Aquellas tardes con Teresa”, en *Ronda Marsé*, Candaya, Barcelona, 2008, pp. 213-216, previamente publicado en *El País. Babelia*, 1 febrero 1997.
- “Las infidelidades”, *Mercurio*, nº 113, septiembre 2009, p. 18.

II. Estudios sobre Antonio Soler

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Madrid: Mare Nostrum, 2003, pp. 259 -261.

CORREDERA GONZÁLEZ, María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 45-76.

- CORTÉS, R., “Una Historia de amor en plena guerra civil”, *Diario Sur*, año LXII, nº 19.719, 24 de marzo, 1999, p. 63.
- GRACIA, Jordi, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, vol. 9/1 de Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona: Crítica, 2000, pp. 495-497.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, Barcelona: Crítica, 2011, pp. 252, 257, 903-904, 972.
- INTXAUSTI, Aurora, “Soler recrea la soledad en *El sueño del caimán*”, *El País*, 11 de mayo, 2006.
- JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, “Antonio Soler, creador de mundos”, en *Aula de letras 1997-98*, Universidad de Málaga, 1997.
- MARTÍNEZ, Ignacio, “Antonio Soler recrea la historia de un crimen en la Málaga de 1971 en *El espiritista melancólico*”, *El País*, 16 de noviembre, 2001.
- MORALES LOMAS, Francisco, *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*, Málaga: Aljaima, 2005, p. 912.
- *Periodismo y literatura en Málaga*, Málaga: Fundación Unicaja, 2006
- POZUELO YVANCOS, José María, “La muerte y su linterna”, *ABCD Las Artes y las Letras*, nº 748, 3 de junio de 2006, p. 14.
- “El último verano: *El camino de los Ingleses*” [en línea], 14 de febrero, 2004, disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/02/14/007.html>, [fecha de consulta: 3 de mayo, 2015].
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, “Memoria y escritura en *El nombre que ahora digo*”, en *IXQUIC*, nº 5, febrero 2004, Nueva Zelanda: Universidad de Otago, pp. 37-49.
- RUIZ NOGUERA, Francisco, “Para una lectura de la obra de Antonio Soler. (Seis puntos de mira)”, en (ed. Gómez Yebra, A.) *Patrimonio literario andaluz*, Málaga: Fundación Unicaja, 2008.

SÁNCHEZ ESCUTIA, José Ángel, *La narrativa de Antonio Soler: Autobiografismo, cronotopo y cine* (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2012.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, “Del Sur al Paralelo, un pequeño Hollywood de Barrio”, *Quimera*, n.º. 153-154, 1996-1997, pp. 140-146.

VALLS, Fernando, “Cantos de sirena”, en *La realidad inventada: análisis acrítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica, 2003, pp. 265-266.

FUENTES SECUNDARIAS

I. Estudios críticos sobre la narrativa española actual

ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Vol. II, Madrid: Taurus, 1968.

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin del siglo 1975-2001*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación, S.A., 2003.

— “Narrativas versus literatura”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 23-34.

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid: Edicusa, 1975.

ARANGUREN, José Luis, “Literatura y fin de siglo”, *La Página*, n.º 20, 1995, pp. 8-11.

ASÍS, María Dolores de, *Última hora en la novela en España*, Madrid: Eudema, 1992.

BALLESTEROS, Jesús, *Posmodernidad: Decadencia o resistencia*, Madrid: Tecnos, 1989.

- BASANTA, Ángel, *40 años de novela española*, Madrid: Cincel, 1979.
- BÉRTOLO, Constantino, “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de occidente*, nº 98-99, 1989, pp. 29-60.
- BOSCH, Andrés; GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *El realismo y la novela actual*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.
- BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona: Península, 1968.
- CALVO REVILLA, Ana; HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis; Ruiz de la Cierva, María del Carmen, (eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid: CEU, 2011.
- CARCELÉN, Jean-François, “Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-François; Tyras, Georges; Valls, Fernando (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 51-68.
- CARDONA, Rodolfo (ed.), *Novelistas españolas de postguerra*, Madrid: Taurus, 1976.
- CASTELLET, José María, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona Laye, 1955.
- “La novela española, quince años después (1942-1957)”, en *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, nº33, 1958, pp. 48-52.
- CASTRO GARCÍA, M^a Isabel de; MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Tendencias y procedimientos de La novela española actual (1975-1988)*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990.
- COINDREAU, Maurice Edgar, “Homenaje a los jóvenes novelistas españoles”, en *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, nº 33, 1958, pp. 44-47.
- COLMEIRO, José F., “Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca”, *España*

- *contemporánea. Revista de literatura y cultura*, Tomo 5, nº 2, 1992, pp. 27-40.
- *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Siglo del Hombre, 1994.
- “En busca de la *Generación X* ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida?”, en *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 14, nº 1, 2001, pp. 7-26.
- *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.

CURIEL RIVERA, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

CURUTCHET, Juan Carlos, *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo: Alfa, 1966.

CHAMPEAU, Geneviève; CARCELÉN, Jean-Fraçois; TYRAS, Georges; VALLS, Fernando (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

DOMINGO, José, *La Novela española del siglo XX. II. De la posguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973.

DORCA, Toni, “Joven narrativa en la España de los 90: la generación X”, *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 31, 1997, pp. 309-324.

ENCINAR, Angeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos, 1990.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

GARCÍA GALIANO, Ángel, “Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de poética en la narrativa de mi generación”, en Orejudo, Antonio (coord.) *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2004, pp. 39-66.

GARCÍA-POSADA, Miguel (coord.), *Medio siglo de narrativa española (1951-2000)*.

- Cinco voces ante el arte de narrar*, Consejería de Educación, 2002.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Novela española actual*, Madrid: Guadarrama, 1967.
- *Novela española de posguerra*, Madrid: Publicaciones españolas, 1972.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- GRACIA, Jordi, “Novela y cultura en el fin de siglo”, *Ínsula*, nº 589-590, 1996, pp. 27-31
- *Los nuevos nombres: 1975-2000*, vol. 9/1 de Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona: Crítica, 2000.
- GULLÓN, Ricardo, “La novela española del siglo XX”, en *Ínsula*, nº 396-397, 1979, pp. 1-28
- *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid: Alianza, 1994.
- HOLLOWAY, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid: Fundamentos, 1999.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid: Prensa Española, 1969.
- LAMANA, Manuel, *Literatura de posguerra*, Buenos Aires: Nova, 1961.
- LANGA PIZARRO, M. María, *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid: Castalia, 1973.
- *La novela española entre 1939 y 1980*, Madrid: Castalia, 1985.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva, *La nueva novela española en la última década del siglo XX* (Tesis doctoral), Universidad de Ámsterdam, 2002.
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid: Gredos, 1971.

- OLMOS GARCÍA, Francisco, “La novela y los novelistas españoles de hoy”, *Cuadernos Americanos*, vol. CXXIX, nº 3, agosto 1963, pp. 211-237.
- OREJUDO UTRILLA, Antonio (coord.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- PALOMO, M^a del Pilar, “La novela española en lengua castellana (1939-1965)”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Vergara, 1967, vol. VI, pp. 697-733.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Novela española del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014.
- ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid: De Bolsillo, 1972.
- *Historia de la novela española (1942-1975)*, Madrid: Alambra, 1980.
- *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual*, vol.6/2, Barcelona: Ariel, 1994.
- *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Madrid: Gredos, 2010.
- SOBEJANO, GONZALO, *La novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*, Madrid: Prensa Española, 1975.
- “Novela y metanovela en España”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 512-513, 1989, pp. 4-6.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000). Vol. I.*, Madrid: Cátedra, 2001.
- TORO, Alfonso de; Ingenschay, Dieter, (eds.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Murcia: Reichenberger, 1995.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1956.

VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona: Lumen, 1995.

YERRO VILLANUEVA, Tomás, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Madrid: Euns, 1977.

ZUBIAURRE, Antonio de, *Tremendismo y acción*, Madrid: Alférez, 1974.

II. Estudios críticos sobre la memoria en la literatura

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

AGUADO, Txetxu, *Tiempos de ausencias y vacíos: Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2010.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza, 1996.

ALBERT, Mechthild, “Oralidad y memoria en la novela memorialística” en Ulrich Winter, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006, pp. 21-38.

ALONSO GARCÍA, Pedro, “Contra el ruido y el silencio: los espacios narrativos de la memoria de la posguerra española”, en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.) *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006, pp.11-30.

AMAGO Samuel, *True Lies: Narrative Self-consciousness in the Contemporary Spanish Novel*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, “La prosa de Julio Llamazares”, en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coord.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, julio de 1998, vol. 2, 2000, p. 476-485.

- ARÓSTEGUI, Julio, “Retos de la memoria y trabajos de la historia”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 3, 2004.
- AUGÉ, Marc, *Las Formas del Olvido*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- BARNET, Miguel, “La novela-testimonio: socioliteratura”, en Klahn, Norma y Wilfrido Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- BEISEL, Inge, “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares”, en Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay (eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger 1995, pp. 193-229.
- *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, Mannheim: Lehrstuhl Romanistik III, 1997.
- BENET, Juan, *Qué fue la Guerra Civil*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976.
- BENSON, Ken, “Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna Española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº 19, 1994, pp. 1-20.
- BERNECKER, Walther L. y Brinkmann Sören, *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas. 1936-2008*, Madrid: Abada, 2009.
- BLAIR TRUJILLO, Elsa, “Memoria y Narrativa. La puesta del dolor en la escena pública”, *Estudios Políticos*, nº 21, 2002, pp. 9-28.
- BOYD, Carolyn P., “De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente”, en Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*, 2006, pp. 79-100.
- BRINGAS, Cinthia, “Montaje y memoria en la novela española contemporánea: Isaac Rosa, Benjamín Prado, Javier Cercas”, en *Informe Científico Técnico UNPA*, vol. 6, nº 1, 2014, pp. 59-70.
- BURKE, Peter, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la*

- historia*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- CAUDET, Francisco, “Memoria y representación en la narrativa española contemporánea” en *Sociohistórica*, nº 11-12, 2002, pp. 177-185.
- CANDAU, Joël, *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Del Sol, 2001.
- CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María del Carmen, “Literatura y memoria”, *Hipertexto*, nº 14, 2011.
- COBO HAVAJAS, M^a. Lourdes, “Mágina desde Úbeda”, en Ibáñez-Ehrlich (ed.) *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 33-58.
- COLINAS, Antonio, “La literatura de la memoria”, en Cusato, Domenico Antonio; Frattale, Loretta; Morelli, Gabriele (coord.) *Letteratura della memoria*, vol. 1, 2004, pp.71-84.
- COMELLAS AGUIRREZÁBA, María Mercedes, “Cualquier memoria es literatura: memoria literaria y proceso de creación”, *Philologia hispalensis*, vol. 15, nº 2, 2001, p. 31.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina, “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”, en Josefina Cuesta Bustillo (ed.) *Memoria e historia*, Madrid: Marcial Pons, 1988.
- DÍAZ-VIANA, Luis, *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*, Madrid: UNED, 2008.
- ECO, Umberto, “A todos los efectos”, en Carrière, Jean Claude, *El fin de los tiempos*, 1999, pp. 215-272, 280-283.
- “Preámbulo ¿sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?”, en Barret-Ducrocq, Francoise (dir.) *¿Por qué Recordar?*, 2002, pp. 183-186, 207.
- FERNÁNDEZ, Álvaro, “Contar para olvidar: la política del olvido en *Corazón tan blanco*”, Nueva revista de filología hispánica, tomo 51, nº 2, 2003, pp. 527-579.

FRASER, Ronald, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra civil española*, Barcelona: Crítica, 2007.

FREEMAN, Mark, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, London: Routledge, 1993.

GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel, “La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas del año 2001”, en Orejudo, Antonio (coord.) *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2004, pp. 79-98.

GARCÍA URBINA, Gloria, “No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 33, 2006, Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>, [fecha de consulta: 21 de octubre, 2015]

GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid: Vervuert, 2006.

GÓMEZ MONTAÑEZ, Pablo Felipe y Reyes Albarracín, Freddy Leonardo, “Memoria y narración: urdimbre de las identidades colectivas”, *Hallazgos*, nº 17, 2012, pp. 161-180.

HERZBERGER, David, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham and London: Duke University Press, 1995.

IZQUIERDO, José María, “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea: unos ejemplos”, en *Anales*, nº 3-4, 2000-2001, pp. 101-128.

JABBAZ, Marcela y Lozano Claudia, “Memorias de la dictadura y transmisión generacional: representaciones y controversias”, en Sergio Guelerman (coord.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires: Norma, 2001, pp. 97-131.

JULIÁ, Santos (dir.), *Memoria de la Guerra y el franquismo*, Madrid: Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006.

LIIKANEN, Elina, “Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro Casos”, en AA.VV. *Actas del Congreso “La Guerra Civil Española 1936-1939”*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.

LINK, Daniel, “Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad”, en Cecilia Vallina (ed.) *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

LLUCH-PRATS, Javier, “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible”, en Macciuci y Pochat (dirs.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010, pp. 51-76.

LÓPEZ de ABIADA, José Manuel, “*Beatus Ille* y los recovecos de la memoria. La escritura como salvación e invención de una memoria proscrita”, en Beisel (ed.) *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, 1997, pp. 27-48.

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Tranvia, 2004.

M. VERNON, Kathleen, “El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea”, *Actas IX de AIH*, 1986, p. 429, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_048.pdf, [fecha de consulta: 21 de octubre, 2015]

MACC IUCI, Raquel; María Teresa Pochat (dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010.

MACC IUCI, Raquel, “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en Macciuci y Pochat (dirs.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: Ediciones del

lado de acá, 2010, pp. 17-49.

MAINER, José-Carlos, “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”, en D.A. Cusato et al. (ed.) *Letteratura della Memoria. Atti del XXI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*, vol. I. Messina: Andrea Lippolis Editore, pp. 11-37, 2004.

MALDONADO ALEMÁN, Manuel, *Literatura e identidad cultural: Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Bern: Editorial científica internacional, 2009.

MARINA, José Antonio, “La memoria creadora”, José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp. 33-56.

MATEO DÍEZ, Luis, *La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*, Madrid: Real Academia Española, 2001.

MENDOZA GARCÍA, Jorge, “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa”, en *Athenea Digital*, nº 6, 2004, pp. 1-6.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, “Memoria y ficción”, José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp. 57-66.

NICHOLS, William, “La narración oral, la escritura y los ‘lieux de mémoire’ en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas” en Ulrich Winter (ed.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006.

OLMOS, Ignacio y Nikky Beilholz-Rühle (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.

ORTIZ HERAS, Manuel, “Memoria social de la guerra civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración”, *Historia Actual Online*, nº 10, 2006, pp. 179-198.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio, “Literatura oral, oralidad ficticia”, en *Estudios*

Filológicos, n° 36, Valdivia, 2001, pp. 71-80.

RICOEUR, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife, 1999.

— *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.

RUIZ-VARGAS, José María (comp.), *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997.

SÁNCHEZ, Mariela, “Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas”, en Raquel Macchiuci y María Teresa Pochat (dir.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010, pp. 129-152.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”, *Lectura y signo: revista de literatura*, n° 3 (1), 2008, pp. 437-453.

— “La cultura de la memoria”, *Pliegos de Yuste*, n° 11-12, 2010, pp. 25-30.

— “Historia y memoria de la guerra civil: apuntes sobre *Campo cerrado* (1943), de Max Aub”, *Hesperia*, n° 14 (1), 2011, pp. 119-138.

— *Max Aub y la escritura de la memoria*, Valencia: Renacimiento, 2014.

SINGER, Jefferson; SALOVEY, Peter, *The remembered self: Emotion and memory in personality*, Nueva York: The Free Press, 1993.

SOUROUJON, Gaston, “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”, *Andamios: revista de investigación social*, vol. 8, n°. 17, 2011, pp. 233-257.

TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona: Planeta, 1994.

VALLINA, Cecilia (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

VALLS, Fernando, “La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia”,
Turia: Revista cultural, nº. 112, 2015, pp. 127-145.

VÁSQUEZ, Felix, *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginarios*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 117.

WINTER, Ulrich, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006.

III. Bibliografía sobre teoría y crítica literaria

ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Trotta, 1994.

ALBALADEJO, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1992.

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALVAREZ MÉNDEZ, Natalia, *Espacios narrativos*, León: Universidad de León, 2002.

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid: Cátedra, 1974.

AMORÓS, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona: Anthropos, 1991.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 1974.

BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la Narratología*, Madrid: Cátedra, 2006.

- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia, 1995.
- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Barcelona: Nortésur, 2010.
- BEHR, Shulamith, *Expresionismo: movimientos en el arte moderno*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2000.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993.
- BODKIN, Maud, *Archetypal Patterns in Poetry*, New York: Vintage Books, 1958.
- BOOTH, Wayne C, *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch, 1978.
- BORGES, Jorge Luis, “Acerca del expresionismo”, en *Inquisiciones*, Buenos Aires: El Inca, 1925, pp. 100-108.
- BOURNEUF, R.; Ouellet, R., *La novela*, Barcelona: Ariel, 1983.
- BRUNER, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona: Gedisa, 2009.
- BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, 1940-1975*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- CABALLÉ, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la biografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid: Megazul, 1995.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, “Arte de la escritura”, *Cultura ABC*, nº 51, 26 de diciembre, 1995.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- CAMINERO SANTOS, Juventino, *El Ulises de James Joyce: una interpretación desde la perspectiva hebreaica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1994.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Bollingen Foundation, 1949.

CASADO MARCOS DE LEÓN, Ángel, “El mundo infantil en las novelas de Pérez Galdós” (Tesis Doctoral), Universidad Pontificia de Salamanca, 1975.

CASTILLÓN, Cristina, “Bloomsday, una fiesta literaria. Homenaje a James Joyce y su Ulises” [en línea], disponible en http://www.edicionesalfabia.com/noticias/2011/Alfabia_110615_ADN_La-orden-del-finnegans.pdf, [fecha de consulta: 1 de abril, 2015].

CHIRBES, Rafael, “Madrid, 1938”, *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, 2002, pp. 105-109.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2001.

CLONNINGER, Susan, *Teorías de la personalidad*, México: Prentice Hall México, 2003.

COHEN, Jozef, *Sensación y percepción visuales*, México: Editorial Trillas, 1973.

COHN, Dorrit, *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

DE LAS BROZAS, F. Sánchez, “Prólogo a las Anotaciones a Garcilaso”, en Ana M. Arancón (ed.) *Humanistas españolas*, Madrid: Editorial Nacional, 1980, p.513.

DELLA VOLPE, Galvano, *Crítica del gusto*, Barcelona: Lumen, 1973.

DENEB, León, *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

DENVIR, Bernard, *El fauvismo y el expresionismo*, Barcelona: Editorial Labor, 1984.

DÍAZ DE QUIJANO, Fernando, “El retorno de la Orden del Finnegans”, *El Cultural*, 14 de junio, 2013.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la literatura*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- EOFF, Sherman H., *The Modern Spanish Novel*, New York: New York University, 1961.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, “Faulkner asalta la mesa de novedades”, *El País*, 18 de noviembre, 2010.
- FLEMING, Leonor, Bosque Lastra, María Teresa (eds.), *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1985.
- FREEDMAN, Ralph, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton UP, 1963.
- FRIEDMAN, Melvin, *Stream of consciousness: A study in literary method*, New Haven: Yale University Press, 1955.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Avila, 1977.
- GALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1987.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Teoría de la novela*, Barcelona: Anthropos, 2005.
- GARFIELD PICON, Evelyn, Schulman, Ivan A., *Las literaturas hispánicas: introducción a su estudio*, Michigan State: Wayne State University Press, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1993.
— (ed.). *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco-libros, 1997.

- GARRIDO, Miguel Ángel, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid: Síntesis, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1993.
- *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid: Editorial EDAF, 2010.
- GONZÁLEZ VARAS, Ignacio, *Conservación de Bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Cátedra, 2005
- GRACIA, Jordi y Ródenas de Moya, Doming, *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, Barcelona: Crítica, 2011.
- GUEL BENZU, José María, “La travesía del desfiladero. Narradores españoles de los noventa”, *Revista de libros*, nº17, 1998, pp. 40-43.
- GUILLERMO SERÉS, “El concepto de Fantasía, desde la estética clásica a dieciochesca”, *Anales de Literatura española*, 1994, nº 10, pp. 207-236, 208.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona: Bosch, 1980.
- *La novela lírica*, Madrid: Cátedra, 1984.
- HOOK, Sidney, *The hero in history. A study in limitation and possibility*, New York: The John Day Company, 1943.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1955.
- IGLESIA DUARTE, José-Ignacio de la (coord.), *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval*, Logroño: Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1964.
- *Símbolos de transformación*, Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1982.
- *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1984.

- *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1992.
 - *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2009.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México D. F.: Premia, 1989.
- LECHNER, Namer, *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul, 1994.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, London: Vintage Books, 2011.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, “La filosofía platónica de la Poética de Aristóteles”, *Acta Poética*, n° 21, 2000, pp. 27-56.
- “Reflexiones sobre *La Poética* de Aristóteles”, *Humanitas*, n° 53, 2001, pp. 183-216.
 - “Mito y lenguaje”, *Synthesis*, n° 8, 2001, pp. 13-50.
 - “Los orígenes filosóficos de la Retórica”, *Monteagudo*, n° 8, 2003, pp. 13-26.
- MACEY, David, *Dictionary of Critical Theory*, England: Penguin, 2001.
- MACHADO, Antonio, “Donde las rocas sueñan”, en *Antología esencial (1903-1939)* Selección de Joaquín Marco, Barcelona: Círculo de Lectoras, 1999.
- MALDONADO ORTEGA, Rubén Darío, *Absurdo y rebelión: una lectura de la contemporaneidad en la obra de Camus*, Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2010.
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Angelo, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1989.
- MARÍ, Jorge, *El cine en la novela española desde 1970*, Madrid: Libertarias, 2003.
- MARTÍN VEGAS, Rosa Ana, *Análisis de textos literarios de la modernidad española*, Granada: Port-Royal, 2000.

- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Ariel, 1983.
- *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- MERAJVER-KURLAT, Marta, *El Ulises de James Joyce: Una Lectura Posible*, New York: Jorge Pinto Books, 2008.
- MCKEON, Michael (ed.), *Theory of the Novel. A historical Approach*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 2000.
- MONTERO, Julio Mangas-Santiago, *El milenarismo. La percepción del tiempo en las culturas antiguas*, Madrid: Complutense, 2001.
- MUÑOZ, Blanca, *Theodor W. Adorno. Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid: Fundamentos, 2000.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Pura alegría*, Madrid: Alfaguara, 1998.
- MURILLO, Enrique, “La actualidad de la narrativa española”, *Diario 16*, 23 de abril, 1988.
- NAUPERT, Cristina (ed.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco Libros, 2003.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Mímesis y cultura de la ficción: Teoría de la novela*, London: Tamesis, 1985.
- *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- O’FAOLAIN, Sean, *The vanishing hero. Studies in novelist of the Twenties*, London: Eyre & Spottiswoode, 1956.
- ORTEGA Y GASSET, José, “Una primera vista sobre Baroja”, escrito en 1910, publicado en *La Lectura*, Madrid, diciembre de 1915, y recogido después en *El espectador, OC*, Alianza, X, pp. 103-125, Taurus, II, pp. 242-261.
- PAPPENHEIM, Fritz, *The alienation of modern man*, New York: Modern Reader

Paperbacks, 1969.

PÁRAMO RAIMONDO, María de los Ángeles, *Adolescencia y Psicoterapia: Análisis de significados a través de grupos de discusión* (Tesis Doctoral), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos* (quinta edición), Madrid: Tecnos, 1997.

PIRRAGLIA, Elvira Valle-Inclán y su *macrotexto literario*, Ciudad de México: Ediciones Trilce, 2002.

POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.

— *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006.

— *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Catedra, 2009

PROUST, Marcel, *De la imaginación y del deseo*, Barcelona: Península, 2001.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*, Extremadura: Universidad de Extremadura, 1998.

— “Aspectos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja”, *Ínsula*, nº 617, 1998, pp. 18-20.

— “Aproximación al concepto de género en *Autobiografía*, novela de Medardo Fraile”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº 34, 2001, pp. 325-339.

— *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

— *Cincuenta años sin Pío Baroja*, Madrid: Ínsula, 2006.

— “¿Ficción o realidad? el valor sociológico de “Relato de un naufrago” de Gabriel García Márquez”, *Acta literaria*, nº 42, 2011, pp. 45-59.

ROMERA CASTILLO, José, “Presentación”, en Romera Castillo, J. N. (ed.), *Escritura autobiográfica, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: Visor, 1993, pp. 9-11.

SAMSON, Regina, “Del primer golpe posmoderno. Historia, ficción, periodismo y las posibilidades de la escritura. Entrevista a Javier Cercas”, *Iberoamericana*, XIII, nº 53, 2013, pp. 157-161.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 7, 2010, pp. 5-17.

- “El género negro: entre la convención y la transformación”, *La Página*, nº 89-90, 2011, p.7-24.
- “Escritura autobiográfica y traumas colectivos de la experiencia personal al compromiso universal”, *Revista de literatura*, nº 146, 2011, pp. 377-404.
- “De la experiencia al texto. Problemas de representación en el discurso autobiográfico”, *Miríada hispánica*, nº 5, 2012, pp. 175-191.
- “¿Hay vida más allá de la autobiografía: sobre la posibilidad del testimonio en la ficción?”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 25, 2013, pp. 1-17.

SANTAMARIA COLMENERO, Sara, “La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado*, de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?”, en Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente, Rebeca Saavedra Arias (coord.) *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 2011, p. 17.

SAVAL, José, V., “Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”, *Letras Hispanas* 4.1 (spring 2007): 62-70.

SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985.

SENABRE, Ricardo. *Metáfora y novela*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2005.

SINCLAIR, May, “The novels of Dorothy Richardson”, *The Egoist*, vol. 5, nº 4, 1918.

SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de estética*, Madrid: Ediciones Akal, 2010.

TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 2000.

TESÁN, Alberto, *Piedras en el agua*, Valencia: Pre-Textos, 2003.

- TONO MARTÍNEZ, José, “Narrativa de la posmodernidad”, *Cuadernos del Norte*, n° 26, 1984, pp. 69-71.
- TYRAS, Georges, “Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado”, en Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-Fraçois; Tyras, Georges (eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 343-364.
- VALLES CALATRAVA, José R, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- VÁZQUEZ HOYS, Ana María, *Diccionario de símbolos y términos mágicos*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003
- VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas. Teoría, crítica historia y literatura comparada*, Barcelona: PPU, 1991
- *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.
- *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- (coord.) *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994.
- (comp.) *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid: Mare Nostrum, 2006.
- *Las fábulas mentirosas: lectura, realidad, ficción*, Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London-New York: Routledge, 1984.
- WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- WILLIAM LEVI, Albert, “Existentialism and the Alienation of Man”, en Edward N. Lee, Maurice Mandelbaum (eds.) *Phenomenology and Existentialism*, 1967, pp. 245-265.

IV. Bibliografía sobre la memoria

ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich: C. H. Beck, 2006.

ASSMANN, Jan, “Communicative and Cultural Memory”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-118.

ATKINSON, Richard C., SHIFFRIN, Richard M., “Memoria humana: una propuesta sobre el sistema y sus procesos de control”, en M. Victoria Sebastián (coord.) *Lecturas de psicología de la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 23-56.

BADDELEY, Alan, “Working memory: looking back and looking forward”, *Nature Review Neuroscience*, no 4, 2003, pp. 829-839.

BERNTSEN, Dorthe, “Voluntary and involuntary access to autobiographical memory”, *Memory*, nº 6, 1998, pp. 113-141.

— *Involuntary autobiographical memories*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BLUCK, Susan, “Autobiographical memory: Exploring its functions in everyday life”, *Memory*, vol. 11, 2003, pp. 113-123.

BOWER, Gordon H.; MONTEIRO, Kenneth P.; GILLIGAN, Stephen G.; “Emotional mood as a context for learning and recall”, *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, vol. 17, 1978, pp. 573-585.

BRAND, Matthias; MARKOWITSCH, Hans, “Environmental influences on autobiographical memory. The mnestic block syndrome”, en L. Bäckman & L. Nyberg (eds.) *Memory, aging and the brain*, Hove, UK: Psychology Press, 2010, pp. 229-264.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, “El uso moral de la memoria”, *El País*, 25 de julio,

2006.

CHRISTIANSON, Sven-Ake; ENGELBERG, Elisabeth, “Remembering and forgetting traumatic experiences: a matter of survival”, en M. Conway (ed.) *Recovered memories and false memories*, Oxford: Oxford University Press, pp. 230-250.

CUEVAS SALVADOR, María Isabel; RUIZ-VARGAS, José María, “Imágenes mentales y memoria: hacia una explicación del efecto de concreción”, *Cognitiva*, vol. 6, nº 1, 1994, pp. 3-26.

DEN BOER, Pim, “*Loci memoriae—Lieux de mémoire*”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, pp. 19-25.

ERLL, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

ERLL, Astrid, “Literature, film, and the mediality of cultural memory”, en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008 pp. 389-398.

— *Memory in Culture* (trad. Sara B. Young), New York: Palgrave Macmillan, 2011.

FINKIELKRAUT, Alain; TODOROV, Tzvetan; MARIENSTRAS, Richard, “Del buen uso de la memoria”, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 3, 2000, pp. 31-40.

FREUD, Sigmund, “La represión”, *Obras completas, vol. II*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2053-2060.

— “Los recuerdos encubridores”, *Obras completas, vol. I*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, pp. 330-341.

FOSTER, Jonathan; JELICIC, Marko, “Memory structures, procedures, and processes”, en Jonathan Foster, and Marko Jelicic (eds.) *Memory: Systems, Process, or Functions*, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 1-10.

FRIESE, Heidrun (eds.), *Identities. Time, Difference and Boundaries*, New

- York/Oxford: Berghahn, 2002.
- HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin Michel, 1994.
- *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.
- HUYSEN, Andreas, “Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”, [en línea], XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, disponible en http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huyssen.pdf, [fecha de consulta: 21 de noviembre, 2015]
- HYMAN, Ira; Billings, JAMES F., “Individual Differences and the Creation of False childhood Memories”, *Memory*, nº 6, 1998, pp. 1-20.
- JULIÁ, Santos, “Bajo el imperio de la memoria”, *Revista de occidente*, nº 302-303, 2006, pp. 7-20.
- KRACAUER, Siegfried, “Photography”, en Thomas Y. Levin (ed.) *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge: Harvard UP, 1995. pp. 47-63.
- MADAULA GIMÉNEZ, Aurora, “Simbolismo y lugares de memoria: el árbol de Gernika”, en José Manuel Aldea Celada, Carmen López San Segundo, Paula Ortega Martínez, María de los Reyes de Soto García, Francisco José Vicente Santos (coord.) *Los lugares de la historia*, Salamanca: AJHIS, 2013.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge, “El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad”, *Casa del Tiempo*, vol. II, época IV, nº 17, marzo 2009, pp. 59-68.
- NORA, Pierre, “Between memory and history: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* nº 26, (spring, 1989): 7-24.
- PILLEMER, David B., “Remembering personal circumstances: A functional analysis”, en Eugene Winograd (ed.) *Affect and Accuracy in Recall*, Nueva York: Cambridge University Press, 1992, pp. 236-264.
- POU, Agustí; BOSCH, Esteve, “El nom propi i la llengua catalana”, *Revista de Llengua i Dret*, nº. 29, 1998, pp. 107-146.

- PROSHANSKY, Harold M., "The city and self-identity", *Environment and Behavior*, 10 (2), 1978, pp. 147-169.
- "Place-identity: physical world socialization of the self", *Journal of Environmental Psychology*, 3, 1983, pp. 57-83.
- PYLYSHYN, Zenón W., "La naturaleza simbólica de las representaciones mentales", en María Victoria Sebastián (coord.) *Lecturas de psicología de la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 367-384.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia, "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías: revista de historia y teoría*, nº 8, 2014, pp.57-75.
- RAMOS, R., "Maurice Halbwachs y la memoria colectiva", *Revista de Occidente*, nº 100, 1989, pp. 63-81.
- RUCHATZ, Jens, "The photograph as Externalization and Trace", en Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, pp. 366-378.
- RUIZ-VARGAS, José María, "Introducción. La complejidad de la memoria", José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp. 9-14.
- "¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas", José María Ruiz-Vargas (coord.) *Claves de la memoria*, Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp. 121-152.
- "¿Qué papel juega la conciencia en la memoria?", *Anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 189-190, 2000, pp. 184-193.
- "La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos", *Quimera: Revista de literatura*, nº 240, 2004, pp. 27-30.
- "¿De qué hablamos cuando hablamos de *memoria histórica*? Reflexiones desde la psicología cognitiva", *Entelequia, Revista Interdisciplinar: Monográfico*, nº 7, 2008, pp. 53-76.
- *Manual de psicología de la memoria*, Madrid: Editorial Síntesis, 2010.
- SALDÍVAR, Norma Garza, "El espacio de la memoria", *Acta Poética*, vol. 30, nº. 2, 2009, pp. 151-166.

- SEYDEL, Ute, “La constitución de la memoria cultural”, *Acta Poética*, vol. 35, nº. 2, 2014, pp. 187-214.
- SINGER, Jefferson; SALOVEY, Peter, *The remembered self: Emotion and memory in personality*, Nueva York: The Free Press, 1993.
- STRAUB, Jürgen, “Personal and collective identity: A conceptual analysis”, en Heidrun Frieze (ed.) *Identities. Time, Difference, and Boundaries*, New York: Berghahn books, 2002, pp. 56-76.
- BOGET LLUCIÀ, Teresa; PENADÉS RUBIO, Rafael, *No me acuerdo: trastornos de la memoria*, Madrid: Editorial Océano, S.L, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Las morales de la historia*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
 - *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*, Barcelona: Península, 2002.
- VALERA, Sergi; POL URRUTIA, Enric “El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental”, *Anuario de psicología*, nº 62, 1994, pp. 5-24.
- VARELA RUIZ, Ávila Costa; VAN DER GOES, Imelda Fortoul, *La memoria: definición, función y juego para la enseñanza de la medicina*, Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2005.
- VILLEGAS DE POSADA, María Cristina, *La acción moral: explicaciones filosóficas y contrastaciones psicológicas*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2008.
- ZAN, Julio de, “Memoria e identidad”, *Tópicos* [en línea], 2008, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531003>, [Fecha de consulta: 23 de marzo, 2016].

APÉNDICE

ENTREVISTA CONCEDIDA POR ANTONIO SOLER A LA AUTORA DEL PRESENTE ESTUDIO EL DÍA 20 DE MAYO DE 2016

— **Podría usted decirnos cómo fue cuando era niño, ¿fue un niño tímido y sensible?**

Sí, un niño muy tímido, muy reservado, con una sensación de extrañeza con respecto al mundo. Tenía la impresión de que las personas que me rodeaban sabían muy bien en qué consistía la vida y yo no estaba adaptado. Muchos años después me di cuenta de que realmente me estaba haciendo preguntas filosóficas, porque lo que pensaba era quién soy, dónde me han traído. No tenía la sensación de que fuera muy inteligente sino al contrario que era una persona muy torpe, creía que los demás lo sabían todo y que yo no sabía nada. Era así un niño muy reservado, sobre todo en la primera parte de mi infancia. La segunda parte, yo diría, a partir de los diez u once años, era un niño que estaba mucho en la calle jugando con los niños del barrio, jugando mucho fútbol, tenía mucha habilidad para los deportes, y eso hasta que me relacionaba bien con los demás. Aunque al mismo tiempo es cuando empecé a leer, y llevaba como una doble vida, la calle pues con los amigos descubriendo la vida y, al margen con una vida interior, propia, personal, que era básicamente a veces de la aventura como se desarrollaba.

— **¿Cree usted que la infancia es la etapa determinante para una persona?**

Yo creo que sí, desde luego, y en mi caso lo es. Quizá las infancias felices marquen menos. No lo puedo precisar, porque es algo muy cercano a mí. En la

primera parte de la infancia yo no tenía motivos objetivos para no ser feliz, vivía bien y era un niño muy querido, pero tenía ese carácter natural fundamentalmente de extrañeza, con respecto de sentirme al margen, de no estar integrado. Y la segunda parte de mi infancia, había unos motivos más objetivos para no sentirme demasiado bien, porque estuve en un colegio muy duro, donde había castigos físicos, nos pegaban. Cuando yo tenía once años, murió mi padre, eso supuso un enfrentamiento muy temprano con la muerte, y naturalmente la situación de la familia se rescindió en todo, la economía, la estabilidad, todo.

- **Una pregunta quizá no apropiada, pero tengo muchas ganas de corroborar mi sospecha, ¿qué le supone la muerte de su padre? ¿Le influyó mucho en su modo de pensar o en su visión del mundo?**

Sí fue un tiempo y una circunstancia lógicamente muy importante en mi vida. Aprendí cosas que otras personas conocen mucho más tarde. Y además de la perspectiva del niño, y de un niño con tendencia a la soledad, yo creo que, por desgracia, luego me han afectado otras muertes, es distinto, porque los niños son muy egoístas, y finalmente piensan más en sí mismos que los demás, de tal modo que la reacción ante un caso como éste ante que pensar en el padre muerto piensan en lo que es, eso va a repercutir en uno en cómo eso va a modificar su vida y qué va a ser de ti. Y eso a la vez te genera removimientos con lo cual todo muy complicado, y es doblemente doloroso.

- **A cuál de los niños se le parece más, ¿al niño de *Las bailarinas muertas* o al narrador de *Una historia violenta*?**

Yo diría que a los dos. Aunque si hay una mirada al mundo primera de todas las sensaciones que yo tuve sin duda es *Una historia violenta*, yo diría que allí está el núcleo primero de mi visión del mundo, y en *Las bailarinas muertas* estaría

iniciando esta segunda fase de la que hablaba antes cuando ya me relacionaba más con los niños, que salía a jugar al fútbol y en cierto modo ya estaba integrado en el grupo. Y eso te hace olvidar un poco esas obsesiones de qué hago aquí, de quién soy, en qué consiste la vida, bueno, te relaja un poco de estar con los amigos, empiezas a ver otras ocupaciones, también otras tensiones, de liderazgo, de amenazas de violencia, en cierto modo, de conquista del poder de la pequeña tribu, eso siempre lo he experimentado también.

- **Entonces, ¿se puede decir que usted se parece a los dos niños, al de *Una historia violenta* en la primera etapa de la infancia, y al de *Las bailarinas muertas* en la segunda etapa?**

Sí, básicamente eso. Quizá porque en *Una historia violenta* no están precisadas las edades, pero luego tenía en cuenta que el niño de esta novela es un poco menor, el de *Las bailarinas muertas* yo diría que tenía dos o tres años más. Y por tanto hay un poco de diferencia, no mucho, pero para mí probablemente por mi biografía y por mi propia vida sí es una diferencia importante. Y la visión del niño de *Una historia violenta* me define más, esto está más focalizado, en *Las bailarinas muertas* aunque la mirada es la del niño también es básicamente la historia del hermano y de Barcelona. Todo eso.

- **¿Usted nace en 1956 en Málaga, las sombras de la Guerra Civil seguían afectándole?**

Me afecta la posguerra. Yo tenía 19 años cuando muere Franco, es decir, yo viví diecinueve años con una dictadura, consecuencia de la Guerra Civil, y no sólo eso. Nací en una familia republicana, que había estado marcada políticamente. Mi padre fue combatiente en Madrid durante la guerra en el bando republicano y la familia de mi madre con mi madre incluida, participó en lo que se llamó el Éxodo

de Málaga cuando fue ocupada por las tropas de Franco, y mi abuelo materno pertenece al partido socialista, tuvo que vivir luego muchos años escondido sin salir a la calle porque lo habían buscado, un tío mío importante de la familia vivía en el exilio. En mi familia, la Guerra Civil es algo trágico, aunque no había ningún muerto directo, sí fue un tiempo muy difícil del que estaba moviendo las consecuencias. Por tanto, no era un periodo histórico ajeno, sino algo que estaba afectando diariamente, cada vez menos, pero sí afectando a mi familia.

- **Usted ha dicho en alguna ocasión que en el relato *La noche* se encuentra el germen de sus creaciones posteriores, ¿ahora sigue siendo así?**

Sí, yo diría que sí. Estaba leyendo un prólogo que hace Ítalo Calvino en su primera novela *El sendero de los nidos de araña*, él decía allí que todo lo que un escritor tiene que decir lo dice su primera novela, yo creo que no es tanto, pero sí que es muy importante, sobre todo, si la primera novela uno no se la toma como un juego, sino como algo muy serio, que puede definir su vida. Yo creo que ese momento es muy importante y especial porque pueden estar determinadas muchas de sus obsesiones, su visión del mundo y en qué consiste realmente la literatura. Y en este sentido, siendo *La noche* una novela muy corta, por el modo en que yo trabajé y por la determinación creo que sí allí está el germen. Si se ve desde la lejanía, parece que no tiene mucho que ver, pero en el fondo sí, cuando se usan determinadas metáforas, cuando determinado concepto de narrativa se pone en funcionamiento, la importancia que se le da al lenguaje, todo eso, yo creo que está naturalmente, de un modo concentrado y nuclear pero que todo eso está en *La noche*.

- **¿Por qué usted siempre elige un narrador-“yo”? ¿Eso es casual o porque la narración en primera persona le favorece la representación de los movimientos psicológicos de los personajes?**

En mi última novela *Apóstoles y asesinos* sigue siendo la primera persona, creo que es la mejor vía de expresión que yo puedo elegir para describir la subjetividad, la visión del mundo desde un punto de vista oblicua, que tiene conciencia de que lo suyo es una percepción del mundo, pero que puede estar equivocada. Yo creo que eso tiene que ver con lo que hablamos al principio, ese desconcierto de la infancia, esa sensación de no poder abarcar la realidad. Tú estás aislado y tu visión es sólo tuya, personal y lo demás se mueve por algo que tú no acabas de conocer. Lo que tú puedes hacer es una interpretación de por qué están sucediendo las cosas, pero no hay una constatación real. Entonces, yo creo que eso me hace sentirme especialmente cómodo con la primera persona. Lo que es una verdad que no sabemos, yo digo cuál es mi verdad, cuál es mi interpretación de los hechos, pero los hechos son una suma de interpretaciones. Aun así, a veces, también jugaba, como decía, con una falsa tercera persona, por ejemplo en *El camino de los Ingleses*, donde hay una voz que hace parece que todo fuera contado por una tercera persona.

- **En algunas novelas tuyas se desvanecen los límites entre la ficción y la realidad, por ejemplo en *Las bailarinas muertas*, en *El camino de los Ingleses* o en *Una historia violenta*, incluso mucha gente cree que usted está contando su propia historia, ¿esta confusión la crea sin querer o a propósito?**

Es una mezcla intencionada. Yo dejo claro siempre que lo que hago yo son novelas. Y en muchos casos, las novelas parten de los recuerdos, utilizados como fuentes para construir ficciones. La intención no es escribir un libro de memoria para reproducir cuál fue el pasado, sino por el contrario, la memoria se convierte en un germen de creación, de manipulación y por tanto, quien quiera leer esas novelas como autobiografía se equivoca, aunque a veces aparezcan personajes reales con sus anécdotas reales, la manipulación de los hechos es completamente

novelística. Lo que sí es cierto, en un sentido más amplio, es que todo lo que yo estoy escribiendo tiene componentes autobiográficos, por ejemplo, en *Una historia violenta*, la visión del mundo de ese niño es completamente autobiográfica, las sensaciones que experimenta el niño son autobiográficas, pero los hechos que se cuentan, las anécdotas, en su mayoría es pura ficción.

- **¿Cómo entiende usted el tiempo? ¿Le ha influido algún pensamiento filosófico? ¿Por ejemplo la teoría de Bergson?**

No hay una fuente filosófica directa que me haya afectado. Pero el tiempo sí es un elemento, para mí, de extrañeza. La manipulación que ejerce el tiempo en la persona, la memoria, la erosión y también al mismo tiempo la creación, todo eso me ha fascinado y me sigue obsesionando. Para mí el tiempo es el elemento fundamental de la vida.

- **¿Cómo entiende usted la memoria? ¿Por qué deja a sus personajes vivir de la memoria, es decir, seguir recordando lo del pasado?**

Sí, en determinados casos sí. Yo diría que uno de los casos más claro puede ser *Las bailarinas muertas*, el rescatar del tiempo las figuras de mi hermana, de mi hermano, de mis padres, es como lo que hace una fotografía, detiene el tiempo y lo fija allí. Como lo que hace Proust, lo leí cuando tenía 25 o 26 años, y me influyó muchísimo y fue una conmoción para mí. Yo diría que esa intención de actuar como notario, como el que da fe y constancia a algo ocurrido siempre existe. Eso ocurre también con mi último libro *Apóstoles y asesinos*, la figura de Noi del Sucre no era un personaje muy conocido en España, quizá en Cataluña, pero de un modo muy vacío con legendario, el modelo es rescatarlo y fijarlo, que parece un acto emocionante y de justicia. Y lo mismo con mi familia, en cierto modo también, es hacerlo de una serie de personas anónimas que pasan por el

mundo sin dejar huella. Y ese rescate me pareció un acto de justicia, que también los débiles tienen derecho de permanecer en el tiempo.

- **En *El sueño del caimán*, ¿es el lago una metáfora de la memoria? ¿Y los cadáveres, recuerdos olvidados y almacenados?**

Sí, yo tiendo mucho a rememorar el pasado y a intentar recuperar imágenes, y aún así, hay una especie de autopista de la memoria por la que uno va circulando y casi automáticamente va al mismo sitio, pero algunas veces, salgo de esa autopista, de esa línea directa de la memoria y me adentro por caminos más estrechos más olvidados y de pronto aparecen cosas importantes. Y sí, la memoria también tiende a esconder lo que nos desagrada lo que no queremos recordar.

- **¿Sus novelas son plenamente visuales, tiene usted alguna preferencia en el momento de elegir colores? Por ejemplo, el rojo carmín para las mujeres atractivas, la negrura para representar el miedo, el amarillo para la nostalgia, algo así.**

Sí, pero, no es algo racional, es una asociación intuitiva. Es algo que me surge de modo natural. Sí es cierto que lo visual tiene mucha importancia, cuando estoy haciendo descripción sobre algo físico, lo estoy interiormente visualizando. Pero eso no quiere decir que sea un lenguaje como alguna vez que me han dicho cinematográfico, sino todo lo contrario, porque creo que mi lenguaje es absolutamente literario. Porque uno escribe un guión no es para ser leído sino para ser visto.

- **¿Qué le supone la lluvia? ¿Por qué usted tiene tanta preferencia en las noches lluviosas?**

Realmente no lo sé. Es cierto que la lluvia me suscita esta sensación de refugio. Y personalmente me gusta mucho lo de la lluvia.

- **Además de las imágenes, me han impresionado mucho las descripciones brutales aparecidas en sus obras, algunas son muy directas y sangrientas ¿Cómo entiende usted el tema de la violencia? Quiero decir, ¿cree que el ser humano es agresivo y violento por naturaleza? O ¿es la sociedad la que nos hace violentos? ¿O usted lo utiliza sólo para intensificar la trama o la expresión?**

No es recurso literario. Hoy la violencia es omnipresente, y no sólo son las grandes guerras. La sociedad potencia la rivalidad y el ansia de poder, cuando digo poder, no solo el poder político, sino la representación dentro de un grupo, el protagonismo, el querer ocupar de un modo que sea un lugar de vida de los otros, y eso, la sociedad lo potencia. Pero también es cierto que el ser humano lleva en sí un gran corte de energías, y lleva la posibilidad de la creación de la violencia. Y si vemos a los niños pequeños, vemos cómo intentan tener uno lo que otro tiene y su instinto natural muchas veces es a través de la violencia.

- **¿Apóstoles y asesinos puede ser entendida como una entrega perteneciente a esta corriente, quiero decir, a las narrativas que se dedican a la recuperación de la memoria colectiva e histórica?**

Sí, porque es una parte de la historia muy poco conocida. Sí se ha escrito mucho sobre la Guerra Civil, sobre la Segunda República, pero lo anterior está perdido en una especie de nebulosa, quizá porque la Guerra Civil fue un acto de gran conmoción y todos los focos se pusieron en ella. Aquí hay un intento de rescatar una serie de personajes secundarios pero que fueron absolutamente vitales para la Historia.

- **No he leído todavía su nueva obra *Apóstoles y asesinos*, pero de las entrevistas, presentaciones y reseñas, se nota un importante cambio temático, quizá también estilístico, ¿podemos entender que usted ya deja de plasmar estos personajes insólitos y procura nuevas formas de contar historias?**

Realmente ha sido un experimento que no sé si tiene continuidad. De momento, mi proyecto inmediato sería hacer una novela de completa ficción. Eso quiere decir que no voy a escribir ahora un nuevo libro en la línea de *Apóstoles y Asesinos*, no sé si no haré más adelante, no lo sé. Pero, básicamente, lo que pretendo es volver a mi mundo narrativo habitual, como ya digo esto fue un experimento que se inició con la idea de hacer una novela breve, pero que al descubrir todo el material, evidentemente narrativo literario que había allí, se agrandó y me llevó mucho más tiempo.

- **¿Usted ha dicho que escribir es una descarga de emociones, queremos saber si el escribir es también para usted una forma de preservar los recuerdos del pasado?**

Sí, absolutamente, para mí, escribir es una forma de vivir. Aunque decimos que mis novelas no son autobiográficas, pero en el fondo está el retrato mío, será una huella que dejé.

- **La última pregunta, ¿qué es la mayor convicción que usted tiene en la literatura y en la vida?**

Yo diría que será la búsqueda de la libertad, en la vida y también en la literatura.