



Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas

Frauke Bode

Bergische Universität Wuppertal
frauke.bode@uni-wuppertal.de
Alemania

Cita sugerida: Bode, F. (2015). Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas. *Olivar*, 16 (24). Recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a04>

Resumen

A partir de tres ejemplos, *En salvaje compañía* (1994), *El lápiz del carpintero* (1998) y *Los libros arden mal* (2006), esta contribución pretende determinar la función de 'lo fantástico' en las novelas de Manuel Rivas, con respecto a la memoria cultural de un evento traumático como la Guerra Civil y el franquismo. La argumentación parte de la hipótesis de que lo 'real maravilloso gallego' ofrece una estructura particularmente apta para hablar de la Guerra Civil al darles a los muertos un espacio ficticio de acción.

Palabras clave: Manuel Rivas; fantástico; memoria histórica; trauma

Abstract

Analyzing three examples, *En salvaje compañía* (1994), *El lápiz del carpintero* (1998), and *Los libros arden mal* (2006), this contribution seeks to determine the function of the fantastic as a mode to tell about traumatic events like the Spanish Civil War and the Franco dictatorship within a context of cultural memory in Manuel Rivas' novels. The main hypothesis is that the 'real maravilloso gallego' offers a particularly apt structure to talk about the Civil War by conferring the dead a space of action within fiction.

Keywords: Manuel Rivas; fantastic; cultural memory; trauma

En un pequeño texto sobre el oficio de escritor, "La escuela del relato", Manuel Rivas desarrolla una imagen alegórica de la memoria, relacionándola con una prosopopeya de la vida y con el lenguaje. En una suerte de simbiosis, la memoria le da sentido –dirección y significado– a la vida antropomorfa en su curso, aunque es posible, en un sentido freudiano, que la vida no conozca o haya olvidado el contenido del bagaje que lleva sobre los hombros.



La vida tiene vocación de cuento.

La vida, con toda la caravana del lenguaje, lleva sobre sus hombros la memoria. No es un lastre. Es el peso de los bienes que justifican su viaje hacia adelante. Su sentido. Aunque a veces desconoce el verdadero contenido de los fardos. (Rivas s.a.: 1)

Si esta simbiosis se rompe por un impacto traumático hay que volverse para atrás y buscar lo olvidado, manteniendo, sin embargo, una “nostalgia del porvenir”. La indagación en el pasado, por lo tanto, implica una orientación no solamente retrospectiva, sino también una conciencia futura del presente, un “presente recordado” a su vez.

En todo caso, cuando la memoria se cae de los hombros de la vida y del lomo de las palabras, porque ha estallado una tormenta, o por descuido, o por indiferencia, sobreviene el impacto de la pérdida, la sensación de vacío. Ha de volver sobre sus pasos, pero ya no se trata propiamente de un viaje hacia atrás. Su tiempo ahora es la nostalgia del porvenir, un presente recordado. Esa temblorosa excitación de las palabras que olfatean el rastro del sentido.

Sí, la vida tiene vocación de relato. (Rivas s.a.: 1)

En el momento del trauma, entonces, no hace falta solamente volverse hacia el pasado para encontrar lo perdido, sino también hacerlo desde una conciencia del presente. Con esta imagen de la vida buscando la memoria orientada hacia el presente, Rivas establece un paralelismo notable con la novena tesis sobre la historia, escrita por Walter Benjamin en 1940, en la que Benjamin, a su vez, desarrolla una alegoría de la Historia a partir del cuadro *Angelus novus* de Paul Klee de 1920 (cf. Mate Rupérez 2009: 158).¹ Benjamin hace hincapié en lo traumático de los acontecimientos históricos que hacen que el que mire el pasado sea empujado de espaldas hacia el futuro sin posibilidad de detenerse y recomponer lo que fuera impactado por el viento de los acontecimientos:

[...] El ángel de la historia tiene que parecérselo. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda [...]. (Benjamin 2009: 155)

Lo que une las aproximaciones de Benjamin y Rivas es la correlación que establecen entre un acontecimiento traumático, la búsqueda de sentido en el pasado y la relación que esta búsqueda establece con el presente. En ambos textos aparece un fuerte viento o una tormenta que trastorna la relación entre el presente y el pasado. Mientras que el ángel de Benjamin no puede recomponer lo destrozado, no puede “despertar a los muertos” (cf. Gagnebin 2006: 297), Rivas propone buscar un sentido mediante la palabra, recomponer la memoria verbalmente para darle sentido al presente. Su texto poetológico se suele citar porque en este se reconoce el origen de su narrativa en la narración oral. Después del inicio alegórico el narrador cuenta como de niño espiaba escondido en la escalera de la casa de sus abuelos las narraciones de los mayores. Estas eran “modern[as]”, versaban sobre “crímenes y guerra”, “amoríos” y la emigración (Rivas s.a.: 2). En este contexto usa el controvertido

concepto del *realismo mágico* para describir estas situaciones que para el niño emitían una extraña mezcla de realidad y ficción:

Desde entonces, cuando me hablan de ‘realismo mágico’ pienso en la electricidad. En aquella bombilla de pocos vatios [sic] donde revoloteaba, jugando a quemarse, la mariposa nocturna de la literatura. (Rivas s.a.: 2)

El término del realismo mágico no se aplica, entonces, a una situación narrada que implicara acontecimientos no realistas, ya que las historias de los mayores solo excepcionalmente trataban de “algún aparecido, el ánima de algún muerto que volvía” (ibíd.), sino más bien a una situación que para el niño desprendía una magia. No obstante, el uso del término y la mención de los aparecidos es significativo para la modelación de la memoria de un pasado traumático en las novelas de Manuel Rivas, porque, justamente, en sus textos ‘los muertos se despiertan’ como lo deseara el ángel de Benjamin, reaparecen en clave fantástica. Por lo tanto y a partir de tres ejemplos, *En salvaje compañía* (1994), *El lápiz del carpintero* (1998) y *Los libros arden mal* (2006), intentaremos determinar cuál es la función de ‘lo fantástico’ con respecto a la memoria cultural de un evento traumático como la Guerra Civil y el franquismo en la que se inscribe. ¿Cómo consigue lo fantástico “olfatear el rastro del sentido”?

Precisiones conceptuales: el trauma, lo fantástico y la memoria

En el contexto de las teorías sobre la memoria cultural, aquí el concepto del trauma no se usa en la vertiente individual de la que se habla en la psicología y la que es sujeto del psicoanálisis. El propósito de los análisis no es averiguar cómo los personajes de las novelas superan o no un trauma individual, sino qué nos dice el modo fantástico sobre la apropiación del trauma desde el punto de vista de una memoria colectiva. Parafraseando el resumen muy acertado de Astrid Bannasch y Almuth Hammer, el discurso del trauma en el ámbito de las ciencias sociales y culturales no se centra en una súbita reaparición de lo reprimido como lo perfilara Sigmund Freud, sino en un deliberado trabajo sobre y un enfrentamiento consciente con el pasado –lo que en Alemania se ha dado en llamar ‘Vergangenheitsbewältigung’. En este contexto, el trauma se usa como metáfora para denominar “un acontecimiento central de una sociedad que ha quedado sin superar y que requiere aclaración” (Bannasch/Hammer 2005: 287, mi traducción). Consecuentemente, la pregunta central que guía este análisis es si las narraciones de Manuel Rivas establecen un discurso propio de memoria y cuál es la función de lo fantástico dentro de este discurso.

La crítica describe como ‘fantásticas’ muchas narraciones de Manuel Rivas ya que muestran fuertes tendencias al mito oral. No obstante, rara vez se ponen en tela de juicio los términos empleados. Desde lo fantástico o lo maravilloso, la fantasía o la magia se llega rápidamente a la imaginación, con lo que ya no existe apenas diferencia entre el ejercicio literario de la ficción y el modo fantástico como *una* posible realización de éste. Para matizar mejor, los análisis siguientes parten de una definición estructuralista de lo fantástico. Hasta aquí, el término de ‘lo fantástico’ ha sido empleado en un sentido maximalista según el cual sería fantástica cada narración que exhibiese una realidad *otra*, incompatible con la realidad extraliteraria del lector. Ahí tendrían cabida tanto los mitos legendarios y religiosos como los cuentos de hadas, la ciencia ficción, etc. Según la definición minimalista a la que me voy a atener, basada en la teoría de Tzvetan Todorov, son fantásticos solamente aquellos relatos que introducen la duda de si lo acontecido tiene estado real dentro de la lógica del relato. Uwe Durst entiende el mundo narrado como sistema (2008: 51–53), en el cual el orden establecido primariamente en un texto es el sistema según el cual el mundo narrado está organizado. En su mayoría, los relatos fantásticos establecen un sistema realista. Cuando dentro de este sistema pasa algo insólito y escandaloso que pone en duda este mismo sistema, estamos ante lo

fantástico. Para ello, la duda del lector es solamente secundaria (cf. Risco 1993: 19) y lo es también la comparación con la realidad extraliteraria. Lo que define lo fantástico es la vacilación establecida dentro de la lógica del mundo narrado (cf. Todorov 1970: 36, Durst 2008: 55). En el caso de que los acontecimientos se integren en el sistema realista, cambiando las bases de este mismo sistema, el texto se desviará hacia un sistema maravilloso. Si, por el contrario, los acontecimientos que producen la incertidumbre sobre el estatus ontológico se explican según el sistema realista, este quedaría reafirmado. Como consecuencia, el sistema fantástico es esencialmente inestable –Durst habla de un “sistema nulo” (“Nichtsystem”, Durst 2008: 63)– solamente se mantiene mientras se mantenga también la vacilación.

En el contexto de la “memoria histórica”, término que oscila entre aceptación política y categoría analítica en lo que se refiere a la memoria cultural de la Guerra Civil española y el régimen franquista,² parece casi insólito tratar un tema de tan compleja resonancia social en clave fantástica. En un entorno de publicaciones que, en muchos casos, mezclan realidad y ficción a modo de la *factio* de un “realismo testimonial” (cf. Bungård 2012: 113), tematizando la autenticidad problemática de lo narrado y el proceso de reconstrucción del pasado, lo fantástico se exhibe como ficción. En el caso de Galicia, el marco cultural con sus orígenes celtas parece prestarse para narraciones en las que la realidad aparece ampliada, con características de un sistema maravilloso frente a un sistema realista castellano como afirma por ejemplo Ramón Menéndez Pidal, quien relaciona la pervivencia de residuos mitológicos con relatos fantásticos o maravillosos (1971: 95).³ La entrada “realismo máxico” del *Diccionario da literatura galega* coordinado por Dolores Vilavedra explica a propósito de Ánxel Fole y Álvaro Cunqueiro que la tradición oral gallega “presenta un forte compoñente fantástico” (2004: 257) y que tanto Fole como Cunqueiro “problematizan o concepto tradicional da realidade dando cabida ó sobrenatural e ó misterioso” (2004: 257). A Manuel Rivas se le incluye dentro de una corriente de autores que ‘buscan el referente de su mundo en una realidad mágica, a veces mítica, rica en elementos tradicionales’ (2004.: 258). Wojciech Charchalis resume el estado de la investigación atribuyendo cierta prevalencia por lo fantástico (en un sentido maximalista), proveniente de lo sobrenatural en los mitos celtas, en la literatura gallega frente a la española (2005: 49). Si aceptamos la creación de mitos y lo fantástico en la narrativa gallega como expresión de una *galeguidade* (cf. Romero 2009: 294), aún queda la pregunta crítica por su función, más allá de atribuciones simplistas.⁴ La argumentación de esta contribución parte de la hipótesis de que lo ‘real maravilloso gallego’ ofrece una estructura particularmente apta para hablar de la Guerra Civil y tiene como propósito determinar en cada uno de los tres casos su ubicación entre lo maravilloso y lo fantástico.

En salvaje compañía (1994)

En salvaje compañía, novela publicada en gallego y traducida por el mismo autor, marca desde el título el contexto cultural gallego, ya que convierte la Santa Compañía, una procesión nocturna de los fallecidos que anuncia la muerte,⁵ en una “compañía salvaxe” –cita del poema de Eduardo Pondal que encabeza la novela:

Fieros cuervos de Xallas
que vagantes andáis
en salvaje compañía,

sin hoy ni mañana
¡quién pudiera ser vuestro compañero

por la inmensa gándara! (Rivas 2004: 7)

La *salvaje compañía* de la novela está compuesta por animales de rango inferior. Los parroquianos muertos de la aldea de Arán se convierten en ratones, arañas, cucarachas, lagartos y murciélagos, conservando los detalles más específicos o los sobrenombres que los caracterizaban de vivos. Así, por ejemplo, el cura Don Xil se convierte en un ratón en continua busca de comida. Esta reencarnación retoma la leyenda en torno a la romería de San Andrés de Teixido a donde “va de muerto quien no fue de vivo”, dicho que se repite a manera de *leitmotiv* durante la novela. Según esta leyenda hay que tener cuidado de no matar animales o insectos, porque pueden ser reencarnados que “van de muerto” a San Andrés (cf. Barreto 2011: 390). Entre los muertos de la *salvaje compañía* se mantiene el orden social del pueblo de los vivos. El cura vuelve a ser personaje respetado por la “parroquia difunta” (Rivas 2004: 85), con una excepción: el anarquista Arturo de Lousame que durante la Guerra Civil tuvo que convertirse en maquis al negarle el cura el certificado de buena conducta es ahora el más fuerte de la compañía: un gato (cf. *ibíd.*: 45). A partir de este imaginario propiamente gallego la novela crea otro mito en el que el último rey de Galicia es ahora un cuervo que lidera a sus legendarios guerreros poetas convertidos en los “fieros cuervos de Xallas” del poema epígrafe de Ponal, una banda de trescientos cuervos encabezados por el mensajero real Toimil.⁶

Desde un punto de vista maximalista, estos hechos no compatibles con la realidad extraliteraria se calificarían de fantásticos. Es significativo, empero, que dentro de la lógica del mundo narrado no cabe duda de la existencia paralela entre hombres vivos y ‘animalizados’. La voz narradora extradiegética y heterodiegética registra las conversaciones entre hombres y animales y adopta perspectivas alternantes, llegando algunas veces a una focalización cero con comentarios de omnisciencia. Como ni personajes ni instancia narradora manifiestan asombro alguno ante la situación descrita, se establece un sistema maravilloso: la instancia narrativa trata con la misma atención y el mismo estilo arcaizante los acontecimientos tanto entre los vivos como entre los muertos. Su registro es parecido al del cuervo Toimil, mientras que el discurso directo de vivos y muertos es el de personas del final del siglo XX. Como la voz narradora a veces se funde con la voz del cuervo-mensajero Toimil, es tentador identificar el narrador con éste, pero como el cuervo también aparece descrito en tercera persona por una voz que no es suya, no se le puede identificar completamente con la instancia omnisciente (cf. Saulheimer 2007: 288). No obstante, Toimil “[...] actúa como narrador diante do último Rei de Galicia” (Nogueira 1995: 253).

A pesar del tratamiento igualitario por parte de la narración, los dos mundos permanecen separados: mientras que los animales son conscientes de su estado reencarnado y acompañan a los vivos desde cierta distancia, éstos no se dan cuenta de su compañía ‘animada’ más allá de ver a unos ratones o cuervos.⁷ En el comentario final del mensajero Toimil, que solamente entra en contacto directo con el mundo animal y no con el de los humanos, se muestra la esperanza de que los vivos comprendan la condición de los animales:

[Rosa] [s]e me quedó mirando, señor, dijo Toimil al rey de Galicia. No al modo fugaz de otras veces. Venía de las ruinas del pazo con un ramo de camelias en la mano. Se paró y alzó los ojos hacia mí. Nunca la había visto tan hermosa. (Rivas 2004: 203).

La única excepción y el vínculo entre los dos mundos es el inocente Simón que vive una aventura digna de las novelas de caballerías: es un anacrónico rey Arturo con walkman, cuyas hazañas no dependen solamente de su punto de vista ‘inocente’, sino que se verifican desde la instancia narrativa. Simón puede comunicarse con su caballo Albar que Toimil envía a servirle por orden del rey.

En salvaje compañía no es una novela sobre la memoria histórica en el sentido de tratar explícitamente temas del pasado como mayor móvil de la acción. Más bien es una novela que

muestra como pasado y presente están relacionados (cf. Romero 2009: 294), hasta el punto de establecer una ucronía, como bien apuntan Romero (2009: 300) y Vilavedra (2011a: 91), ya que vivos y muertos existen paralelamente, las historias del presente y del pasado se (con)funden hasta que tanto protagonistas vivos como animales dejan el pueblo, estos últimos rumbo a San Andrés de Teixido. Los parroquianos reencarnados cuentan y reviven el pasado, lo continúan con el afán o la condena de un “arreglo de cuentas con el pasado” (Rivas 2004: 148):

Escucha, escucha, pidió Don Xil. Quizá no me creas esto que te voy a decir. Entiéndelo como un acto de conciencia. Creo que alguien me dio este paréntesis de la naturaleza para hacer justicia. (2004.: 147)

El cura le pide perdón a América, la *meiga* quiromántica del pueblo, a quien una muchedumbre le quemara la casa azuzada por el cura. Que este intento redimirse puede tener que ver con la misericordia que tiene el anarquista-gato para con el cura-ratón cuando tiene la posibilidad de vengarse de él:

[...] [L]o que hizo el gato fue lanzarlo al aire y dejarlo caer en el acolchado de las hierbas. Luego marchó maullando por la parte del palomar con el rabo a media asta. Algo tardó Don Xil en reconocerse vivo. (2004: 129)

El cura asume la culpa de haber denunciado a los republicanos del pueblo y haberles negado su protección. No se siente arrepentido porque “¿Arrepentirse? [...] ¡Eso está bien para los niños!” (2004.: 108), pero acepta su situación de condenado al purgatorio: “Marcharon todos, contó Toimil al rey de Galicia, menos el condenado” (2004: 159). Mediante esta visión del purgatorio que combina la leyenda popular de la Santa Compañía con la idea de la reencarnación inherente en la tradición de la romería a San Andrés de Teixido, la novela permite que los aldeanos trabajen el pasado y se reconcilien en cierta medida. No obstante, Don Xil es el único que tiene que quedarse en la aldea, mientras todos los demás caracteres se marchan y pueden dejar atrás lo traumático acontecido allí. De esta manera, las almas en pena de la *compañía salvaje* emprenden una romería que últimamente no les podrá llevar solamente a San Andrés de Teixido, sino también a la redención.

***El lápiz del carpintero* (1998)⁸**

La multiperspectividad cohesionada en una voz narradora de autoridad es lo que *En salvaje compañía* tiene en común con *El lápiz del carpintero* (*O lapis do carpinteiro*), la novela con la que Rivas se inscribe más explícitamente y con más éxito comercial en el discurso de la memoria histórica. También aquí la narración recurre a una Galicia mítica que se establece como espacio propio de milagros en el que las leyendas se presentan como hechos. En el capítulo cuarto, el primero que comienza la narración propiamente dicha de parte de un narrador extradiegético-heterodiegético,⁹ se cuentan varias historias que enlazan *El lápiz del carpintero* con *En salvaje compañía*: primero, el protagonista republicano encarcelado, el doctor Da Barca, afirma ante los demás presos haber visto la Santa Compañía: “Creo en la Santa Compañía porque la vi” (Rivas 2007a: 31). No obstante, su relato va acompañado de varias señales de ficcionalización y narrativización: cuenta su encuentro con la Santa Compañía a instancias del ingenuo Dombodán ante el que intenta “disipar cualquier sombra de cinismo” y mira a sus interlocutores incrédulos con una mirada “teatral” (2007a: 31). También aquí se retoma la idea de la Santa Compañía como imagen del purgatorio y la romería de las ánimas difuntas cuando Da Barca primero alega que los muertos iban “[h]acia la Eterna Indiferencia” (ibíd.) y después rectifica: “En realidad, creo que iban para San Andrés de Teixido, donde va de muerto quien no fue de vivo” (2007a: 32). Otra leyenda, la de las hermanas Vida y Muerte, funciona como *leitmotiv*, con ella comienza y termina la novela. No pertenece al imaginario tradicional gallego como la Santa Compañía o San Andrés de Teixido, pero sí tiene ambientación

gallega e imita las leyendas populares. El narrador intradiegetico, O'Bo, la afirma como real: "No es un cuento. Es un sucedido. ¿Y dónde sucedió? En Galicia, dijo O'Bo desafiante. ¿Dónde, si no, iba a suceder?" (2007a: 32). Ambos relatos se presentan como narraciones dentro de la narración y como tales no cuestionan el orden realista del *setting* en una cárcel del bando nacional. Más bien funcionan como discurso poetológico de la novela, porque introducen la práctica de la narración como una cura contra el trauma, contra la amenaza de muerte bajo la que están los presos: "Hablar es un esconjuro" (2007a: 34).¹⁰ Al mismo tiempo introducen lo maravilloso de los "sucedidos" en el léxico, equiparándolos etimológicamente con los *faits divers* cruentos y admirables por increíbles que suelen integrarse en los periódicos en la sección de "sucesos".

De esta manera se prepara el terreno para la aparición de la voz fantasma del pintor 'paseado' y matado por el guardia Herbal. Desde este acontecimiento traumático para el guardia, el pintor le habla por medio del lápiz de carpintero que usaba para dibujar. Herbal se lo llevó después del fusilamiento y lo lleva en la oreja igual que lo hacía el pintor:

Cuando volvían en el coche de pasear al pintor, y mientras el resto de la partida compartía a morro una botella de coñac, él notó por primera vez aquel trastorno en la cabeza. Como si le hubiese entrado gente. (2007a.: 53)

Desde una perspectiva extraliteraria, se instala la duda de si Herbal oye voces a causa del trauma o si el pintor realmente le habla. A nivel textual, no obstante, la confrontación entre un orden de explicación realista y un orden maravilloso no produce ningún escándalo, ya que la instancia narrativa heterodiegetica unas veces se adapta a la perspectiva de Herbal y otras adopta una focalización cero, sin desdeñar las percepciones de Herbal. Es significativo, además, que la voz del pintor instruya a Herbal con conocimientos que este no puede tener por sí solo:

Por el embudo de una carretera muy recta [Herbal] iba pintando el Pórtico de la Gloria con un lápiz de carpintero. Y lo hacía con una destreza increíble. Podía describirlo con palabras que nunca había usado. La belleza de los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, le decía la cabeza, es una belleza dolorida que muestra la melancolía por la injusta muerte del Hijo de Dios. (2007a.: 53)

El pintor no solamente conversa con Herbal, sino también le confiere conocimientos y, como muestra la cita anterior, su propia perspectiva sobre el mundo.

De esta manera, se instala un orden maravilloso en el sistema realista que depende del punto de vista de Herbal, pero que tampoco se cuestiona desde la instancia omnisciente. Al contarle su historia a su interlocutora Maria da Visitação y regalándole el lápiz, Herbal solamente en parte puede librarse de sus fantasmas: el "dolor fantasma" (2007a.: 170), concepto que aprendió de la voz del pintor, le hace buscar el lápiz detrás de su oreja cuando ya no lo tiene y ver la Muerte de la leyenda del principio, que viene en su busca. A un nivel comprobable externamente, no hay acontecimientos maravillosos, ya que solamente se restringen a la perspectiva de Herbal. No obstante, son importantes para la trama porque últimamente es la voz del pintor la que le inspira en sus buenas acciones: "Mira, el brillo de las camelias tras la lluvia, le dijo el pintor a Herbal al oído. ¡Regálale el lápiz! Regálaselo a la morena!" (2007a.: 169). Contrastando lo maravilloso de *En salvaje compañía* con *El lápiz del carpintero*, en este último estamos ante un caso más claramente fantástico, pero solamente por la contradicción que presenta el sistema general, realista, con la perspectiva de Herbal. La duda se confina, por lo tanto, a la instancia lectora y no a una incompatibilidad a nivel del mundo narrado.

Los libros arden mal (2006)

En *Los libros arden mal* (*Os libros arden mal*) aparecen también unos acontecimientos maravillosos, marcados intradiegeticamente, que tienen función simbólica para la novela, ya que no son absolutamente necesarios para el curso de la trama, sino que condensan la memoria colectiva de un grupo de personajes. Se trata del capítulo que abre la novela, “Las marcas del agua”, contado por la lavandera Ó, y el relato “La bofetada de los muertos”, cuyo narrador intradiegético es Polca, el padre de Ó. Por su posición expositiva como primer capítulo, “Las marcas del agua” ejemplifica el tipo de memoria que evoca la novela: una memoria comunicativa, oral, transmitida de padres a hijos. Y, desde el principio, pone en perspectiva la Guerra Civil y la describe como parte de una trayectoria en la que es el pueblo simple el que sufre:

Y entonces, Olinda se dasahogó. Me habló de una des esas cosas de las que nunca quería hablar, de la historia de los soldados de la familia y del vecindario. Filipinas. Cuba. Marruecos. Creced y multiplicaos en carne de cañón. (Rivas 2007b: 14)

La narradora intradiegética Ó, al lavar la ropa en el río, ve figuras en el agua. La metáfora de las figuras deja abierta una definición más concreta de su estado ontológico. Mientras que Ó se inventa la presencia de algunas, otras aparecen solas. Un indicio que muestra que no pueden ser de imaginación pura es que Olinda, a partir de la descripción de Ó, reconoce a un chico de la familia, que Ó, por su parte, no conocía: “Ése debía de ser Domingo, dice ella por fin. El que murió en Annual. En 1921” (2007b: 13). Como la aparición de las figuras del agua no queda marcada como escandalosa intradiegeticamente —a Ó no le parece raro verlas—, no podemos calificar su aparición como un hecho fantástico, la tendencia es más bien maravillosa. Sin embargo, ella sí resalta el hecho de no poder ver su propia imagen en el agua: “Pero a mí me pasa una cosa. Y yo no sé muy bien si eso es normal o no. Yo no me veo en el agua. A Olinda, sí. Miro de reajo, y veo a mi madre en el agua y fuera del agua” (2007b: 14).

Cuando Polca, el padre de Ó, cuenta la historia de la bofetada de los muertos, el mero hecho de contarla provoca cierta ambivalencia entre los dos sistemas, ya que Polca se caracteriza por ser un prolífico narrador de cuentos. Además, según lo llama un compañero de trabajos forzados, es *surrealista*, porque cuenta que se le metieron hormigas en una herida de bala y desde entonces quieren salir de su cuerpo (cf. 2007b: 208–209). Se trata de una de las imágenes a la vez más tremendas como más ligera y cómicamente descritas, evidentemente relacionada con el cortometraje mudo *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel y Salvador Dalí:

Polca se metió la mano en la boca y sacó un pequeño puñado de hormigas: ¿Ves? ¿Ves como quieren salir?
Joan Sert lo miró fascinado. Dijo: ¡Eres un surrealista!
No me pongas más cargos. ¿Cuántos años de cárcel te meten por eso?
¿Por qué?
Por ser surrealista. (2007b: 209)

Desde la instancia narradora, que en este caso no es Ó, sino una voz heterodiegética, no solamente se narra lo que *cuenta* Polca, sino también lo que *hace*. Así, se narra el hecho de sacar hormigas de su boca sin explicarlo según una lógica realista. No obstante, que el compañero lo llame *surrealista* a Polca identifica la situación descrita como artificial y artística.

Polca cuenta como durante la guerra los franquistas llevaban a ‘pasear’, según el eufemismo usual empleado también en *El lápiz del carpintero*, a los republicanos que iban a matar. En el caso referido por Polca, el maestro tirado por la baranda de un puente se aferra al hierro. Como no se suelta, los matones le cortan los dedos y disparan sobre el cuerpo en caída. Veinte años después, el

muerto regresa a la parroquia, supuestamente a la taberna del que le cortara los dedos, mostrando las manos mutiladas y diciendo que es “[d]e confianza”. “Así, contó Polca, así son las bofetadas de los muertos” (2007b: 221).

En *Los libros arden mal*, por lo tanto, encontramos unos hechos narrados desde el punto de vista de un personaje, otros referidos por un personaje y otros desde una perspectiva externa. Esta polifonía está ligada a un sinnúmero de pequeñas historias que se desarrollan alrededor de la trama central y que, con su infinidad de detalles, pueden parecer maravillosos. Pero como el texto mismo no instituye la duda y acepta esta realidad narrada como sistema básico, el surrealismo de Polca dejado sin desambiguar de parte de la instancia narradora y sus historias parecen posibles dentro de la trama central realista. No obstante, este subsistema maravilloso no influye en la trama central. Por lo tanto, los cuentos y ‘sucesidos’ maravillosos se pueden leer de manera metafórica o alegórica, como lo propone Jaime Alazraki para lo “neofantástico” (1990: 29). Sin embargo, parece una solución fácil descartar la pregunta por el estatus ontológico de los acontecimientos que chocan con un sistema realista llevándolos directamente a una interpretación metafórica, sin preguntarse por su función en el mundo narrado. Como los pasajes en cuestión no producen una contradicción manifiesta entre los dos sistemas, dado su carácter marginal, este fenómeno puede denominarse *lo maravilloso limitado* según Durst (“das begrenzte Wunderbare”, Durst 2008): ‘Mientras que lo fantástico opera abiertamente con la incompatibilidad de leyes realistas y maravillosas de la realidad, lo maravilloso limitado ofrece una compatibilidad solamente aparente’ (Durst 2008: 13, mi traducción). Pero al contrario que en textos claramente fantásticos, lo maravilloso limitado no marca la incompatibilidad sistémica fuertemente: a nivel intradiegético de la novela no se instaura la duda, pero lo maravilloso sí queda marcado como “surrealista”, “bofetada” o la pregunta de Ó si es normal el no verse reflejada en el agua. Así, según Durst, lo maravilloso queda confinado a una función de hacer notar la condición de producto artístico del texto literario, una suerte de pequeña rotura de la ilusión mimética,¹¹ explícita en el caso de la designación de Polca como surrealista. Sin embargo, esta solución se asemeja bastante a la función metafórica de Alazraki, ya que no le adjudica una función a lo maravilloso dentro del mismo mundo narrado. Para terminar, intentaremos determinar esta función en las tres novelas que muestran diferentes realizaciones del paradigma de lo fantástico: desde lo maravilloso en *En salvaje compañía*, pasando por lo fantástico en *El lápiz del carpintero* hacia lo maravilloso limitado en *Los libros arden mal*.

Conclusión

El comentario de Walter Benjamin sobre el cuadro de Paul Klee en su novena tesis sobre la historia describe con pesimismo el curso imparabile de la historia. En su poética “La escuela del relato”, Manuel Rivas discute con cierto optimismo cómo el pasado puede ser recordado para construir el presente. El primer texto fue escrito bajo la impresión del fascismo alemán y europeo en plena guerra mundial, el segundo desde una perspectiva de ‘los que nacieron después’ (“die Nachgeborenen”, Suntrup-Andresen 2008): “la generación de los nietos”, nacidos en los años 50 (Vilavedra 2011b: 71). Maryse Bertand de Muñoz notó que con los tardíos años ochenta la guerra empieza a mitificarse en la literatura (1996: 13). La argumentación que se perfila es que los que nacieron después necesariamente tienen que contar el pasado con cierto grado de mitificación, porque no son testigos, sino partícipes de una memoria colectiva en la que los portadores y mediadores de la memoria individual están cada vez menos presentes.¹² Ciertamente, el recurso a lo maravilloso se puede relacionar con esta tendencia a la mitificación, en el sentido de que la literatura puede proporcionar un espacio mítico en el que los muertos pueden volver y en el que una tentativa de reconciliación es posible –eso parece por lo menos en *En salvaje compañía* y en *El lápiz del carpintero*.¹³ En este sentido, lo maravilloso y lo fantástico pueden proporcionar un espacio de negociación más difícilmente realizable dentro del paradigma realista.

Además, hay una razón estructural (cf. Bode 2012) para narrar lo traumático por medio de lo fantástico o lo maravilloso: la analogía estructural entre el desaparecer de los muertos y su reaparecer espectral. “El hecho de que toda escritura de la muerte sea necesariamente fantasmática” (Loureiro 2005: 154) hace necesario un sistema fantástico o maravilloso para hablar de los muertos¹⁴ que muestra la influencia del pasado en el presente. Así, lo oficialmente negado o lo olvidado vuelve literalmente. Podríamos interpretar la voz del pintor, las figuras del agua y la bofetada de los muertos como reparaciones de lo negado (en un sentido psicológico e individual), pero también como expresión de una necesidad cultural de enfrentarse a este pasado.

Las “figuras del agua” en *Los libros arden mal* se describen como “figuras muy inquietas” (Rivas 2007b: 13) que se mueven mucho, pasan de una parte del río a otra. El antropólogo Michael Taussig acuñó el término de los *muertos inquietos*, “the unquiet dead” (1992: 48). Recurre a la descripción ya clásica que hiciera Robert Hertz sobre los ritos funerarios primitivos: los muertos de una ‘maldición especial’ (“malédiction spéciale”, Hertz 1905/6: 134–5) reciben un tratamiento funerario diferente, ya que parece que sus ánimas no encuentran reposo y su muerte “no tiene fin” (1905/6: 134–5): el período transitorio entre vida y muerte se prolonga ad infinitum (1905/6: 134–5). Para que puedan descansar, explica Taussig, es necesario un ritual nuevo para devolverlos al espacio público desde su ‘espacio de purgatorio’ (Taussig 1992: 49). *En salvaje compañía* confiere tal espacio precisamente a un grupo de personajes que sufrieron o una muerte no natural o fueron culpables de ella. Los paradigmas fantásticos y maravillosos les ofrecen a estos *muertos inquietos* un nuevo ritual, les dan una agencia que ya no tienen ni a lo mejor nunca han tenido (cf. Bode 2016), como también en el caso de la bofetada de los muertos. A nivel diegético, los muertos pueden vengarse o no, pueden influir en los vivos y hacer que se hable de ellos para devolverlos a la memoria colectiva, al espacio público. A nivel extradiegético, el “tropo de los fantasmas” (Colmeiro 2011:32) simboliza el pasado que queda por recuperar. Los fantasmas son el trauma codificado.

Notas

¹ Sigrid Weigel critica la interpretación de la novena tesis de Benjamin como alegoría, alegando que Benjamin no utiliza el cuadro de Klee en un sentido ni metafórico ni alegórico para describir su concepto de la historia, sino como una imagen conceptual (“Bild” significa imagen y cuadro en alemán) en la que la dialéctica entre tradición religiosa e historia profana se detiene: es una “Dialektik im Stillstande” (cf. Weigel s.a.: 2).

² Según Claire Lavabre, la *memoria histórica* se distingue de la *memoria colectiva* por “el proceso por el cual los conflictos y los intereses del presente operan sobre la historia”, en el sentido de “los usos del pasado y de la historia, tal como se lo apropian partidos, iglesias, naciones o Estados” (Lavabre 2006: 43). Los puntos tangentes entre su concepto de memoria histórica y la *memoria cultural* como la perfilara Jan Assmann (2009) son estrechos, pero hay que notar que en el caso de la memoria histórica se hace mayor hincapié en la formación de la memoria con un fin (político), aún más cuando el término ha llegado a ser un *passepertout* en la discusión pública española.

³ Cf. el comentario con el que Jo Labanyi abre el volumen *Constructing Identity in Contemporary Spain*: “It is often said that, with the exception of its Galician ‘Celtic Fringe’, Spain has no tradition of ghost stories” (2003: 1).

⁴ “The explanation that ghosts appear in Galician narrative because Galicians are superstitious and believe in them avoids the more critical questions of why these ancient stories are still being told and how they are being reworked in service of contemporary cultural needs” (Barreto 2011: 389). Danny M. Barreto interpreta la continuidad del motivo espectral en la cultura gallega como “a symptom of Galicia’s cultural and political position within Spain” (ibíd.: 385).

⁵ Cf. p.ej. Romero 2009: 295–296, nota 3.

[6](#) Como explica Patrick Saulheimer, Rivas parte de la historia solamente parcialmente conocida del Rey García de Galicia, quien murió desterrado por su hermano rivalizante en el Castillo de Luna en 1090 y sobre el que la investigación histórica todavía tiene muy pocos datos. No se puede verificar, por ejemplo, si intentó establecer un reino propio. Es esta falta de concretización historiográfica que se presta para un *nationbuilding* narrativo (cf. Saulheimer 2007: 283–284).

[7](#) Romero resalta el juego de palabras entre “ánimas” y “animais”, ánimas y animales, contrastando animales y humanos al transferir lo más humano, el ánima de los muertos, a unos animales (2009: 303).

[8](#) Compárese mi análisis en Bode 2016.

[9](#) El primer capítulo abre una estructura de marco que no se cerrará al final de la novela: un reportero joven, Carlos Sousa, va a entrevistar al doctor Da Barca, republicano envejecido pero lúcido. Sousa no se interesa mucho por el pasado, ni por la política (situación que comparte con el periodista ‘Javier Cercas’ que emprende la investigación del pasado en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas), por lo que este primer capítulo pone la historia que aprende de Da Barca en relación con el presente. El segundo capítulo de apenas tres páginas presenta a los demás personajes de la actualidad narrada: a Herbal también viejo en su entorno actual, un prostíbulo donde es ‘hombre para todo’ y pareja de la patrona, y a su interlocutora intradiegetica, la joven emigrante de una isla del oeste africano, Maria da Visitação, devenida prostituta. Además, por primera vez aparece el motivo que da nombre a la novela, un lápiz de carpintero con el que Herbal dibuja sobre unas servilletas. El tercer capítulo es todavía más corto, cubre apenas una página, y cambia por primera vez el narrador heterodiegetico de focalización variada por un narrador homodiegetico, la voz de Herbal, que cuenta como, siendo guardia civil mató a un carpintero. Aquí, el lápiz se transforma de un objeto genérico, un lápiz de carpintero, en un objeto concreto, específico, “[e]ste lápiz” (Rivas 2007a: 23). Más tarde se concretizará que de hecho perteneció primero a un carpintero específico, el que matara Herbal, por lo que será denominado “el lápiz *del* carpintero”.

[10](#) Véase al respecto Jünke (2006: 117): “Así, la imaginación y el hecho de narrar se perfilan como modos privilegiados de la apropiación del pasado.”

[11](#) Durst habla de hacer notar la “künstlerische Bedingtheit”, el condicionamiento artístico del texto el que provoca una recepción activa, consciente del texto literario (2008: 215). Esta funcionalización de lo maravilloso limitado deja entrever claramente su filiación en el formalismo ruso, precisamente la desautomatización perfilada por Víktor Shklovski.

[12](#) Vilavedra ha relacionado esta situación con el concepto de la postmemoria acuñado por Marianne Hirsch (2011b: 73–74).

[13](#) No será gratuito, en este contexto, que uno de los personajes principales de *El lápiz del carpintero*, el narrador intradiegetico Herbal, pertenezca al grupo de los perpetradores (cf. Vilavedra 2011b: 73).

[14](#) José Colmeiro habla de “narrativas de la aparición” (2011: 31) que llenan los vacíos de la narrativa oficial.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, 1990. “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, 19/2, 21–33.

Assmann, Jan, 1988. “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität”, en: *Kultur und Gedächtnis*, Jan Assman y Tonio Hölscher (eds.), Francfort del Meno: Suhrkamp, 9–19.

- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth, 2005. "Jüdisches Gedächtnis und Literatur", en: *Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Astrid Ertl y Ansgar Nünning (eds.), Berlin/New York: Walter de Gruyter, 277–295.
- Barreto, Danny M., 2011. "Ir de muerto, ir de vivo: GALICIANS IN A STATE OF LIVING DEATH", *Journal of Spanish cultural studies*, 12/4, 385–399.
- Benjamin, Walter, 2009. "Tesis IX", en *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin*, Reyes Mate Rupérez, Madrid: Trotta, 155–156.
- Bertrand de Muñoz, Maryse, 1996. "Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta", *Insula*, 589–590, 11–14.
- Bode, Frauke, 2012. "Trauma and the Fantastic. Marcelo Figueras' La batalla del calentamiento and Guillermo del Toro's El laberinto del fauno," en: *New Directions in the European Fantastic*. Sabine Coelsch-Foisner y Sarah Herbe (eds.), Heidelberg: Winter, 2012, 165–177.
- Bode, Frauke, 2016. "'Los muertos que no mueren son un fastidio'. La apropiación fantástica del trauma en dos ejemplos de la narrativa argentina y española", en: *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*. Liliana R. Feierstein y Lior Zylberman (eds.), Buenos Aires: EDUNTREF, 229–238.
- Bungård, Ana, 2012. "Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista española actual: *El lápiz del carpintero*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*", en: *La memoria novelada*. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Bern et. al.: Peter Lang, 107–123.
- Charchalis, Wojciech, 2005. *El realismo mágico en la perspectiva europea. El caso de Gonzalo Torrente Ballester*. New York: Peter Lang.
- Colmeiro, José, 2014. "¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista", en *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 17–34.
- Durst, Uwe, 2008. *Das begrenzte Wunderbare*. Berlin: Lit-Verlag.
- Gagnebin, Jeanne Marie, 2006. "Über den Begriff der Geschichte", en: *Benjamin-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk*, Burkhardt Lindner (ed.). Stuttgart/Weimar: Metzler, 284–300.
- Hertz, Robert, 1905/6. "Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort", *L'Année sociologique*, 10, 48–137.
- Jünke, Claudia, 2006. "'Pasarán años y olvidaremos todo': la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España", en: *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: representaciones literarias y visuales*, Ulrich Winter (ed.), Madrid/Francfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 101–129.
- Lavabre, Claire, 2006. "Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos", en: *Guerra Civil. Mito y Memoria*, Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), Madrid: Marcial Pons, 31–55.

- Loureiro, Ángel G., 2005. "La vida con los muertos", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30/1, 145–158.
- Mate Rupérez, Reyes, 2009. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin*, Madrid: Trotta.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1971. *Los españoles en la literatura* [1960]. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nogueira, María Xesús, 1995. "Manuel Rivas. En salvaxe compañía", *Colóquio/Letras* 137/138 (1995), 253.
- Risco, Antón, 1993. "Introducción", en: *Antoloxía da literatura fantástica galega*, Antón Risco (ed.), Vigo: Galaxia, 9–58.
- Rivas, Manuel, 2004. *En salvaje compañía* (*En salvaxe compañía*, 1994). Trad. de Manuel Rivas. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, Manuel, 2007a. *El lápiz del carpintero* (*O lapis do carpinteiro*, 1998). Trad. de Dolores Vilavedra. Madrid: Punto de lectura.
- Rivas, Manuel, 2007b. *Los libros arden mal* (*Os libros arden mal*, 2006). Trad. de Dolores Vilavedra. Madrid: Punto de lectura.
- Rivas, Manuel, s.a. "La escuela del relato". *El boomeran(g). Blog literario en español*. Madrid: Tres Tristes Tigres. Recuperado de http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/autores/la_escuela_del_relato.pdf [03/08/2015]
- Romero, Eugenia R., 2009. "Popular Literary *lieux de mémoire* and Galician Identity in Manuel Rivas's *En salvaxe compañía*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 86/2, 293–307.
- Saulheimer, Patrick, 2007. "Auf der Suche nach einer eigenen Geschichte. Literarische Annäherungen an Don García, König von Galicien, bei Manuel Rivas und Darío Xohán Cabana", en: *Por España y el mundo hispánico. Festschrift für Walther L. Bernecker*, Werner Altmann y Ursula Vences (eds.), Berlin: tranvía, 280–309.
- Suntrup-Andresen, Elisabeth, 2008. *Hacer memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen. Typologie und Analyse spanischer Gegenwartsromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: Martin Meidenbauer.
- Taussig, Michael, 1992. *The Nervous System*. New York/London: Routledge.
- Todorov, Tzvetan, 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vilavedra, Dolores (coord.), 2004. *Diccionario da literatura galega IV. Termos e institucións literarias (Glosario)*. Vigo: Galaxia.
- Vilavedra, Dolores, 2011a. "La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotectual". *Romance Notes*, 51/1, 87–96.

Vilavedra, Dolores, 2011b. "Guerra civil y literatura gallega", en: *Literaturas ibéricas y memoria histórica (Cuadernos Riev 8)*, Mari Jose Olaziregi (ed.), Donostia: Eusko Ikaskuntza, 62–77.

Weigel, Sigrid, s.a. "Angelus Novus – Engel der Geschichte und Bote des Glücks", en: 'Drehmomente'. *Philosophische Reflexionen für Sybille Krämer*, Werner Kogge et al. (eds.). Recuperado de http://www.cms.fu-berlin.de/geisteswissenschaften/v/drehmomente/content/1-Weigel/Drehmomente_Weigel.pdf [03/08/2015]

Esta obra está bajo licencia

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)