



**Memorias en voz baja. Transmisión oral intergeneracional:
de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*¹**

Mariela Sánchez

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata / CONICET
maripausanchez@yahoo.com.ar
Argentina

Cita sugerida: Sánchez, M. (2015). Memorias en voz baja. Transmisión oral intergeneracional: de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*. *Olivar*, 16 (24). Recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a05>

Resumen

Este trabajo analiza la forma en que se desarrolla un traspaso de la experiencia del pasado traumático en dos textos de Manuel Rivas en los que adquiere gran protagonismo el discurso oral. La Guerra Civil española y sus consecuencias son incorporadas a la narrativa de *Os libros arden mal* y *As voces baixas* con especial énfasis en las generaciones que no vivieron esos años. Las convergencias entre oralidad y escritura resultan un terreno fértil para considerar la inclusión de voces largamente postergadas debido a silencios impuestos y a la represión de verdades que tardaron en visibilizarse.

Palabras clave: *Manuel Rivas; Guerra Civil española; relato; segunda generación*

Abstract

This paper analyzes the way a transfer of past traumatic experience involves two texts by Manuel Rivas in which acquires prominence oral discourse. The Spanish Civil War and its consequences are incorporated into *Os libros arden mal* and *As voces baixas* narrative with special emphasis on the generations that did not live those years. The convergence between orality and literacy are fertile ground for considering the inclusion of long-neglected voices because of forced silences and because of the suppression of truths that took a long time to become visible.

Keywords: *Manuel Rivas; Spanish Civil War; narration; second generation*



Conjururas del olvido. La función pedagógica de la palabra transmitida

En 2006, Manuel Rivas presenta una novela que, en materia de memoria, ofrece una señalada convivencia de oralidad y escritura. Al igual que lo que ocurre con otras novelas que vieron la luz ese mismo año, y en las que también se explota la interpenetración de escritura y una puesta en literatura del registro oral –*Home sen nome*, de Suso de Toro, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado son ejemplos paradigmáticos en este sentido–, la publicación tuvo lugar en coincidencia con el septuagésimo aniversario del inicio de la Guerra Civil española. En la novela de Rivas, entre otros mecanismos, se echa mano de un medio de transmisión que contempla una amplia gama de voces soslayadas o directamente silenciadas durante la dictadura franquista.

La oralidad es rescatada [...] por la literatura, como artificio para la construcción de una memoria de los otros, de los vencidos que así pueden construir su propio relato, negado por el discurso oficial, al tiempo que ofrece una vía eficaz, aún no indagada suficientemente, para la representación de hechos indescriptibles. [...] [L]a oralidad otorga vida y actualidad a un hecho pretérito, convirtiendo de este modo la historia en experiencia y memoria. (Macciuci, 2010: 39)

Excluidas de la historia oficial durante décadas, esos testimonios se encontraban, asimismo, en 2006, en un umbral cronológico ya que los sobrevivientes testigos o protagonistas eran muy mayores. En esa apelación a incorporar una lógica de oralidad a la literatura, se advierte algo que Mauricio Ostria González observa en relación con la presencia del discurso oral en la literatura latinoamericana:

Se trata, sin duda, de un esfuerzo, no siempre conseguido y no siempre comprendido, de dialogar con la otredad, con lo excluido por el canon de la literatura y cultura oficial, de dar testimonio de las voces ausentes en el interior de las manifestaciones culturales canónicas. Con ello no sólo se busca incorporar formas o estructuras propias del discurso oral en los textos literarios, sino, en algunos casos paradigmáticos, alcanzar una (...) certidumbre de que esos textos literarios obedecen a una lógica profunda de oralidad cultural. (Ostria González, 2001: sn)

Setenta años después de la sublevación contra el gobierno de la Segunda República, Manuel Rivas, mediante la novela *Os libros arden mal*, elabora la memoria del pasado traumático a través de una retroalimentación entre oralidad y escritura que actualiza procedimientos presentes también en otra zona de la narrativa actual sobre la Guerra Civil en textos como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001) y *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, de Juan Manuel de Prada (2000), entre otros. Pero hay que hacer notar que esto adquiere un peso específico y muy significativo en Manuel Rivas. En un libro como *Os libros arden mal*, que tiene por un lado un carácter casi enciclopédico en lo que respecta a temas de memoria atinentes a España y muy especialmente a Galicia, se recurre a la inclusión de núcleos de instancias dialógicas de gran intimidad y concentración. La palabra arrebatada a todo un sector de la población que debía cuidar sus expresión hasta conminarla casi al silencio halla en la literatura el medio de emerger, de reposicionarse y hacerse visible. Esto se lleva a cabo a través de series de incrustaciones de oralidad en las que generaciones ajenas a la vivencia del conflicto bélico iniciado en 1936 –pero herederas de sus consecuencias– se sienten convocadas y encuentran un espacio precario o accidentado para la socialización del recuerdo del pasado traumático, pero que constituye un escenario ideal de transmisión.

La novela de Rivas de la que parte este análisis fusiona historias de vencedores y vencidos, y contempla diferentes episodios entre los cuales se destacan el estallido de la Guerra Civil y vivencias posteriores. En ellos, los protagonistas y testigos directos de la sublevación transmiten a la

generación siguiente su experiencia². Dado que se tornaría pretenciosa e inabarcable cualquier intención de síntesis argumental que aspirara a delinear la inmensa gama de personajes ficticios o de inspiración real configurados y la multiplicidad de episodios narrados en *Os libros arden mal*, observaré solamente que entre los vencidos que deberán enfrentar las consecuencias de la guerra y la dictadura, las diferentes historias se van fusionando tanto por las relaciones sociales establecidas entre ellos como por la incidencia de las represalias por el apoyo a la República. Un grupo de hombres jóvenes, amigos entre sí, republicanos, se encuentra en 1936 programando una excursión que finalmente no se producirá pues se verá frustrada por el estallido de la guerra. Aquellos que se encontraban entre los pasajeros de un tren especial que realizaría una tradicional excursión fluvial, de carácter festivo y amistoso, tras el comienzo del conflicto serán perseguidos, borrados o postergados, tanto laboral como personalmente. El núcleo constituido por el episodio de la quema de libros en A Coruña, que remite al polivalente título del libro, condensa simbólicamente el panorama del silencio impuesto que sobrevendrá durante décadas. En ese sentido, se impone un clima de opresión, de atisbos de revelaciones y necesidad de selección de la información ante la amenaza constante de la censura y el castigo. Pero el despertar de algunas narraciones interiores es un medio para la emergencia de testimonios que, lejos del discurso historiográfico y en terreno aparentemente más inseguro y a la vez con gran profundidad, va incorporando cierta impronta de aprendizaje que cobra cuerpo a través de la puesta en marcha del recurso de las escenas dialógicas signadas por la transmisión intergeneracional. Se presenta lo que Mechtild Albert identifica como “[...] la transmisión del testimonio y la cuestión de en qué medida la memoria puede ser legada, de manera verídica de una generación a la otra –sea a través de transmisión escrita u oral basada en otros medios y documentos [...]” (2006: 21).

Algunas cuestiones teóricas relacionadas con el recurso de la transmisión oral en la narrativa española actual pasan por la mediación que entraña el hecho de que segundas o terceras generaciones (los llamados respectivamente hijos y nietos de la Guerra Civil) sean las personas que se hacen cargo de narrar esos episodios históricos. Un concepto como el asmaniano término de *memoria comunicativa* (retomado, entre otros, en relación con la narrativa española contemporánea, por Ana Luengo, 2004: 233-256) alude a aquella memoria oral, que no abarca más de tres generaciones y que puede ser definida, al menos en principio, contrastivamente, con el concepto de *memoria cultural* (aquella memoria formada y relacionada con determinados objetos simbólicos para garantizar su perdurabilidad). Es posible leer el recurso de la transmisión oral incorporada a la literatura “en tanto gesto de ‘ceder la voz’ para rehabilitar el pasado, para dar lugar a episodios silenciados” (Sánchez, 2009: 4) que presenta una perspectiva que se distingue de otras modalidades posibles en España:

[...] la preocupación de los escritores parece más dirigida a develar lo silenciado que a discutir sobre el modo de narrar lo inenarrable. El interés posmoderno por la historia y el temor a perder, por ley biológica, a los protagonistas directos, explicarían en parte la proliferación de obras que ofrecen testimonios de testigos así como la búsqueda de fuentes –orales o escritas– que exhuman episodios ignorados de la guerra y la dictadura ocultos en los archivos y en la memoria colectiva. (Macciuci, 2010: 36)

La opción de dar forma a este espacio discursivo conlleva también hacerse cargo –desde un terreno privilegiado para la ficción– de una necesidad, de una vacancia de tratamiento del pasado traumático, que no había sido aún suficientemente atendida desde planos en los que era esperable que eso ocurriera, esencialmente desde el plano jurídico y, durante décadas, desde la escritura de la historia.

Para analizar un texto especialmente ilustrativo para la ficcionalización del legado memorialístico, como lo es *Os libros arden mal*, me referiré a tres ejemplos de la novela en que ante un evidente distanciamiento generacional, el código fónico, articulado en el código gráfico (Albert,

2006), ofrece distintas variedades de un trabajo de memoria. La selección no es azarosa y si bien implica dejar fuera otras modalidades de inserción de lo oral en la escritura de Rivas, está ceñida a las particularidades que adquiere el traspaso intergeneracional de la experiencia traumática.

En los tres casos, un personaje joven registra un lugar de saber detentado y administrado por quien ha atravesado particularidades de la vivencia de la guerra en Galicia. Se presenta una vinculación amparada en el registro de una posibilidad de aprendizaje que incrementaría la información de aquellos sujetos a quienes podríamos llamar hijos tardíos o nietos de la Guerra Civil³.

En primer término, en diferentes puntos de *Os libros arden mal*⁴ se establece un cruce dialógico entre un padre y una hija, llamados respectivamente Francisco Crecente y Ó. La joven Ó, a quien se le dio ese nombre en referencia a la virgen de la expectación, que encarna a través de una escucha atenta y participativa el auditorio máspreciado del padre. Francisco Crecente es un jardinero al que los avatares de la posguerra han confinado –en una cruel paradoja del destino pero también a cargo de los sujetos que durante la dictadura franquista administraron los destinos ajenos– al oficio de enterrador. El mismo lleva adelante una acción clandestina boicoteando un desarrollo armamentístico nazi. En lo que hace a su transmisión oral, lo que se destaca es que de manera didáctica y gradual va espabilando la conciencia de su hija acerca de un periodo que ella, por razones cronológicas, no ha protagonizado.

Ese Manlle é un bandido dixo. Do coiro de Xudas. [...] [E]u teño todo aquí, nena. Na cabeciña. Oxalá funcionara o resto como a cabeza. Sabes como comezou? Non. Que vas saber?

Calquera que mirara a Ó en fite sentía ganas de gardar cousas naqueles ollos tan abertos.

Comezou polo volframio. Sabes o que é o volframio? Non sabes. Que vas saber!

Ó asentiu. Nunca o vira diante. Non podía falar do aspecto nin da cor. Mais sabía todo sobre o volframio. Había tres bocas de mina de volframio na perna dereita de Polca.

Dúas na parte do tornecelo e unha terceira no xeonllo. Traballara forzado, como preso, nas minas do río Deza. Ferírono nun intento de fuga. O subministro daquel mineral abundante en Galicia era decisivo para as fábricas de armamento da Alemaña nazi. (OLAM, 587-588)

Hacia el final de la novela, la direccionalidad de esta transmisión se va a invertir puesto que la joven toma la posta del discurso y asume la función de mantenerse hablando, de transmitir –en este caso su experiencia como emigrante–, como garantía de la supervivencia del padre, que parece respirar a través de sus palabras.

Volviendo a la transmisión inicial, aquella que incluye una suerte de verticalismo basado en la experiencia narrada por un protagonista a un personaje de otra generación, hay que señalar que el comienzo de las enseñanzas del padre toma como motivo el temor a la muerte: “Polca a Ó: ti non debes ter medo dos mortos. O que hai que ter conta é dos vivos que escachan a vida.” (OLAM, 319).

La presencia de lo circular, muy característico de distintas zonas de la obra de Rivas, alcanza en este punto un radio temático que reúne el despertar del deseo de saber con la incertidumbre y la aprensión ante el límite más definitivo, el fin de la vida. El intento de ahuyentar ese miedo radical se vuelve algo más viable debido al oficio actual de Francisco Crecente. El hombre, que ha sido jardinero, debe desarrollar la única tarea para la cual se lo habilita en la España franquista. Aquel a quien ya no se le brinda ocasión de hacer florecer nada, debe dar sepultura. Esa cercanía en el trato con la muerte y la permanente actitud positiva de este personaje logran la capitalización del oficio actual en el ejercicio de una función pedagógica para conjurar el miedo. También el bagaje de creencias sobrenaturales, de largo y desarrollado cultivo en Galicia, acrecientan la viabilidad de desplazar el temor. Ahora bien, con el objetivo de conjurar un temor tan elemental como

humanamente compartido, algo que compete a una angustia existencial y trasciende cualquier coyuntura concreta, asoma la Guerra Civil a través de alusiones no demasiado marcadas o directas. Se va graduando el acceso al saber que atañe a la materia traumática. El miedo amplio, compartido, atemporal, es la piedra de toque para la entrada en escena de lo prohibido, de aquello de lo que no se puede hablar sin las precauciones y los rodeos que van dando unas condiciones de verosimilitud.

Polca continúa diciéndole a Ó:

O de sementar o terror é unha cousa moi antiga e moi moderna a un tempo. Estes o que facían era tirar un óso na noite contra a xanela que viran iluminada. Ese era o xeito de sinalar a vítima. Mais os mortos tamén saben devolveelas. Iso é o que ignoran os matóns. Que os mortos miran o xeito de defenderse. Os vellos falaban da labazada fría, que é a labazada dos mortos que están mal enterrados. Eu coñezo moitos casos. Moitos casos de asasinados que nunca foron xulgados. Peor ca iso. Os asasinados impartindo xustiza, facendo as leis. Mais tamén a moitos deles foilles chegando a labazada fría dos mortos. Asasinados que tolearon. (*OLAM*, 319)

Con esa traslación del temor general a alusiones particulares de la ciudad en la que se desarrolla la acción de *OLAM* (A Coruña), se presenta la cuestión de la larga convivencia de asesinos y víctimas. Desde la mentada alusión general, se pasa entonces a un detenimiento en una referencia bastante vaga a la Guerra Civil para desembocar luego en una inquietud sobre la peregrinación de la Santa Compañía y el surgimiento de un misterio que parece conducir a algo serio pero que culminará con una referencia humorística. La transmisión oral parece requerir incluso en la narración ficcional unas mediaciones que atenúen la gravedad y la profundidad de lo que aún no fue contado ni tan siquiera mencionado. La conversación acerca de la muerte se convierte de seria en distendida en tanto el padre intercala una breve intriga. Olinda, su mujer, lo llama a silencio, pero este pedido de silencio no tiene nada que ver con un ejercicio de censura. Lo que parece anteceder a una verdad que se resiste a ser contada, una charla acerca de la muerte en la que se perfila una enseñanza sobre los abusos en Galicia durante la Guerra Civil y la continuidad de una vida de represión, culmina con una pequeña humorada⁵. Estos paréntesis lúdicos de la transmisión, las aparentes dilaciones que implica el hecho de interponer un elemento humorístico, suavizan la densidad de lo que el padre desea transmitir. Es una forma de 'tomar carrera' o impulso para avanzar sobre un terreno más complejo.

Se da también la dilación que supone la transmisión oral encarnada en otros, sin filiación mediante. Por ejemplo, cuando una antigua trabajadora sexual instruye a Ó sobre un tema que requiere detenimiento: una vez más se trata de la existencia de minas de volframio durante la posguerra para que España contribuyera con la confección de armamento nazi. Y una vez más, sin guiones de diálogos que demarquen el alcance de uno u otro parlamento, la exposición está a cargo de una persona mayor que presencié los hechos mientras que las preguntas y la mirada atenta y confiada al narrador (a la narradora, en este caso) son observables en Ó.

En segundo término, se considerará aquí el ejemplo de transmisión oral diferida y sesgada que se produce en *Os libros arden mal* entre el juez Ricardo Samos y su hijo Gabriel. En ese caso, la transmisión de los hechos pasados consiste en una enseñanza indirecta que se lleva a cabo a hurtadillas. Gabriel, un adolescente retraído, arrastra un pasado cercano signado por dificultades en el habla que tarda unos años en superar. Debido a esta dificultad, adquiere una relativa invisibilidad que lo hace pasar desapercibido, en un silencio desde el que presencia diálogos de su padre, quien dirigió en el '36 la quema de libros en Coruña. Se presentan así personajes siniestros como el inspector Ren, que colecciona y exhibe como botín de guerra los objetos de sus víctimas. En este ambiente, el joven Gabriel es testigo, en forma solapada, de planes de censura, robo y persecución que restaurará aunque más no sea de modo simbólico cuando restituya a María Casares parte de la

biblioteca de su padre, nada menos que Santiago Casares Quiroga. De este modo, literatura e historia se trenzan en un devenir narrativo sin brechas en su continuidad. De todos modos, Gabriel Samos tiene también otra escuela, diametralmente opuesta a la escuela de su padre y a la dictadura bajo cuya protección el funcionario sostiene un accionar ilegal y abusivo; el adolescente frecuenta el puerto y tiene acceso a la palabra de los trabajadores, de los vencidos, de los marginados o excluidos por el sistema impuesto. En este punto, viene a cuento la consideración de un tercer tipo de transmisión, un intercambio distinto, ya que en este ejemplo las observaciones y preguntas del joven perteneciente a una generación ajena a los detalles de los sucesos narrados interrumpen y reencauzan a cada momento el parlamento de su fuente oral. Este tercer y último caso que se incluye aquí en relación con la problemática de la transmisión intergeneracional en *Os libros arden mal* radica en los intentos de un trabajador portuario por transmitir a un joven pandillero, Miguel, alias *Corea*, sus conocimientos sobre episodios traumáticos de un pasado no tan lejano. Es interesante cómo se hace evidente el contrapunto generacional porque surge el problema de un sujeto que, al menos en principio, no está listo para escuchar. Lejos de la escucha atenta de Ó, la hija de Francisco Crecente, y lejos también de la actitud de pesquisa y atención de Gabriel Samos, Miguel, en tanto interlocutor, tiene ritmos y una concentración y capacidad de atención diferentes respecto de quien le habla:

Matárono. *Expliqueicho mil veces*, repetiu cun salaio de impotencia o Manobrador de Guindastres. E agora non me preguntes por que o mataron se era un campión. Por que o mataron se era un campión? Que ten que ver que fora o campión? Ti es parvo. Andaban a matar e matárono.

Tiña que ser discreto. Había xentes impenetrábeis. A memoria fai como os moluscos, segrega unha cuncha protectora. Mais el atopábase ás veces con costras feas, repelentes, feitas coa materia do horror: as que o negaban.

O de Corea era diferente. *El sentía a estraña obriga de intentar explicarlle o inexplicábel*. Íalle contar o que pasou cos Montoxa. Os xitanos cesteiros. (OLAM, 431, subrayado mío)

El joven exige una aceleración de la trama, una velocidad que el emisor no puede brindarle y que sacrificaría detalles y la generación de un ambiente propicio para una transmisión pausada, dosificada, cuidadosa. De todos modos, hay puntos de contacto en apariencia prosaicos, como el interés por el boxeo pero sobre todo las edades aproximadas entre víctimas de uno y otro momento del franquismo, que van viabilizando el diálogo:

Mataron tres cesteiros que pasaban por alí. Un deles tiña a túa idade.

(...)

Eles tamén eran anarquistas?

Eran uns xitanos que facían cestos. Un deles tiña catorce anos e outro dezaseis. A túa idade, máis ou menos.

Matáronos por seren calós? (OLAM, 436)

Se observa que, a fin de cuentas, el abuso de poder y la violencia del régimen se vuelve a cargar de sentido en la experiencia del propio adolescente, ya que, aunque con otras prácticas, él mismo sufre las consecuencias y el castigo hacia su marginalidad. El acrecentamiento de esta empatía es asemejable a la que se puede rastrear en *O lapis do carpinteiro* entre Carlos Sousa y el doctor Da Barca (Rivas, 1998), pero que en esa novela estaba apenas esbozada. Una vez que se había producido un primer distanciamiento –cabe recordar que al periodista Sousa, perteneciente a una generación siguiente a la de aquel a quien tiene que entrevistar, no le conmovía la militancia del médico republicano– se impone una identificación cuando el orador conmueve a su destinatario.

La comunicación de la memoria, en tanto se inserta en una trama literaria por medio de la conversión en literatura del uso del discurso directo o a través del indirecto libre, conlleva una dimensión pedagógica que habilita un plano hasta cierto punto mítico en lo referente a la construcción de la figura del vencido. A partir de esta situación, se subraya la premura en la necesidad de narrar y de transmitir historias locales, pequeñas historias –en la medida en que son protagonizadas por seres ignotos y lejanos a todo tipo de poder– que dan cuenta de grandes silencios de las historias presuntamente mayores. Rivas, con la “oralidad vuelta literatura” desarrolla un sutil y profundo trabajo de focalización en un amplio espectro de voces históricamente soslayadas. El autor echa mano del vehículo de la oralidad para colocar en un lugar central lo que sólo parcialmente y en forma velada había tenido lugar en la escritura. La inclusión de historias locales –tanto de aquellas que podrían ser cotejadas con hechos documentables como las más reñidas con un orden eminentemente lógico y cotejable con fuentes definitivas– sostienen una memoria de transmisión oral, enseñanzas de una generación a otra, rumores y otras marcas de oralidad que multiplican y enriquecen las instancias de recepción.

La configuración de héroes locales que, lejos de altisonantes apellidos de alta alcurnia se reconocen en sobrenombres familiares y coloquiales, se patentiza en la novela gracias a la plasmación de hazañas cuya difusión se presume por vía oral. Las experiencias de hombres comunes que no tienen cabida en la historia oficial, y que especialmente durante décadas no han tenido sitio en la historia oficial del franquismo, sí logran su espacio en la narrativa de Rivas, y con notoria preponderancia en una novela que abarca también los episodios históricos más documentados, como *Os libros arden mal*.

Iniciaciones y memoria familiar en la elaboración de la memoria individual

En contraste con la visibilidad y con el detenimiento dado en *Os libros arden mal* al relato de unos personajes a otros, en escenas dialógicas desplegadas *in extenso* –algunas con diferentes movimientos y gradaciones en la administración de la información– la transmisión oral se literaturiza en *As voces baixas*, publicado por Manuel Rivas en 2012, bajo la apariencia de destellos en el devenir de una narración en primera persona que, a medida que forja una trama familiar y un camino de iniciación, va revelando una intimidad creciente mediante la escritura del “yo” que se construye, en gran medida, a la luz de la figura de María, la hermana del autor-narrador.

La primera lectura que en su momento realicé de *As voces baixas* me impuso una respetuosa distancia reñida en principio con algún procedimiento de análisis que procurara establecer algún recorte de objeto de estudio. Las insoslayables referencias intertextuales que tienden líneas –entre otros núcleos anecdóticos– a episodios iniciáticos ya referidos por ejemplo en el texto de apertura del libro *El periodismo es un cuento*, titulado “La educación sentimental de un periodista”, invitan a la triple identidad teorizada en su momento por Philippe Lejeune en cuanto a una presunta superposición de autor, narrador y personaje en los escritos autobiográficos. Frente a esa suerte de acuerdo contractual con el lector, se asume que las referencias extratextuales, los nombres propios y los elementos paratextuales, en este caso las fotografías incluidas en *As voces baixas*, que motivaron un análisis aparte⁶, implican una convergencia entre la voz que conduce la narración y la instancia de autoría. La relectura, sin embargo, contribuyó, si no a suavizar la impronta aurática y alguna precaución para evitar cualquier riesgo profanatorio ante una historia con un desenlace doloroso, sí al menos a que se destacara una serie de recursos cuidadosamente administrados y que vienen a cuento para actualizar una trama de transmisión oral en un libro en el que la fluidez de la oralidad está casi en todo momento presente.

Silencios y enseñanzas proferidas oralmente al narrador –que rememora núcleos de su formación– articulan episodios iniciáticos tales como el primer miedo, el primer viaje, el ingreso en la educación formal, la primera actividad vinculada al periodismo, entre otras escenas inaugurales.

En forma menos explícita que en *Os libros arden mal*, se elabora una memoria de transmisiones pasadas y de inmersión en primeras perspectivas ante vivencias y verbalizaciones trascendentales, de las que perseveran en la memoria emotiva de los sujetos que las reciben. Si el movimiento en la novela de 2006 daba muestras de una estructura dialógica de carácter didáctico focalizada en la memoria de un pasado traumático compartido, la indagación introspectiva de *As voces baixas*⁷ orbita en torno a la primera persona singular y, aunque lo haga de manera coral, como en un canon de voces familiares que resuenan en la configuración de ese yo, el punto de partida y el de llegada están enraizados en la memoria familiar (en términos literales pero también en lo que respecta a la evocación de ámbitos que resultaron familiares en cuanto a que se constituyeron en espacios de pertenencia) como un marco para la elaboración de la memoria individual. Sin embargo, también en este caso viene a cuento una mirada más detenida en algunas escenas –con un punto máximo dado por la que consideraré en tercer término– como un retorno en el que resuenan otros héroes innominados para la historiografía.

Hay un espacio privilegiado de una casa familiar, aludido como la “escaleira dos nenos clandestinos”, donde es relevante cómo se produce una transmisión oblicua diferente a la que tenía lugar en la oída a hurtadillas por parte del hijo del juez Samos en *Os libros arden mal*. En este otro ámbito de escucha “en clandestinidad”, si bien no está patentizada la alusión específica al entorno político y social, sí hay un acceso a la información que requeriría algún tipo de velo para llegar a los niños. La imagen de los pequeños que simulan irse a dormir y que permanecen ocultos en la escalera y con acceso a las historias sobre las que los mayores hablan en la cocina ofrece un escenario muy rico en lo que hace a la complejidad de una idea de transmisión que por lo general se piensa como ejercicio unilateral visible.

E ese era o intre en que nós debiamos subir aos eidos do sono. Os nenos, a durmir. E iam os rosmando, imitando o rosmar. Porque sabiamos que aquela expulsión era finxada. Que ficariamos invisíbeis e clandestinos, sentados no chanzo máis alto, baixo unha lámpada que comunicaba o vento de fóra, a intensidade dos contos, a brasa do lume e a do noso corazón.” (AVB, 41)

El hecho de que los mayores en parte simulen no saber que los niños continúan allí ocultos, la disposición espacial, la atmósfera en la que se entrevé un juego de luces y sombras, sumado todo esto al espacio tradicional de las historias que recrean las narraciones orales en torno al fuego, con el *plus* del marco ofrecido por las características del *lar* galego a este respecto, son elementos que abonan el terreno para revelaciones de otra complejidad, de otro calibre. La idea de lo que no se puede decir habilita un entrenamiento en el acceso a revelaciones hechas en voz baja, escatimadas o proferidas a regañadientes por quienes han estado más cerca de los hechos vivenciados.

Por otra parte, la oralidad se presenta con la impronta de volatilidad, de falta de confirmación que suele rodearla especialmente cuando las fuentes son múltiples y no del todo identificables. La figura del padre, en un episodio clave, ofrece un contrapunto para un rumor que el narrador intenta dilucidar respecto de un hombre que desafió verbalmente al padre de su enamorada. Existen dos versiones: una es producto de la pluralidad y la indefinición dada por el punto de partida del rumor, y que deja al hombre en cuestión como alguien que desafía un autoritarismo inhibitorio mediante la frase “Que libere a la cautiva” cuando va a buscar a su novia y se encuentra con la negativa de su progenitor; la otra versión refleja al protagonista de la anécdota en un desafío que redobla el autoritarismo al que se enfrenta con una actitud que conlleva también violencia de género mediante la frase “Suelta a la perra”. La segunda versión, la que multiplica el autoritarismo imperante en el entorno que vivió la generación del padre del narrador, desgasta el matiz poético primigenio pero otorga también un rol activo a aquel que es objeto de algún tipo de transmisión oral. De esta manera, se elimina cualquier sospecha de línea unidireccional en dicho procedimiento y se atribuye un mayor grado de responsabilidad a aquel que “lee” el rumor, el chisme o la revelación.

En esta selección de un recorrido de escenas focalizadas en algún tipo de transmisión que puede estar ligado a un ejercicio de memoria, el punto culminante en *As voces baixas* estaría dado por la figura del tío Francisco. Por un lado, éste tiene la función de un narrador intratextual con dotes especiales para mantener atento a su auditorio y hacer que el espacio en el que narra y el oficio de peluquero pasen a un segundo plano: “O importante era o discurso. A corrente incesante do pensamento do tío Francisco. En realidade, un chocar de tesoiras no alto, precedido dun arabesco no aire, non respondía a un intre do corte senón que marcaba un punto e á parte no relato” (AVB, 36). Por otro lado, Francisco introduce una memoria colectiva que hace que un episodio individual que afectó a su padre y lo puso en peligro de muerte ante la represión franquista resuene en la subyacencia de la multiplicidad de historias anónimas y olvidadas o silenciadas que no sólo no han tenido algún tipo de dimensión pública, sino que tal vez jamás han sido mencionadas o siquiera conocidas en el ámbito de muchísimas familias. El silencio cuenta, en ambos sentidos del término, cuenta porque importa, porque tiene peso, y cuenta porque entraña una narración:

Só unha vez, que el saiba, o tío Francisco pechou a boca no medio dunha historia e non puido continuala. No relato, aparecía un intre de terror, cando uns falanxistas irromperon de noite na casa para levaren o pai, o avó de Corpo Santo, coa intención de matalo. E entón o vello, un descoñecido, ao que estaba a barbear, soltou:

- Se cadra eu fun un deses.

- Engadiu con certa fachenda, mirando de esguello: “Mesmo podía ser eu quen conducía o coche”.

E el, Francisco, mantivo o pulso. Asentou a navalla no coiro. Percorreu aquel rostro co gume até ultimar a espuma. Deulle unhas palmadas de loción. Plas plas!

- Non volva por aquí nunca máis.

- Canto debo? –dixo o outro sorprendido.

- Déixeo para as misas de defunto. Todo lle vai ser pouco para salvar a alma.

Cando lembraba aquel día, pasáballe unha sombra pola ollada. Contaba o detalle da navalla, a serena contención fronte ao instinto, mais non como un gran mérito, senón como unha esixencia, o manter o pulso, do bo contador de historias. (AVB, 37)

Así como el “contar”, también tiene doble implicancia el pulso requerido: el literal pulso del tío peluquero con el instrumento de su oficio y el pulso dado por el delicado equilibrio exigido por un tema de gravedad.

En el recorrido dado por el necesario ejercicio de selección que supuso delinear algunas vías de transmisión cohesivas con un trabajo de memoria, se partió en este trabajo del exhaustivo abordaje de *Os libros arden mal* que –en un detenimiento coherente con su extensión– ofrece anclajes estratégicos a escenas de transmisión formativas, dialógicas y capaces de brindar iluminaciones sobre una modalidad de formación en el pasado traumático en el que las vivencias atraviesan el tamiz de la memoria comunicativa y devienen experiencias susceptibles de un mayor grado de pluralidad y de reproducción. Nuestro punto de llegada, *As voces baixas*, en cambio, se encuentra en la línea de las escrituras del “yo” y con el sempiterno acompañamiento de un tono de homenaje y reconocimiento que da muestras de lo que en teoría se ha denominado ‘giro subjetivo’. Ha sido fundamentalmente Annette Wieviorka en *L'Ére tu témoin*, quien puntualizó el retorno del sujeto que había sido hasta cierto punto abandonado en décadas anteriores en pos de acercamientos que tendían al borramiento del yo: “Se trata, de algún modo, de una democratización de los actores de la historia, que da la palabra a los excluidos, a los sin título, a los sin voz” (Wieviorka citada por Sarlo, 2005: 161). Aun en la problematización que Beatriz Sarlo señala acerca del uso de la primera persona, no deja de reconocer que ya es impensable dejar afuera su incidencia: “Ya no es posible prescindir de su registro, pero tampoco se puede dejar de problematizarlo” (2005: 163).

El procedimiento basado en anécdotas que migraron desde otros escritos de Rivas⁸ acarrea el *plus* de que éstas se encadenan en un discurso propio de un nuevo tipo de novela de formación que trasciende todo cotejo intertextual con la aparición de algunos episodios en otros géneros y soportes. Así también, el ejercicio de una memoria personal, íntima, da la pauta para iluminar las historias proferidas por otras voces bajas, o para representarlas aunque sea tangencialmente. Lo destacable es que esa representación no se da mediante un gesto paternalista que abreve en la tan remanida como algo simplificada idea de “dar voz a los que no tienen voz” –simplificación heredera, en parte, de una extrapolación de la idea de giro subjetivo–, sino mediante la decisión estética y ética de integrarlas en una memoria coral y a través de un señalamiento de la preponderancia de esas ‘voces otras’ en la toma de conciencia ante la propia historia familiar pero también ante una historia que sigue teniendo alcances y corolarios globales.

Notas

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Diálogos transatlánticos. España y Argentina: campo editorial, literatura, cultura, memoria (1940-2013)”, dirigido por Raquel Macciuci en el marco del Programa de Incentivos a la Investigación H742. y se desprende de reflexiones teóricas que en proyectos anteriores sustentaron o brindaron herramientas conceptuales para un mayor detenimiento en determinados textos de creación. Se inserta, a su vez, en los proyectos “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la guerra civil y el franquismo en la España del siglo XXI” y “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea” Financiado, el primero de ellos, por el Banco Santander y la Universitat Rovira i Virgili, y el segundo por el Programa de Fomento a la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, del Ministerio de Economía y Competitividad de España, y dirigidos por Laia Quílez bajo el código 2013LINE-01 y CSO2013-41594-P respectivamente. En cuanto a intereses particulares que fueron delineando un encuadre más específico, la presente mirada se desprende de lo que fue parte de un capítulo de mi tesis de doctorado Me refiero al capítulo 7, “Memoria y marcos de oralidad en *Os libros arden mal* de Manuel Rivas (2006)”, de la tesis doctoral debidamente citada en la bibliografía. la cual versó sobre la transmisión oral en una serie de textos de literatura española reciente, publicados entre 1998 y 2006 en torno a la configuración de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. En el capítulo en cuestión, focalizado en la memoria y los marcos de oralidad en la novela *Os libros arden mal*, me aboqué, entre otros aspectos, a un registro y un análisis de algunas escenas de transmisión que para mí constituían un recurso esencial para dar cabida a una memoria largamente excluida. Pese a los dos textos que se mencionan en el título como objeto de análisis, cabe destacar que resultó insoslayable en su momento la consideración de *A lingua das bolboretas* y de *O lapis do carpinteiro*, además de un acercamiento especial a algunos artículos y columnas de publicación en prensa periódica; pero en esta ocasión, se ha efectuado una selección sobre la base de una suerte de recorrido en cuanto al tratamiento de la memoria que, al centrarse en *As voces baixas* como un punto de llegada, habilita un enriquecimiento de perspectivas y, a la vez, puede profundizarse en lecturas de otras zonas de la producción de Manuel Rivas. Pese a que exceda el ámbito académico, quisiera mencionar también, antes de adentrarme en el análisis en sí, la experiencia de lectura compartida en un ciclo muy dinámico, constituido por encuentros de frecuencia mensual, denominado *Lectores galegos en Bos Aires*, a cargo de Débora Campos y Andrea Cobas Carral, en el marco de cuyo desarrollo coordiné el encuentro final del año 2013 –año que por cierto se le dedicó íntegramente a distintos textos de la obra de Rivas–, habiendo estado la última jornada destinada al análisis de *As voces baixas*. Este espacio diferente supuso no sólo abrir algunas hipótesis surgidas en un plano académico a un marco de extensión y transferencia, sino también la aparición de otras inquietudes y actividades para un trabajo pormenorizado, alguna de las cuales, incluso, se ha concretado en otros ámbitos Por ejemplo el ciclo *Narrativas de lo real*, llevado a

cabo por el programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín en mayo de 2014, pocos días antes de la celebración del coloquio *La memoria histórica de la mano de Manuel Rivas* en la Universidad de Wuppertal, en el que fue presentado el presente trabajo. Ambas instancias de análisis de su obra contaron con la presencia del escritor.

2 En clara herencia benjaminiana, concordamos con Beatriz Sarlo en que “llamamos experiencia a lo que puede ser puesto en relato, algo vivido que no sólo se padece sino que se transmite. Existe experiencia cuando la víctima se convierte en testigo.” (Sarlo, 2005: 31).

3 Esta suerte de demarcación etaria ya aludida antes atañe tanto a los personajes que funcionan como receptores de las historias verbalizadas mediante una ficción de oralidad –el aspecto que aquí se analiza– como a la instancia de autoría. Javier Lluch-Prats reconoce que, con toda la flexibilidad necesaria, y pese a las sospechas que despierta el método generacional, hay un recorte que es pertinente: “Muchos escritores se muestran disconformes con el término ‘generación’ por el rechazo al agrupamiento y el interés por pasar a la historia ligado al valor de su propuesta literaria, y no a rasgos comunes con otros. Sin embargo, las predilecciones y los rechazos de orden estético y temático de ciertos escritores u obras atestiguan la presencia de elementos comunes [...] [de] la generación histórica de los nietos de la guerra [...]. [C]omo partícipes de una historia común, los integrantes de una comunidad comparten más semejanzas que diferencias en cuanto a sus experiencias vitales y lenguajes estéticos. De manera que incluso en la obra de otros autores, más jóvenes que los mencionados [los mencionados son Rafael Chirbes, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes y Javier Cercas], como Isaac Rosa y Ricardo Menéndez Salmón, también hallamos intereses comunes y, compartida con los anteriores, late la responsabilidad social de la práctica literaria.” (Lluch, 2010: 59).

4 Para las citas textuales de la novela se empleará la abreviatura *OLAM* y el correspondiente número de página.

5 El chiste que, de modo cómplice, van actualizando Francisco Crecente y su mujer atañe al relato de una escena que involucra a seres sobrenaturales en los que se incluye una parte de una ceremonia que culmina con una bruja que debe besar al diablo en el ano, escena escatológica de larga tradición que incluso podemos encontrar en una alusión de un verso de Quevedo en “Pinta el ‘Aquí fue Troya’ de la hermosura”.

6 Como lo fue la disertación titulada “El susurro de las imágenes”, un recorrido fotográfico realizado por Claudia López Barros en el marco de la segunda edición del ciclo *Narrativas de lo real* aludido en nota anterior.

7 Las citas textuales contendrán la abreviatura *AVB* y el correspondiente número de página.

8 Como se mencionó más arriba, algunas de ellas ya habían sido incluidas, por ejemplo, en *El periodismo es un cuento*, publicado por Rivas en 1997.

Bibliografía

Albert, Mechthild, 2006. “Oralidad y memoria en la novela memorialística” en *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Ulrich Winter (ed.), Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 21-38.

- Assmann, Jan, 2008 [2000]. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires: Lilmod. Trad.: Marcelo G. Burello y Karen Saban.
- Luengo, Ana, 2004. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Tranvía.
- Lluch-Prats, Javier, 2010. "El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible" en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (directoras), La Plata: Ediciones del lado de acá, 51-75.
- Macciuci, Raquel, 2010. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario" en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), La Plata: Ediciones del lado de acá, 17-49.
- Ostria González, Mauricio, 2001. "Literatura oral, oralidad ficticia", *Estudios Filológicos*, 36, 71-80.
- Rivas, Manuel, 2003 [1998]. *O lapis do carpinteiro*, Vigo: Xerais.
- Rivas, Manuel, 2006. *Os libros arden mal*, Vigo: Xerais.
- Rivas, Manuel, 2012. *As voces baixas*, Vigo: Xerais.
- Sánchez, Mariela, 2009. "Hombre sin nombre, memoria sin identidad: Transmisión oral de la experiencia bélica en la novela de Suso de Toro [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3613/ev.3613.pdf (consultado 11/09/2015).
- Sánchez, Mariela, 2012. *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo* (Tesis de doctorado). Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.748/te.748.pdf>, (consultado 11/09/15).
- Sarlo, Beatriz, 2007 [2005]. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Wieviorka, Anette, 1998. *L'Ére du témoin*, Paris: Plon.