

CONFERENCIA

MEMORIA Y POSTMEMORIA: LA ELABORACIÓN LITERARIA DE LA GUERRA CIVIL EN LA NARRATIVA GALLEGA

Dolores Vilavedra Fernández
Universidad de Santiago de Compostela

El caso gallego: singularidades

El primer objetivo de esta intervención es comentar una serie de cuestiones de tipo sistémico, relacionadas ya con el discurso propiamente literario, y que me parecen características del ámbito gallego. Averiguar en qué medida le son exclusivas nos animará a intentar entender el porqué, y a dilucidar que consecuencias se derivan de esos parámetros singulares.

El fenómeno que marcó un antes y un después en el tratamiento del tema en la sociedad gallega –para bien y para mal– fueron las obras de Manuel Rivas, en sus versiones literarias y luego fílmicas, tanto *A lingua das bolboretas* (basada, como es sabido, en varios relatos de *¿Qué me quieres, amor?*) como *O lapis do carpinteiro*. La veloz canonización de este autor gracias a estas obras produjo un efecto de retroalimentación sobre el tema, que se benefició de los premios recibidos por Rivas y, en general, de la simpatía que el autor despierta en amplios sectores sociales. Pero un éxito tan masivo no se produce sin consecuencias, y cabe preguntarse por como influyen en la construcción del discurso colectivo sobre el pasado este tipo de novelas, es decir, que riesgo corremos al permitir tácitamente que la ficción ocupe un lugar tan central en la fijación de ese discurso.

Sin duda, en el modo de la ficción se inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico (muy evidente en *O lapis*), y por tanto resulta pertinente intentar determinar hasta qué punto el tratamiento literario del tema condiciona la sensibilidad social, y si ese condicionamiento es positivo, como hasta ahora habíamos pensado, o negativo, en la medida en que relega a un segundo plano la dimensión política e histórica en beneficio de la emocional. Cathy Caruth (*apud* LaCapra, 2006: 165) plantea muy bien los riesgos que se derivan de cualquier tentativa de narrativización de la historia:



El trauma requiere integración, por el bien del testimonio y por el bien de la cura. Pero, por otra parte, la transformación del trauma en memoria narrativa que permita verbalizar y comunicar la historia, e integrarla a nuestro conocimiento del pasado (y el de otros), puede hacer perder la precisión y la fuerza que caracterizan al recuerdo traumático.

Y esta pérdida podría deberse a la equiparación de categorías diversas pues integrando historia y memoria ¿no estamos planteando la aporética fusión de lo objetivo y lo subjetivo? Aunque la cita resulte un poco extensa, veamos como describe LaCapra las diferentes exigencias, objetivos y procedimientos que caracterizan el discurso de la memoria, el de la historia y el de la ficción:

En su común intento de representar acontecimientos traumatizantes y experiencias traumáticas o postraumáticas, el testimonio, la ficción y la historia comparten ciertos rasgos, pero también difieren notablemente en cuanto a los reclamos de verdad y las maneras de enmarcar el relato. El testimonio hace reclamos de verdad respecto de la experiencia o, al menos, del recuerdo de la experiencia y, con menor contundencia, respecto de los acontecimientos [...] La historia hace reclamos de verdad sobre los acontecimientos, su interpretación y su explicación y, con menos contundencia, sobre la experiencia. Puede utilizar ciertas orientaciones del testimonio sin volverse por eso idéntica a él [...] La ficción, si es que hace reclamos de verdad histórica, lo hace de manera más indirecta pero, no obstante, posiblemente informativa, inspiradora de ideas y a veces desconcertante [...] en el pasado reciente la ficción ha explorado lo traumático –incluyendo la fragmentación, el vacío o la anulación de la experiencia– y ha planteado un interrogante sobre otras formas de experiencia posibles. También explora de manera particularmente reveladora y perturbadora los aspectos afectivos o emocionales de la experiencia y la comprensión”. (2006: 179-180)

Las reticencias que me inspiran las respuestas emocionales identificatorias¹, sobre todo por parte de los no sobrevivientes o de testigos secundarios, no deben impedirnos ver que ese tipo de respuestas, propias del cine o la literatura, pueden servir también para poner en marcha “un proceso autocrítico vinculado al pensamiento y la práctica críticos con una profunda importancia política y social” (Lacpra, 2006: 193), con lo que ello tiene de positivo.

¹ LaCapra comenta sus aspectos positivos pero también los riesgos que de ellas se derivan (2006. 192-193).



Pues bien, desde mi punto de vista este protagonismo de lo sentimental característico de la ficción ha propiciado un consenso social sobre el tema insólito hasta ahora. Y no me parece casual que hayan sido las novelas de Manuel Rivas las que hayan suscitado ese consenso pues ya he reflexionado en otros lugares (Vilavedra, 2007) sobre la función de su obra narrativa en su conjunto como generadora de valencias que codifican una nueva forma, fundamentalmente integradora, de entender la identidad gallega y como es, en mi opinión, esa capacidad semiotizadora lo que explica su éxito de público.

En tanto que discurso ficcional, la literatura gallega trabaja con memorias, no con *la* memoria, es decir, rescata y explora –explota– memorias parciales, marginadas, contestatarias (protestantes, anarquistas...) que *de facto* ponen de manifiesto la imposibilidad de elaborar una memoria única y la necesaria dimensión caleidoscópica de toda memoria colectiva. Aróstegui (2006: 60) incide en esta idea de la multiplicidad de memorias históricas pero a su heterogeneidad añade su variabilidad temporal, es decir, su carácter sucesivo, a veces superpuesto, otras solapado. Por tanto, indagar en la elaboración social de la memoria colectiva (en este caso por medio de la literatura), y en su evolución diacrónica, nos interesa por diversas razones:

-porque permite “contrarrestar la tendencia de la historia a oficializar un cierto estado de la memoria, una memoria ideológica”. (Ricoeur *apud* Lavabre, p. 40)

-por la importancia de la memoria colectiva como mecanismo generador de identidad, en tanto transmisor de valores y creador de la ilusión de continuidad.

Y si dije antes que la memoria ‘rescata’ es porque prácticamente todas las novelas a las que me voy a referir parten de un hecho real, que reconstruyen con mayor o menor fidelidad, pero raramente nos encontramos ante casos de ficción o invención total. El valor de ‘verdad’ de lo real parece legitimar el tratamiento de un tema que no parece aceptar la trivialización que puede suponer lo ficcional.

Veamos pues como ha evolucionado en la literatura gallega la ficcionalización del tema para intentar comprender mejor como funcionan hoy los textos que lo abordan y como hemos llegado a aprovechar tan a fondo sus posibilidades catárticas sin sucumbir en exceso al binarismo que en mi opinión caracteriza el tratamiento del tema en buena parte de, por ejemplo, las novelas que lo abordan en el ámbito de la literatura castellana. Los nuevos enfoques de la narratología postclásica (*vid.* por ejemplo los trabajos recogidos en Herman, 1999) pueden ayudar sin duda a repensar, historiándolas y contextualizándolas, las nociones de autor, autor implícito o narrador, y sus usos al servicio de la articulación de la memoria individual y colectiva. En contra de lo que un análisis simplista podría querer

indicar, la forma literaria es tanto o más relevante que el contenido por lo que se refiere al desarrollo de los diferentes modos de representación memorialística del pasado.

Los precursores y sus continuadores

El tema de la guerra civil entró tardíamente en nuestra narrativa, y lo hizo por medio de tres exiliados. La publicación en 1957 de *Non agardei por ninguén* de Ramón de Valenzuela es sólo aparentemente precoz pues lo cierto es que el libro, publicado en la editorial bonaerense Citania, dirigida por Luís Seoane, tuvo realmente una limitadísima difusión en la Galicia interior, donde no circuló hasta su reedición en Akal en 1989. De la década de los 70 son *O silencio redimido* de Silvio Santiago (1976) y *O señor Afranio ou como me rispei das gadoupas da morte* de Antón Alonso Ríos (1979). Estos escritores compartían experiencias vitales determinantes en sus biografías pues los tres vivieron el conflicto bélico en primera persona (bien en el frente, bien como 'fuxidos') y los tres tuvieron como única salida el exilio sudamericano.

Efectivamente, en las tres novelas la autoficción les permite a los autores distanciarse mínimamente de sus propias vivencias, lo justo que un cierto pudor y una casi obligada prudencia demandaban, y por eso mismo los tres eluden apostar abiertamente por el modelo autobiográfico o documental. Pero el hecho de que en los tres casos se trate de novelas escritas en primera persona por personajes que son claramente un trasunto de los propios autores indica hasta que punto les resultaba difícil presentar como ajenos los acontecimientos narrados. La opción de la ficción memorialística, desarrollada por medio de estrategias diegéticas más o menos elaboradas, resultaba sin duda, y dadas las circunstancias, la más apropiada. Esta cautela a la hora de revelar el origen testimonial de las diégesis de estas novelas marcará, en mi opinión, los futuros tratamientos del tema, orientándolos claramente hacia el modelo ficcional. Un argumento más a favor de esta hipótesis es la escasez de textos de carácter netamente memorialístico (autobiografías, diarios, etc.) de esta etapa que padecemos en el ámbito de la cultura gallega.

Poco más publicaron los supervivientes de aquellos tiempos. El hecho de que sus novelas se reeditasen relativamente rápido, en la segunda mitad de los 80, algo debe querer decir, pues Galicia estrenaba democracia y abordaba la construcción de su autonomía (recordemos que el Estatuto se aprobó a finales de 1981) con un enorme agujero negro en su pasado más reciente, que sólo las memorias individuales y privadas podían, y ello de forma puntual, compensar.

Tras ese prudente alzar el velo del silencio, el ritmo de publicación de novelas sobre el tema se aceleraría progresivamente. Pero no serían ya sus protagonistas los que se encargarían de narrar la guerra sino la generación siguiente, la de los nacidos después de

1930 que, o bien aún no habían nacido cuando estalló el conflicto, o bien eran demasiado niños como para tener recuerdos personales de aquellos días. Fue Carlos Casares quien dio el primer paso con *Os mortos daquel verán* (1987), y lo hizo en un registro ya totalmente distanciado del pseudo memorialismo practicado por sus predecesores. Así, Casares marcaría un punto de inflexión generacional, al ser el primer autor que escribía sobre la guerra sin haberla vivido directamente, pero también quien apostaría con rotundidad por mostrar la condición heterogénea, incluso contradictoria, de la memoria.

Os mortos daquel verán recoge un conjunto de declaraciones judiciales que intentan reconstruir, desde los diferentes puntos de vista (enunciativos e ideológicos) de los testigos, las circunstancias que explicarían una misteriosa muerte en los primeros días de la guerra. Este tipo de solución enunciativa subraya la dimensión social del conflicto, y sus consecuencias institucionales, legales e incluso jurídicas, y abre así un nuevo ciclo que se caracterizará por la mayor ambición técnica de los autores en el tratamiento de un tema en el que resultaba fácil sucumbir al sentimentalismo y al afán ejemplarizante. Gracias a la complejidad enunciativa de la novela Casares consigue desvelar la hipocresía, y la falsa objetividad de la justicia y, en última instancia, poner en evidencia lo falaz de toda verdad que se presente como absoluta o, lo que es lo mismo, lo imposible de todo afán de objetividad. A partir de ahí, la narrativa gallega renuncia a abordajes pretendidamente totalizadores de la cuestión, optando con decisión por el nivel micro y subjetivo.

Que en ese mismo año 1987 se publicasen otras dos novelas (*Scórpio* de Ricardo Carballo Calero y *Vísperas de Claudia* de Manuel Guede) que manifiestan un afán semejante por alejarse de los modelos narrativos convencionales revela que algo estaba cambiando. El hecho de que Carballo Calero, que luchó en el bando republicano, sufrió cárcel y llegó a estar condenado a muerte (luego conmutada), prescindiera del memorialismo explícito en beneficio de una sofisticada fórmula polifónica y metaliteraria supone la renuncia de su generación a imponer, sirviéndose de los mecanismos de legitimación epistémica que proporciona la experiencia, su propia versión del pasado. Y lo mismo haría años más tarde Francisco Fernández del Riego con *O cego de Pumardedón* (1992), donde la generación que hizo la guerra está representada simbólicamente por el protagonista, un hombre que quedó ciego tras el estallido de una granada: esa ceguera metaforiza la imposibilidad de dar una visión integral y objetiva de lo sucedido.

En cierta forma, la renuncia de los protagonistas del conflicto a orientar la codificación de la memoria colectiva, y el evidente protagonismo de las fórmulas narrativas antiobjetivas y antitotalizadoras, permitió que los nuevos creadores se interesasen por el tema sin sentirse unos intrusos por abordarlo. A partir de la segunda mitad de los 80, varias



novelas sobre la guerra resultarían ganadoras o finalistas del prestigioso Premio Xerais². Si tenemos en cuenta que el certamen se convoca bajo el lema de “a forza dos lectores”, no podemos dejar de interpretar este éxito –cuantitativo y cualitativo– como un refrendo a los textos por parte del público, y como una muestra evidente de su interés por el tema. ¿Que estaba sucediendo? Pues que por fin la sociedad gallega se decidía a iluminar un pasado que seguía proyectándose como una sombra sobre su identidad individual y colectiva: se iniciaba así un proceso que tenía mucho de catarsis y que en Galicia resultó especialmente dinámico por la inclinación pasatista que la cultura gallega ha mostrado desde siempre. Esta concepción patrimonial museística y conservacionista de lo cultural no es ajena a la creencia de que es en el pasado –más o menos remoto, más o menos legendario– donde ha residido siempre la legitimidad de nuestra identidad. Y aquí entraría en juego la dimensión histórica de la novela sobre la guerra, a la que volveremos puntualmente al final de estas páginas.

Hilando un poco más fino percibimos que es posible establecer una nueva distinción generacional entre los novelistas que comienzan a abordar el tema, distinción que, *grosso modo*, coincidiría con la que Mainer (en Mainer y Juliá, 2000, por ejemplo) plantea para el ámbito de la cultura española de posguerra. Distinguiríamos así un primer grupo, en el que estarían los ya citados Casares y Fernández Ferreiro que, aunque no viven la guerra como sujetos activos y pacientes, crecen y se forman en los años más oscuros de la posguerra. En el otro grupo estarían ya autores como Manuel Rivas o Suso de Toro, es decir, la generación nacida en los 50 y criada en el precario e incipiente desarrollismo económico de los 60.

Esta distinción puede resultarnos útil para entender la evolución del tema y la heterogeneidad de las soluciones formales que se le irán dando. Como ya se ha apuntado, tanto Casares como Fernández Ferreiro renuncian a las fórmulas automemorialísticas y a la primera persona para optar, en el caso del primero, por la original polifonía ya comentada, y en el del segundo por un narrador omnisciente que reconstruye, 50 años después y a partir de los testimonios del vecindario, las muertes violentas de una pareja de maestros en una remota aldea gallega un mes después de que empezase la sublevación.

Ambos autores, pues, no inventaron nada, sólo desarrollaron en clave ficcional historias que habían oído contar, con las que crecieron, y que les sirvieron para codificar el miedo, la violencia y la arbitrariedad. Los narradores gallegos empiezan así a asumir la función de mediadores, de correas de transmisión de un patrimonio de memorias que comenzaba a estar amenazado de extinción pero que formaba parte de su educación sentimental. A partir de entonces asistiremos a una progresiva evolución hacia fórmulas abiertamente ficcionales, que renuncian a la crónica histórica para focalizar personajes y

² Manuel Guede fue finalista en 1987 con *Vísperas de Claudia*; al año siguiente se hizo con el galardón Xosé Fernández Naval con *O bosque das antas* y en 1991 Xosé Fernández Ferreiro lo ganaba con *Agosto do 36*.



situaciones concretas de las que las nuevas generaciones cada vez estaban más alejadas cronológicamente (lo que incrementaba las posibilidades de ficcionalización) pero emocionalmente más próximas, a causa de la mayor receptividad social al tema. Una proximidad emocional que, recordemos, en su momento los protagonistas del conflicto quisieran evitar o minimizar como ya vimos en los casos de Silvio Santiago, Antón Alonso Ríos o Ramón de Valenzuela, e incluso más tarde en Carballo Calero o Fernández del Riego. Comprobamos así cómo las diferentes ubicaciones generacionales tienen una incidencia directa en la forma en que se elabora y asimila la memoria colectiva.

En todo caso, la resistencia a renunciar por completo a la modalidad textual biográfica debe interpretarse en función del compromiso de verosimilitud que esa modalidad demanda, de lo eficaz que resulta a la hora de garantizarle a lo narrado un cierto valor histórico. Así, varios de los autores de este segundo grupo generacional se inclinan, de forma aún un tanto transicional entre la crónica y la ficción pura, por recuperar episodios o personajes que en su día fueron reales, y de ahí que sus narraciones se constituyan en reivindicaciones implícitas, muchas veces explicitadas como tales en el nivel paratextual,³ de la memoria tanto individual como colectiva.

La generación de los nietos

Una tercera generación de narradores será capaz de encontrar un singular equilibrio entre la verdad empírica, contemplada siempre en su dimensión más humana y que les sirve a menudo como punto de partida, y su libérrimo desarrollo literario. Esta posición debe interpretarse desde la perentoria necesidad de entender el pasado, de recuperarlo en una lucha contra el reloj biológico que avanzaba implacable para los que había sido los protagonistas de la guerra, y la conciencia de que el tema podía servir de punto de encuentro intergeneracional, la convicción de que la guerra era el eslabón perdido que podía soldar ese hiato histórico. No se trataba de hacer justicia pero sí de un acto de reparación – Aróstegui (2006: 89) le atribuye a esta generación el ejercicio de una memoria “de restitución o reparación, impregnada de resonancias morales pero también de una cierta coloración de *ajuste de cuentas*”–, en la medida en que hacía visibles episodios y personajes que, si no fuese por su resurrección literaria, quedarían sepultados por la desmemoria. Así, si en muchos casos la realidad es un punto de partida, su desarrollo ficcional se convierte en un acto de protesta y una toma de posición ética. Los escritores más jóvenes manifiestan de esta forma su disconformidad con el legado de la Transición, un legado en el que sobraba silencio y faltaban explicaciones. Seducida por lo que Mainer llama el mito de la reconciliación elaborado como un relato que le daba sentido al futuro

³ Por ejemplo, la dedicatoria de *O bosque das antas* va dirigida “A todos cantos me emprestaron a memoria”, y a la memoria también se alude en las de *As rulas de Bakunin*, *O lapis do carpinteiro* y *Os libros arden mal*.

(Mainer y Juliá, 2000: 49), la sociedad gallega hizo de la *amnistía* sinónimo de *amnesia* hasta que les llegó la hora de tomar la palabra a aquellos que no se sentían comprometidos por ningún pacto de silencio, por la simple razón de que no habían sido ellos los que lo firmaron. Era tarde ya para hacer justicia, pero quizás llegarían a tiempo para conseguir un objetivo mucho más modesto: explicar, explicarse y explicarnos, la guerra.

A medida que empiezan a proliferar las novelas sobre la guerra, su visión literaria se fragmenta pues el conflicto se focaliza desde una perspectiva cada vez más concreta, más rica en matices por tanto pero también más parcial. Los textos renuncian a abordajes totalizadores y el tema se desarrolla como un mosaico o un friso en el que cada pieza encaja con las restantes, siendo diferente a todas ellas. Esto explica la escasez de novelas corales y la abundancia de las conocidas como 'de personaje', sean *fluxidos*, exiliados o represaliados, y encaja con el protagonismo del modelo intimista y privado que propicia el acercamiento al fenómeno bélico en clave doméstica o local. Muchas novelas se constituyen así en aportaciones a la memoria particular de determinados sectores sociales o grupos ideológicos, como es el caso de los protestantes en *Entre fronteiras* y *Nas catacumbas* de Xavier Alcalá, los anarquistas en *As rulas de Bakunin* y *Os libros arden mal* (2006), las mujeres en *Non volvas* (2000) de Suso de Toro o los niños en *Aqueles anos do Moncho* (1977) de Xosé Neira Vilas. Esa memoria grupal aparece siempre encarnada en un individuo común que cobra una dimensión heroica y ejemplarizante gracias a las numerosas virtudes cívicas que lo adornan: es el caso de Daniel Da Barca (*O lapis do carpinteiro*), Camilo Sabio de *As rulas de Bakunin* ou Manuel Liñares de *Entre fronteiras*, verdaderos modelos de conducta. Pero desde el punto de vista de su eficacia literaria se echa en falta quizá en estos personajes –pues esto es lo que son, no lo olvidemos– una cierta tensión dialéctica, alguna grieta en el inquebrantable muro de su resistencia moral. Resultan, por decirlo así, demasiado buenos, posiblemente para compensar tanta maldad como nos vamos encontrando a lo largo de las páginas que protagonizan. Esa violencia nos resulta perturbadora porque no nos es posible ignorarla pues se nos presenta como un fenómeno más individual que social, tanto en lo que respecta a los que la ejercen como a los que la padecen. Así, en estas versiones literarias de la guerra los rostros nunca tienen el anonimato de la trinchera sino la concreción de las facciones del vecino o el pariente. La violencia tiene, por tanto, nombres y apellidos. No es posible seguir fingiendo que no hubo vencedores y vencidos, verdugos y víctimas.

Llega pues un momento en que los protagonistas y/o el narrador principal de estas novelas dejan de pertenecer sistemáticamente al bando de los vencidos, algo que venía sucediendo desde la aparición del tema como un especie de automático mecanismo compensatorio de justicia histórica, y sólo es entonces cuando podemos afirmar que el discurso literario sobre la guerra alcanza su definitiva madurez. La frontera la establecen O



lapis do carpinteiro y su narrador (y coprotagonista) Herbal, personaje complejo que, aunque alineado con los vencedores, resume a la perfección las contradicciones y tensiones sociales que, en última instancia, provocaron la guerra y con el que no podemos evitar sentir una cierta empatía. Quizá éste sea un argumento más que explique el éxito de la novela pues, como argumenta LaCapra:

La saludable deconstrucción de las oposiciones binarias o dicotomías –que es política y éticamente importante en tanto desestabiliza o invalida los fundamentos del mecanismo del chivo expiatorio– no tiene por qué acabar en la indistinción de todas las distinciones ni tampoco en una idea del pensamiento como astigmatismo generalizado o derretimiento conceptual. Más bien resalta la importancia de establecer distinciones problemáticas y sopesar sus fuerzas y debilidades reales o deseables, y de este modo plantear explícitamente el tema de cuáles distinciones deben borrarse, cuáles deben conservarse y cuáles deben remodelarse o transformarse. (2006: 155)

La generación nacida en los 50 aporta pues un nuevo enfoque al tratamiento del tema, con Rivas y sus novelas como punto de inflexión. Estas suscitaron un verdadero fenómeno de catarsis colectiva, al que no fueron ajenas las versiones cinematográficas y la concesión del Premio Nacional de Narrativa al volumen de cuentos *¿Qué me quieres, amor?*. En cuanto a *O lapis do carpinteiro*, es un ejemplo paradigmático de hibridación de datos empíricos (la peripecia vital real del médico Francisco Comesaña) en un contexto abiertamente ficcional. Renunciando a crear un marco de verosimilitud a base de acumular datos históricos y a la legitimación que de ese marco se derivaría para sus historias, los autores de los 50 optan por moverse en el nivel micro, el de las pequeñas historias olvidadas o desconocidas protagonizadas por héroes anónimos, a veces casi domésticos; en otras palabras, por actuar en el ámbito de lo emocional, ese aparentemente ausente del discurso histórico.

El tratamiento del tema se desplaza así, según los escritores de los 50 van tomando el relevo, del ámbito de la *memoria* al de la *postmemoria*, un concepto que se define por establecer una conexión *mediata* con el pasado, concretada casi siempre en alguna persona pero a veces en un objeto (como la cuchara de los *Contos de familia* de j. A. Xesteira o el lápiz de Herbal) o en un texto (una carta, por ejemplo); esa conexión se concreta no por medio de la recogida de huellas (como suele suceder con la memoria) sino por el impulso creativo e imaginativo que ese pasado genera. La postmemoria se caracteriza, frente a la memoria, por la distancia generacional, y frente a la historia, por la íntima conexión personal que implica, y es la experiencia propia de aquellos que vieron cortocircuitada la elaboración



de sus propias narrativas por el peso de las de la generación anterior, moldeadas por algún acontecimiento traumático⁴ que no consiguieron llegar a entender (*vid.* Hirsch, 2002: 22).

Más que novelas sobre la guerra las de este grupo generacional son, en realidad, novelas sobre la posguerra, pues en Galicia, al no haber frente, el conflicto gozó de una cierta invisibilidad que a menudo se interpretó como ausencia de violencia y sufrimiento. Esto explica que sean escasísimos los episodios bélicos en las novelas a las que nos estamos a referir, y que los pocos que se registran sucedan fuera (por ejemplo, la batalla del Ebro en *Entre fronteiras*, 2004). Lo que los textos radiografían es, en realidad, la interiorización del conflicto y sus consecuencias que, en forma de abrupta fractura social han llegado en muchos casos casi hasta nuestros días, como ramificaciones de lo que el historiador Ramón Villares ha denominado en alguna ocasión “guerra sorda” que se prolongó durante décadas. Quizá esto explique los largos períodos de tiempo que en muchos casos abarcan estas novelas, que incluso se retrotraen a conflictos anteriores al comienzo de la guerra propiamente dicha sin los cuales esta no se puede entender. Es el caso de obras como *Intramundi* de Carlos Reigosa (2002) o *Pensa nao* de Anxo Angueira (1999).

Llegados a este punto, y con esta perspectiva diacrónica, el concepto de ‘memorias generacionales’ articulado por Aróstegui⁵ se vuelve plenamente operativo pues al detectar las contradicciones que enseguida se ponen de manifiesto al meter todos esos textos en el mismo saco –novela de la guerra, novela de la memoria histórica– comprobamos hasta qué punto el fenómeno de la guerra se conceptualiza de formas diversas, y hasta qué punto la memoria colectiva gallega se ha configurado por medio de versiones mediatas del conflicto. Investigar el sesgo que esas versiones han imprimido en esa memoria es una tarea pendiente.

Al hilo de lo antedicho debemos detenernos brevemente en la relación de estas novelas con la verdad histórica. Ninguna de ellas pretende revelar la Verdad Absoluta, pero tampoco cabe considerarlas como equidistantes o ambiguas, desde el punto de vista ético, respecto a lo narrado. En este sentido es muy significativo que, siendo como es tan proclive la narrativa gallega actual a las fórmulas metaliterarias, no encontremos (excepto el caso de *Scórpio*, si la memoria ahora no me engaña) ninguna que haya apostado por dicha fórmula a la hora de elaborar este tema. Quizá porque este tipo de estrategias metaficcionales pueden llegar a ser –como pudimos constatar en ámbitos literarios vecinos– verdaderas maniobras de distracción que disimulan un vergonzante afán de neutralidad. Esta modestia o inhibición

⁴ Esto no es óbice para que, como indica LaCapra, “aquellos que no vivieron directamente un acontecimiento no obstante puedan experimentar y manifestar sus síntomas postraumáticos” (2006. 149).

⁵ Aróstegui (2006) distingue memoria de la identificación o confrontación, memoria de la reconciliación y memoria de la restitución, una propuesta que encajaría bien con los grupos generacionales que yo he distinguido en el tratamiento del tema en la literatura gallega. Otras propuestas topológicas, como la que avanza Liikanen (2010), son menos articulables con el eje diacrónico pero más esclarecedoras, en mi opinión, desde un punto de vista narratológico. En el futuro intentaremos pues repensar la cuestión desde esta perspectiva.



en los escritores gallegos a la hora de aprovechar las posibilidades que la ficción ofrece para el juicio histórico y el revanchismo no es más que un ejercicio de coherencia con el ámbito discursivo escogido –el ficcional– y con su negativa a asumir la función vicaria de escribir la historia de Galicia, función que obviamente le corresponde a otros y que tantas veces la literatura gallega de las últimas décadas tuvo que asumir, para compensar los déficits que el discurso historiográfico arrastraba.

En general, es muy habitual que en los prólogos se explicita, glose e incluso reivindique el papel creativo del escritor: por ejemplo, en el prólogo “Agradecimientos e advertencias” (repárese en el curioso paralelismo de este título con el del prefacio de *Polos fillos dos fillos*, “Esclarecimientos e agradecimientos”) con que Antón Riveiro Coello abre *As rulas de Bakunin* (2000) reconoce la base documental e histórica de la obra pero también explica su desarrollo ficcional como fruto de la necesidad de “dirimir” “datos e aconteceres” de la memoria colectiva que las fuentes orales y escritas no le aclararon, y apuntando incluso sus propias deficiencias como transcriptor del patrimonio de recuerdos que le fue confiado. En *O exiliado e a primavera*, Manuel Veiga opta por el postfacio para definir el libro como “unha invención do autor [...] alimentada por algúns flocos ou perdigonadas soltos da nosa historia”. El escritor se convierte así en un mediador cuya función es iluminar con la luz del arte de la palabra el túnel de nuestra historia reciente para descubrir en él algunos de esos rincones ignotos que, por quedar al margen de la crónica, la ficción puede ocupar. Eso es lo que hace, por ejemplo, Luís Rei en *Expediente Artieda* (2000) cuando novela un frustrado atentado a Franco, algo que –hace años que lo sabemos– se intentó en más de una ocasión, pero que la historia oficial silenció obstinadamente. Sin ser crónica pues, la novela se convierte en sucedáneo, en versión posible de lo que no fue. En general, y a modo de conclusión de lo antedicho, se puede afirmar que los paratextos que acompañan estas novelas (ya sea en forma de agradecimientos, dedicatorias o notas aclaratorias), aunque afirmando siempre la naturaleza ficcional de lo narrado, son bastante explícitos por lo que se refiere a la voluntad de intervención en la esfera pública que suele animar a sus autores: como ejemplo, véase el prefacio “O holocausto español” que precede a *Os últimos fuxidos* (2004) de Xosé Fernández Ferreiro, novela que –significativamente– se nos presenta como continuación de *Agosto do 36*, apuntando así la idea de que la historia del conflicto aún no está, ni mucho menos, contada.

Coda final

Lo cierto es que ante el agotamiento inminente de la memoria de la guerra, en la medida en que sus legatarios directos van desapareciendo, el tema se enfrenta a dos disyuntivas posibles: la ficcionalización total o (y esta no es incompatible con la anterior) su integración en el modelo genérico de la novela histórica. Sin pretender ejercer de sibila sería



interesante intentar explicar por qué, curiosamente, cuando se habla de la novela histórica gallega, nadie piensa en algunos de los textos que hemos citado a lo largo de estas páginas. Pero esto es ya harina de otro costal o, como decimos en gallego, “fariña doutra muiñada”.

Bibliografía

- Aróstegui, Julio (2006). “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil”. En J. Aróstegui y F. Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid: Marcial Pons, 57-92.
- Herman, David (ed.) (1999). *Narratologies*, Columbus: Ohio State University Press.
- Hirsch, Marianne (2002). *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge (Mass.) - London: Harvard University Press.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lavabre, Claire (2006). “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”. J. Aróstegui y F. Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons, 31-56.
- Liikanen, Elina (2010): “Mémoires du conflit, mémoires en conflit: représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel”. *Les langues néo-latines* 354: 45-64.
- Mainer, José C. y Santos Juliá (2000). *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza.
- Vilavedra Fernández, Dolores (2006). “A guerra civil na narrativa galega. Un ámbito moral”. *Grial* 170: 128-133.
- (2007). “Valencias identitarias e canon literario: o caso de Manuel Rivas”. *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies* XVIII: 47-61.
- (2010). *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*, Vigo: Galaxia.

Datos de la autora

Profesora titular de literatura gallega en la Universidad de Santiago de Compostela, ejerce habitualmente la crítica literaria tanto en medios informativos o divulgativos como especializados. Forma parte del consejo de redacción de la revista de cultura *Grial* y desde 2003 dirigió el *Anuario de estudios literarios galegos*.

Como investigadora está especialmente interesada en la narrativa y el teatro gallego contemporáneos. Entre sus publicaciones destacan *Historia da literatura galega* (1999), *Sobre narrativa galega contemporánea* (2000), *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia* (2002), *A narrativa galega na fin de século* (2010) o las ediciones anotadas de epistolarios de intelectuales galleguistas como *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense de Álvaro Cunqueiro a Francisco Fernández del Riego* (2003) y *Epistolario de Ricardo Carballo Calero a Fernández del Riego* (2006). Dirigió el equipo que elaboró el *Diccionario da literatura galega* en cuatro tomos, publicado entre 1995 y 2004.

Cultiva también de forma esporádica la traducción literaria, sobre todo de la obra de Manuel Rivas y otros autores gallegos o portugueses, como António Lobo Antunes.