LA ESCRITURA DE LA INFANCIA: ENTRE LA NACIÓN Y EL DISCURSO POLÍTICO

María del Carmen Caña Jiménez

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2011

Approved by:

Juan Carlos González-Espitia, Ph.D.

Samuel Amago, Ph.D.

Oswaldo Estrada, Ph.D.

José Manuel Polo de Bernabé, Ph.D.

Edurne Portela, Ph.D.

THE WRITING OF CHILDHOOD: BETWEEN NATION AND POLITICAL DISCOURSE

María del Carmen Caña Jiménez

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2011

Approved by:

Juan Carlos González-Espitia, Ph.D.

Samuel Amago, Ph.D.

Oswaldo Estrada, Ph.D.

José Manuel Polo de Bernabé, Ph.D.

Edurne Portela, Ph.D.

© 2011

María del Carmen Caña Jiménez

ALL RIGHTS RESERVED

RESUMEN

María del Carmen Caña Jiménez: La escritura de la infancia: entre la nación y el discurso político

(Under the direction of Juan Carlos González-Espitia)

Este estudio es el primero que propone de manera formal aproximaciones teóricas para el análisis de la escritura de la infancia como sistema de narración. Con el propósito de establecer unas fuertes bases formales de investigación para la escritura de la infancia, se explora el procedimiento narrativo que conforma la infancia narrada como espacio articulatorio que sirve como vehículo de discursos ideológicos y políticos de la nación. A partir del análisis de obras contemporáneas españolas y colombianas, identifico tres posibles aproximaciones discursivas inherentes a la escritura de la infancia: la que muestra el espacio dialógico conformado a partir de la confluencia discursiva de la fantasía y la realidad; la que incorpora las voces históricas sancionadas y no sancionadas y, finalmente, la que presenta la escritura de la infancia como espacio de intercambios dinámicos de naturaleza terapéutica donde se conectan un pasado que se resiste a desaparecer y un presente invadido por los recuerdos traumáticos del pasado. Aunque la primera etapa de este estudio tiene un componente eminentemente formal, sus consecuencias hermenéuticas sirven como base de las interpretaciones de matiz más ideológico o político desarrolladas en los estadios subsiguientes. Estas aproximaciones discursivas permiten mostrar una función narrativa a partir de la escritura de la infancia como nodo de tensión alegórica a posibles interpretaciones

de la nación, del mismo modo que una función narrativa que vincula la escritura de la infancia a la epistemología de los discursos políticos en torno a la memoria.

DEDICATORIA

Esta tesis doctoral está dedicada a mi familia, porque todos y cada uno de ellos ha puesto su granito de arena:

A mis padres, Joaquín y Mari Carmen, por su paciencia, ternura y comprensión en los buenos y malos momentos por los que he pasado a lo largo de estos últimos meses. Por confiar siempre en mí y por ayudarme a no desesperar en los momentos de mayor dificultad. Porque a ellos les debo todo lo que soy y sin ellos nunca habría llegado hasta aquí. Gracias.

A mis hermanos, Kiny, Chica y Luis, por creer siempre en mí, por brindarme un apoyo incondicional y por haber estado dispuestos a sacrificar muchos momentos de diversión juntos. Nunca más pasaré unas navidades lejos de vosotros.

A mi sobrinita Julia, que nació al comienzo de este proceso y a quien apenas he podido conocer debido a la distancia que nos separa y al esfuerzo, sacrificio y dedicación que conlleva la escritura de una tesis. A ella, porque de ahora en adelante voy a pasar a su lado todo el tiempo posible.

A Vinodh, porque él ha sido el que ha vivido más de cerca los sabores y sin sabores de este trabajo. Por su paciencia, comprensión, apoyo y amor. Por tenderme siempre su mano y poner sus oídos a mi disposición en todo momento. Por escucharme, animarme, consolarme y compartir conmigo los momentos de mayor alegría. Por saber dialogar. A él le debo una

gran parte de lo conseguido y nunca le podré estar lo suficientemente agradecida. Gracias por confiar en mí.

Por último, pero no por ello menos importante, le dedico este trabajo a mi yaya Angelita. Porque ella ha sido el motor que ha generado la inspiración de esta investigación. Porque la historia de su infancia cautivó mis sentidos y fue la semilla que ha germinado a lo largo de estas páginas. Por haber compartido conmigo sus largas conversaciones de abuela y haberme transmitido toda su sabiduría. Este trabajo está en gran parte dedicado a su persona. Gracias yaya por ser quien eres.

A todos ellos, gracias.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar unas líneas para agradecer a todas aquellas personas que han hecho posible la elaboración de esta tesis y el hecho de que yo haya podido llegar hasta aquí. Antes de nada, me gustaría agradecer sinceramente a mi director y ahora buen amigo Juan Carlos González-Espitia, porque desde el comienzo de mi carrera académica como estudiante de maestría siempre depositó toda su confianza en mí. Por su esfuerzo, su energía y su desmesurada dedicación y entrega. Porque a su lado he aprendido cuáles son los valores más importantes dentro del mundo académico y este conocimiento me acompañará siempre en el futuro. Gracias por compartir conmigo tu sabiduría y por estar siempre ahí, en los buenos y en los malos momentos. Gracias por creer en mí.

También me gustaría agradecer la ayudada brindada por los lectores de este trabajo. Muchas gracias a Sam Amago, Oswaldo Estrada, José Manuel Polo de Bernabé y Edurne Portela. Por vuestra colaboración desinteresada, por vuestros sabios comentarios y recomendaciones a lo largo de todo este tiempo.

Quiero también agradecer la ayuda y los consejos recibidos de la mano de algunos profesores que han marcado mi carrera como estudiante. Gracias al profesor Pablo Casado, al profesor Frank Domínguez, al profesor Larry King, a la profesora Rosa Perelmuter, a la profesora María Salgado y al profesor Emilio del Valle Escalante, por haberme transmitido sus conocimientos y por haber estado siempre disponibles cuando los he necesitado. Me

gustaría también dar las gracias a dos profesores de la Universidad de Sevilla que siempre confiaron en mí y me animaron a emprender una carrera académica lejos de casa, en los Estados Unidos. Gracias al profesor Rafael Portillo, por apoyarme en todas mis decisiones y al profesor Manolo Gómez Lara, por haber sido un gran mentor durante mi carrera en la Universidad de Sevilla y por haber seguido de cerca cada uno mis avances en los Estados Unidos.

Quiero también dar las gracias de una manera muy especial a Glynis Cowell, porque desde el momento en que llegué a Chapel Hill ha sido para mí mucho más que una profesora. Gracias, Glynis, por ser como una madre durante todos estos años, por haber sabido escuchar, por haber compartido conmigo cada uno de los momentos que han integrado mi carrera. Gracias también por haberme brindado la oportunidad de formarme como la docente que ahora soy. Gracias por todo, Glynis, te voy a echar de menos.

Quiero también agradecer todo el apoyo ofrecido por el personal administrativo del departamento de lenguas romances de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Gracias Tom, Celeste, Mary y Sheena, por vuestro trabajo, por haber sabido siempre responder a mis necesidades con una sonrisa y un alto grado de eficacia.

También quiero dar las gracias a mis amigos Guille, Vicente, Rosario, Bea, Tiffany, Heather, Marthita, Hélène y Abel por haber seguido mi carrera de cerca, por haberme apoyado en todo momento y por haber confiado siempre en mí. Gracias también a mis compañeros de oficina, quienes han estado conmigo en los momentos de alegría y de desesperación que, sin duda, han estado ligados a la escritura de esta tesis. Gracias Jonathan, Katie, Holly, Inma, Sam, Suzie, Michael y Vinodh por haberme brindado todo vuestro

apoyo, por vuestra paciencia y por haber añadido unas dosis de humor y buenos ratos a este duro año.

Finalmente, aunque no por ello les estoy menos agradecida, me gustaría mostrar mi más sincero agradecimiento a mis tíos Julio y Mamen. Porque los primeros pasos de mi carrera académica tuvieron lugar de la mano de cada uno de ellos y bajo su techo. Gracias a los dos por creer siempre en mí y a ti, Julio, por ser un fiel lector de mi trabajo.

A todos vosotros, gracias.

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo

I. ¡MANOLO! ¡ESTÁN LLAMANDO A LA PUERTA! ¡SON LOS REYES MAGOS!.....1

II. LA ESCRITURA DE LA INFANCIA COMO ESPACIO DIALÓGICO: PRIMEROS PASOS HACIA UNA APROXIMACIÓN NARRATOLÓGICA.....22

La escritura de la infancia: una puerta fantástica hacia la realidad.....26

La escritura de la infancia: el archivo (des)archivado y (re)archivado.....48

La escritura de la infancia: articulación terapéutica del trauma soterrado.....69

Conclusión.....86

III. BREVES INSTRUCCIONES PARA IMAGINAR LA NACIÓN, O LA ESCRITURA DE LA INFANCIA COMO ALEGORÍA DE LA NACIÓN.....89

A veces es un infierno de mierda ... Brujas y locas en el cancerígeno país de Evelio Rosero.....96

"Campesinos demasiados felices" ... *La infancia es a veces un paraíso perdido*.....125

Conclusiones: infancias/naciones escritas/borradas.....144

IV. LA ESCRITURA DE LA INFANCIA COMO CUNA EPISTEMOLÓGICA DE LOS DISCURSOS POLÍTICOS.....150

La memoria que acuna la escritura: (inter)textualidad en *Los príncipes valientes*.....157

Estrategias mnemónicas: los paseos por Auschwitz

de Héctor Abad Faciolince.....185
V. LA ESCRITURA DE LA INFANCIA MEDIATIZADA: LOS NIÑOS EN PANTALLA.....207

OBRAS CITADAS.....219

CAPÍTULO 1

¡MANOLO! ¡ESTÁN LLAMANDO A LA PUERTA! ¡SON LOS REYES MAGOS!

Estas exclamaciones de emoción e inocencia son las de una niña de ocho años que, con la ingenuidad e ilusión de cualquier niña de esa edad, espera la llegada de los Tres Sabios de Oriente la noche del 5 de enero de 1937. Eran las dos de la madrugada, recuerda mi abuela, y escuchó de repente unos fuertes golpes en la puerta. Ajena a la agitación política del momento, esa niña, ahora mi abuela, sintió una emoción inmensa al escuchar los golpes —*"los Reyes ya están aquí"*—pensó, y llena de expectativa acudió a su hermano, un poco mayor que ella, para que la acompañara a abrir la puerta.[1] En el camino hacia la entrada, miles de preguntas pasaron por sus mentes, ¿qué sorpresas les esperarían?, ¿habrían sido lo suficientemente buenos?, ¿se merecían un bonito regalo?

Lo que nunca llegaron a pensar es que al otro lado de la puerta la realidad sería tan distinta a la que ellos habían imaginado. "*No eran los Reyes, los señores al otro lado de la puerta eran unos falangistas"*—me cuenta mi abuela— *"venían a llevarse a mi padre"*.

> *lo recuerdo como si todo acabara de suceder… No hay noche de Reyes en que estas imágenes no invadan mi mente… Esa noche se llevaron a mi padre y a partir de ese momento toda mi vida cambió…*

El interés por la escritura de la infancia como eje analítico de esta investigación surgió de las conversaciones que he mantenido con mi abuela durante los últimos

[1] Transcribo en cursiva las palabras de mi abuela para identificar el relato procedente del testimonio real. Escribo en párrafo aparte aquellos parlamentos que se extiendan por más de una línea. Mi propósito aquí es que sea la voz de mi abuela y no la mía como escritora la que funcione como sustrato en esta primera parte de la investigación.

años. Como niña de la guerra, sus primeros años de vida se vieron marcados por la funesta noche del 5 de enero de 1937, cuando dos falangistas llamaron a su puerta y, lejos de las fantasías infantiles propias de la noche de Reyes, mi abuela se vio obligada a presenciar la detención de su padre. Ya no lo volvería a ver. No regresó. Aunque han pasado setenta y cuatro años, ese recuerdo permanece vivo en su memoria. El recuerdo también está vivo en la mía. Desde el momento en que le mostré mi interés por su historia de vida, mi abuela se atrevió a volver a hilar los fragmentos de un pasado que hasta entonces habían quedado relegados a un archivo oscuro de mi familia.[2] Las conversaciones con mi abuela me han permitido valorar el papel fundamental que las experiencias infantiles poseen a la hora de cuestionar y entender los asuntos de identidad. Además, la articulación narrativa de su pasado ha coincidido con un momento crucial en el ámbito cultural en el que, como resultado del auge de las narrativas que giran en torno a la memoria, la escritura de la infancia ocupa un lugar central en la producción literaria y mediática de España y de algunos países de Latinoamérica.

Por su naturaleza liminal, como espacio donde intersecan el presente y el pasado, la escritura de la infancia se ha erigido como el sistema de narración idóneo para articular el ejercicio de memoria.[3] Además, la escritura de la infancia, por sus

[2] Uso el término "lado oscuro del archivo" para referirme al espacio donde han sido relegados los documentos prohibidos y censurados. Juan Carlos González-Espitia hace una elaboración de este concepto en *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century* (16). Véase el subapartado "La escritura de la infancia: el archivo desarchivado y rearchivado" del segundo capítulo para más información sobre la terminología.

[3] La importancia de la escritura de la infancia durante las últimas décadas del siglo XX y la primera década del siglo XXI no sólo se ha producido en el ámbito literario sino también en aquél de las ciencias sociales, la psicología y la educación. El año 1979 fue declarado como el año internacional del niño y, como resultado, se produjo una emergencia gradual del concepto del niño en los discursos oficiales de organizaciones

supuesta ingenuidad y candidez, se constituye también como la topografía narrativa propicia para la articulación discursiva del afecto. El afecto, en sus múltiples representaciones, se constituye como el elemento sólido sobre el que se configuran las diferentes funciones adscritas a la escritura de la infancia que serán analizadas en los capítulos subsiguientes. En "The Interaction of Affect and Cognition: A Neurobiological Perspective", Ralph Adolphs y Antonio R. Damasio exponen que "emotion is an integral attribute of cognition. In fact there is ... good evidence that emotion modulates information processing in domains ranging from memory to reasoning to decision making" (27). Así, el afecto, como topografía discursiva ligada inexorablemente a la escritura de la infancia, va a permitir señalar una nueva forma de conocimiento de la realidad a partir de las infancias narradas descritas en cada una de las narrativas a continuación.

La expresión "escritura de la infancia" es el eje central de este estudio y se hace necesario entonces hacer una aproximación a lo que significa a partir de la exploración de los términos "escritura" e "infancia" que la componen. La escritura ha sido generalmente definida como el sistema gráfico de representación de una lengua. El *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* la define como "el sistema de signos utilizado para escribir" al mismo tiempo que distingue cuatro tipos de escritura diferentes: la alfabética, la silábica, la ideográfica y la jeroglífica. La

internacionales como UNICEF. A este interés institucional se suma la publicación de textos como *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood* de James y Proust en 1997 y *Stories of Childhood: Shifting Agendas of Child Concern* de Stainton Rogers en 1992, que fomentaron la creciente importancia de la infancia como categoría conceptual y como estamento de la sociedad.

escritura analizada en esta investigación se entiende como un fenómeno más amplio que el planteado por la definición léxica.

Por escritura entiendo toda forma de articulación discursiva, independientemente de su inscripción gráfica en un soporte plano, como el papel. Para que exista una articulación discursiva es necesaria la co-existencia de un emisor y un receptor aunque, a primera vista, éste último no tiene que ser necesariamente un individuo sino que puede ser un medio a partir del cual se hace tangible y perceptible un proceso de comunicación que es susceptible de ser interpretado en algún momento.[4] A partir de esta premisa, también entiendo como escritura los actos de comunicación originados en la oralidad, como es el caso de la historia de vida que mi abuela ha ido articulando discursivamente a lo largo de estos últimos años, o actos de comunicación que presentan un soporte pictórico como, por ejemplo, la fotografía. Dado que la investigación elaborada a continuación es de naturaleza literaria, la escritura de la infancia aquí analizada adopta, en la mayoría de los casos, una forma gráfica de representación por medio de la narrativa. No obstante, también tienen cabida dentro de este estudio otras manifestaciones de la escritura como es el caso de la representada por medio de las fotografías que aparecen incluidas de manera paratextual en algunos de los textos literarios y que establecen un diálogo con el contenido literalmente escrito en cada una de las páginas, o en los seriales de televisión, como sugiero en la conclusión de la presente investigación.[5]

[4] En un diario o una novela, por ejemplo, el proceso de comunicación se produce en el momento en el que el texto inscrito en el papel es interpretado por el lector.

[5] Para una explicación detallada de la escritura de la infancia a partir de la fotografía en *El olvido que seremos*, veáse el subapartado "Estrategias mnemónicas: los paseos por Auschwitz de Héctor Abad Faciolince"

Por su parte, la infancia es un concepto natural y familiar del que toda la humanidad forma o ha formado parte en algún momento. Etimológicamente, el término "infancia" procede del latín "infans" que significa "el que no habla". El infante sería entonces aquella persona que carece de la posibilidad de expresarse y de comunicarse y, por consiguiente, de darse a entender. Pese a la naturalidad con la que se habla de la infancia, el término presenta una inusitada complejidad y no deja de generar polémica cuando se intenta llevar a cabo una aproximación desde una perspectiva académica. Cinco décadas después de la publicación del libro *Centuries of Childhood* (1960) de Philippe Ariès, el controvertido debate que produjera en torno a la naturaleza biológica y/o cultural del niño sigue vivo. El historiador francés afirma que la infancia es un concepto culturalmente construido y que, como tal, varía según el contexto histórico del que surja y a partir del cual se analice.[6]

En *Elusive Childhood: Impossible Representation in Modern Fiction* (2005), Susan Honeyman afirma que en la cultura occidental moderna los niños han sido vistos como seres inútiles que requieren de la protección del adulto y que, cuando yerran, lo hacen porque no saben cómo actuar de manera apropiada. Desde este punto de vista, el niño ha sido concebido como un ser que carece de capacidad de acción y,

---

en el cuarto capítulo.

[6] Ariès afirma que "in medieval society, [the awareness of the particular nature of childhood] was lacking" (125). Su tesis en torno a la naturaleza cultural del niño es el resultado del estudio histórico de su representación en el arte medieval. Ariès centra su investigación en el concepto de "representación" tanto en el texto propiamente dicho como en la imagen visual. En su opinión, la representación es uno de los principales medios a través de los que se puede observar la evolución de los diferentes significados adscritos a la infancia a lo largo del tiempo. A Ariès le interesa la idea de que los pintores medievales no representaran la infancia de manera diferente a la edad adulta, es decir, de que los niños no fueran representados como un grupo social diferente al constituido por los adultos. En relación con ello, Diana Gittins afirma que "the concept of childhood as it developed was historically and class-specific, while at the same time disguising both gender and class differences" (45).

por consiguiente, de la capacidad de autorrepresentación. La realidad, no obstante, dista considerablemente de la interpretación que el adulto ha hecho del infante. Honeyman expone que el estudio de experiencias infantiles concretas prueba una realidad totalmente diferente a la interpretada por el adulto. Al interpretar la realidad del infante según el interés del adulto, éste último hace que la experiencia infantil se ajuste al discurso hegemónico de modo que la existencia de los niños no suponga un peligro que desestabilice el discurso del mayor. El adulto construye e interpreta la infancia según sus propias demandas y según su agenda discursiva, provocando una tensión dialéctica en la que se enfrentan dos ideas o realidades: la del niño propiamente dicho, y la de la interpretación o ideología que el adulto vierte sobre él.

Por su parte, en *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood* (2001), Joseph L. Zornado señala que "the political text … is always already a personal story of family and, as such, an indirect and latent story of the child's relationship to the adult" (XV). El choque de intereses entre el niño propiamente dicho y la interpretación que el adulto hace de él dentro del ambiente doméstico encuentra su paralelo en los discursos hegemónicos acerca de la (H)istoria. Este tipo de aproximación interpreta la realidad para que se ajuste al discurso autoritario, anulando, silenciando y relegando al lado oscuro del archivo otros discursos que amenazan con desestabilizar la (V)erdad establecida.[7] En el ámbito literario, Goodenough, Heberle y Sokoloff destacan la escasa atención que ha recibido la figura del niño en la literatura escrita para adultos y arguyen que ha sido

[7] Hago uso de los paréntesis de (H)istoria y (V)erdad porque lo que tradicionalmente se ha escrito con mayúscula para hacer referencia al discurso hegemónico ha sido revaluado en las últimas décadas por búsquedas teóricas antiesencialistas.

sólo recientemente que los estudios en torno a la figura del niño en la literatura han empezado a captar la atención de la crítica, aunque muy poca relevancia ha sido dada al enfoque en la lengua de los infantes. Desde el punto de vista de estos autores, el estudio de la lengua de los niños es fundamental a la hora de definir los límites convencionales entre la infancia y la conciencia del adulto (2). A esto añaden que "childhood consciousness requires adult construction and mediation in order to be voiced in written representations" (2) pero, si este es el caso, ¿en qué medida es posible estudiar la lengua de los niños en la literatura? Es decir, ¿hasta qué punto la lengua que se siente en las narrativas de infancia es la del niño? Uno de los problemas a los que se debe hacer frente cuando se trata la infancia en la literatura es que son muy raras, por no decir nulas, las ocasiones en las que el lector se encuentra con un texto cuyo contenido no haya sido tamizado, de una manera u otra, por la conciencia adulta. Bien sean cuentos infantiles, cuyo receptor ideal es el niño, o narrativas para adultos que giran en torno al período de la infancia, el contenido del texto siempre aparece filtrado por la razón del autor adulto. En el caso de los cuentos infantiles, el cedazo por el que pasa el contenido infantil es incluso mayor puesto que, en los primeros años de su vida, no es el niño el que desempeña la tarea de lector sino que son los padres o tutores los que sirven de mediadores en el proceso de transmisión de la historia. El adulto encargado de trasmitir el mensaje del texto al niño, por medio de la entonación y la articulación performativa del texto, tiene la posibilidad de modificar el contenido del texto original. Como consecuencia, el infante no consume el texto en sí sino la interpretación hecha por el adulto. Un ejemplo de este tipo de mediación se estudia en el capítulo cuarto de este trabajo cuando se muestra que el

narrador intradiegético de *Los príncipes valientes* (2007) —libro del español Javier Pérez Andújar— relata la manera en la que su madre le leía la historia de don Quijote.

Lejos de dar respuesta o probar las tesis aquí esbozadas, el objetivo de esta investigación reside en el estudio de la escritura de la infancia como sistema de narración. Lo que aquí me interesa no es el niño propiamente dicho sino la construcción discursiva hecha desde su persona. Esta aproximación no excluye, sin embargo, las implicaciones sociológicas que el primer período de la vida conlleva; en numerosas ocasiones el narrador se sirve de este conocimiento compartido acerca de la figura del niño como herramienta con la que articula un determinado propósito comunicativo a partir de la figura del infante. Como sistema de narración, la escritura de la infancia es el resultado de un ejercicio de memoria en el que la realidad infantil se presenta generalmente (re)construida por el narrador adulto a modo de autobiografía. La escritura de la infancia se erige, por consiguiente, como el espacio discursivo del recuerdo y la memoria y, como tal, es el resultado de un proceso de construcción narrativa. Joan Ramón Resina expone que, desde una perspectiva sociológica, la memoria no se concibe como algo acumulativo sino que es una permanente construcción que recurre a cuatro principios básicos: el anacronismo, el antropomorfismo, la polarización y la integración (23). Estos principios evidencian que:

> first, a simple chronicle of events ... would be incomprehensible and incoherent; second, that all memory is interpretation from the point of view of the individual or the community narrating it; third, that memory is constructed in dialectical terms, invoking or even creating a conflict without which there would be no history, and finally, that memory is open narrative that incorporates personal and external recollection, but also includes fiction,

> things forgotten and errors that are necessary in order to make memory coherent and significant. (23)

El recuerdo, y con ello la escritura intradiegética de la infancia, no es algo exacto y real sino que es el resultado de un proceso de transformación y evolución donde lo real se mezcla, se desdibuja y se reajusta para dar sentido al presente. En ambos casos, la construcción discursiva se produce en el momento del presente y, como todo ejercicio de memoria, tiende a destacar algunos aspectos en detrimento de otros.

Al hablar de la escritura de la infancia estoy refiriéndome a una articulación narrativa ejecutada a partir de diferentes niveles diegéticos. El nivel intradiegético es el resultante de la relación que el niño que habita la memoria del narrador adulto mantiene con la infancia narrada. Un ejemplo de ello se observa en *Mateo solo* (1984) del colombiano Evelio José Rosero, en el que el mismo narrador infantil describe la realidad inmediata de su entorno. Por su parte, la infancia narrada también admite diferentes niveles extradiegéticos. Un primer nivel es el que alude a la relación entre el narrador adulto intradiegético y la infancia relatada y es el que caracteriza las narrativas autobiográficas.[8] En *El hijo del acordeonista* (2003) de Bernardo Atxaga, por ejemplo, la infancia textual es el resultado del proceso de escritura llevado a cabo por el narrador adulto. En este caso, el narrador adulto es intradiegético con respecto a la novela en sí, pero extradiegético con respecto al espacio narrativo que conforma la escritura de la infancia, ya que no toda la novela gira en torno a esta primera etapa

[8] Con el término "autobiográficas" no me refiero a las narrativas que relatan la vida del autor sino, más bien, las que se refieren a la vida del narrador adulto intradiegético que articula la escritura de la infancia a partir del recuerdo. Las escrituras de infancias analizadas aquí pertenecen a este primer grupo de narrativas autobiográficas, pero el estudio que aquí se propone también es apto para narrativas no autobiográficas

de la vida. Dentro de este primer nivel extradiegético, es posible que el narrador no relate su propia infancia sino que, por el contrario, ésa sea la labor de un narrador omnisciente ajeno a lo articulado discursivamente. Un ejemplo de ello se observa en *Déjalo ya volveremos* (2006) de Esther Bendahan, donde un narrador en tercera persona escribe la infancia de Reina, la protagonista de la novela. Un segundo nivel extradiegético es, a su vez, extratextual puesto que hace referencia a la relación que el autor mantiene con la infancia narrada que compone su obra. Existe además un importante tercer nivel extradiegético que es el que marca la relación entre el lector y la infancia narrada. Este nivel es de gran relevancia en el análisis que se propone en el capítulo tres dado que, en definitiva, es en este nivel extradiegético donde se articula la interpretación alegórica de lo narrado.

Teniendo en cuenta lo propuesto hasta ahora, la escritura de la infancia en esta investigación es entendida como un sistema de narración que, a partir de diferentes niveles diegéticos, articula discursivamente experiencias pertenecientes a la primera etapa de la vida del sujeto. Ahora bien, hablar de la primera etapa de la vida puede presentar una cierta complejidad y puede, incluso, resultar polémico si no se establecen claramente los hitos temporales que delimitan este período. Para ello propongo que las marcas que acotan el principio y fin de esta etapa no se conciban como pilares fijos e inamovibles sino que, por el contrario, sean vistas como parámetros volubles cuyas únicas limitaciones residen en el momento en el que se produce la percepción de la identidad propia por parte del sujeto, por un lado, y en el momento en el que tiene lugar la fragmentación de esa identidad, por el otro. Desde este punto de vista, la infancia es el período de la vida que transcurre desde el

momento en el que el individuo es capaz de verse a sí mismo como un sujeto que puede articular su experiencia en el mundo de manera discursiva, hasta el momento en que esta experiencia identitaria se quebranta.

Por lo general, la posibilidad de narrativizar la experiencia propia ocurre tan pronto como el niño desarrolla la habilidad de imaginar su entorno y narrar lo que acontece a su alrededor.[9] Por su parte, la fragmentación de la identidad construida a partir de la articulación discursiva se produce en los prolegómenos de la edad adulta, durante la adolescencia, cuando el sujeto ve tambalear los cimientos sobre los que se asienta su personalidad. Dada la naturaleza variable de estos nodos temporales, los hitos que marcan los límites de la infancia pueden también ser provocados por una fuerza externa que puede poner los cambios al ralentí o apresurarlos. Como mostraré en el capítulo tercero a partir del análisis de *Mateo solo*, por ejemplo, la fragmentación de la experiencia del sujeto se produce forzosamente a partir de la violación sexual a manos de su tía y de Pastora, por lo que el niño se ve obligado a experimentar los efectos del final de la etapa de la infancia antes de tiempo.[10]

Una vez discutidos los términos que conforman la expresión "escritura de la infancia", es útil establecer la forma en que este proceso narrativo ha sido estudiado

[9] Este estadio del desarrollo del lenguaje en el infante no es tampoco un hito estático sino que varía dependiendo de las características personales de cada sujeto. Suele coincidir con los tres o cuatro años, que es cuando el niño desarrolla la tendencia al egocentrismo, esto es, el proceso que le permite delimitar su concepto de existencia de una manera más clara: en este momento el niño se empieza a ver a sí mismo como una primera persona del singular y deja de hablar de su persona a través de la tercera persona del singular. El niño es capaz en este momento de utilizar la función imaginativa del lenguaje para a partir de ahí (re)crear discursivamente su entorno.

[10] Para un estudio en más detalle sobre este episodio de la novela ver el subapartado "*A veces es un infierno de mierda*... Brujas y locas en el cancerígeno país de Evelio Rosero" en el capítulo tercero. En todas las novelas analizadas en este trabajo la fragmentación de la identidad del narrador niño se produce de manera abrupta como consecuencia de la intervención de un factor externo.

por la crítica académica. Sorprendentemente, y a pesar de la gran popularidad que el infante ha adquirido en las narrativas en torno a la memoria, el estudio de la escritura de la infancia como sistema de narración no ha atraído la atención de los críticos. En la mayoría de los casos, los estudios académicos se han enfocado en el proceso de construcción de la memoria. En aquellas ocasiones en las que la infancia ha captado el interés de los estudiosos ha sido no como sistema de escritura en sí, sino más bien como parte del proceso de construcción de una memoria o una autobiografía personal, o como una etapa transitoria en el proceso hacia la madurez, como es el caso de la tradicional estructura narrativa del *Bildungsroman,* también llamado comúnmente "novela de formación", "novela de crecimiento" o "novela de desarrollo". En relación con el proceso de formación del protagonista, en ocasiones el enfoque se ha centrado en el estudio de los personajes infantiles. En *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood* (1984), por ejemplo, Richard N. Coe elabora un estudio acerca de la infancia como subgénero dentro de la autobiografía, al tiempo que arguye que el espacio mágico que constituye la infancia pertenece al ámbito de lo cultural más que al ámbito de lo individual. Coe establece la distinción entre la memoria y la autobiografía y afirma que en la memoria:

> the writer is, as a character, essentially ... neutral. It is not he himself, considered as a unique and autonomous identity, who is important; it is the acts which he performs and their consequences, or it is the other people … whom he meets … The self who narrates is first and foremost an eye which observes, an ear which records, or an agent by which things happen. (14)

En la autobiografía, por el contrario, el escritor se convierte en el centro y foco de interés de la narración y el relato se convierte en el intento de contar la historia de su vida de la forma más precisa y significativa. Si la infancia es un subgénero de la

autobiografía tal y como Coe señala, su principal enfoque sería el mismo narrador. La escritura de la infancia de la manera en que es entendida en este trabajo comparte una serie de características con lo que Coe establece como memoria, más que con lo que él denomina autobiografía, dado que un factor central en el estudio de la infancia que aquí se propone es que el personaje infantil intradiegético no es el centro de lo que ocurre sino un mediador o agente a través del que se comunica la experiencia.

En relación con la infancia y la autobiografía, en *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma and Memory* (2010), Kate Douglas conecta los estudios de la autobiografía con los estudios de la infancia para explorar la manera en la que la autobiografía, como sitio cultural específico, contruye la infancia y refuta sus significados, historias y representaciones (2). Douglas parte de la premisa de que la autobiografía es un microcosmos cultural y utiliza indistintamente el término autobiografía, memoria, escritura de la vida y narrativa de la vida a lo largo de su trabajo (3). Su estudio presenta dos objetivos principales: el primero consiste en elaborar un estudio de las autobiografías de la infancia como fenómeno cultural "collectively revealing more about contemporary social, political and cultural concerns and preoccupations about childhood than they do about the past" (6-7). El segundo consiste en explorar la manera en que las autobiografías de la infancia han adquirido un interés político en la medida en que abogan por el activismo de los derechos de la infancia.

En cuanto al estudio de la infancia a partir de la estructura narrativa conocida como *Bildungsroman*, cabe destacar dentro del contexto hispano el trabajo de María de los Ángeles Rodríguez Fontela quien en *La novela de autoformación: una*

aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa hispánica (1996) presenta un acercamiento teórico a lo que tradicionalmente se ha llamado "novela de autoformación" o "novela de aprendizaje". Rodríguez Fontela parte de una revisión del concepto del género para establecer una conexión entre el *Bildungsroman* histórico de origen alemán y la tradición narrativa hispánica. Desde su punto de vista, la idea de "autoformación" no es solamente aplicable al "proceso de construcción de la identidad individual del personaje de ficción sino también al proceso autoformativo de la humanidad" (2). En "Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman" (2005), Yolanda Alicia Doub afirma que la novela de formación latinoamericana no ha atraído la atención de la crítica de la misma manera en que lo ha hecho el *Bildungroman* alemán, francés o inglés. Su objetivo es hacer un estudio de la novela de formación latinoamericana a partir del viaje como elemento catalizador del proceso de crecimiento. Más que aplicar el modelo europeo a los textos latinoamericanos, Doub propone el análisis de las características específicas que presenta "la novela de formación en el contexto postcolonial de Latinoamérica en el que la raza y la subjetividad aparecen problematizadas debido al contexto híbrido del que surgen los personajes" (17). En *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish-American Bildungsroman* (2003), Julia A. Kushigian revisa lo que comúnmente se ha llamado *Bildungsroman* y con ello se opone al paradigma tradicional del desarrollo humano normativo. Kushigian señala que el concepto de *Bildungsroman* funciona bien históricamente porque su enfoque se encuentra en el personaje masculino, blanco, cristiano y de clase media, pero que este modelo preceptivo resulta insuficiente y desencaminado cuando se trata

de interpretaciones en obras contemporáneas. Kushigian ofrece nuevas aproximaciones al *Bildungsroman* incorporando a su estudio la experiencia de personajes excéntricos, esto es, personajes marginales pertenecientes a la periferia de la norma establecida por el modelo tradicional de *Bildungsroman*, ya sea desde el punto de vista del género o desde el punto de vista de las clases sociales.[11]

Muy escasa atención ha recibido la escritura de la infancia desde un punto de vista narratológico como espacio epistemológico donde se articulan discursos de naturaleza política e ideológica en torno a la nación, y es ahí donde reside la originalidad de esta investigación. Este estudio es el primero que propone, de una manera formal, aproximaciones teóricas para el estudio de la escritura de la infancia como sistema de narración. Con el propósito de establecer unas fuertes bases formales de estudio para la escritura de la infancia, el segundo capítulo explora el procedimiento narrativo que conforma la infancia narrada como espacio articulatorio que sirve como vehículo de discursos ideológicos y políticos de la nación. A partir del análisis de obras contemporáneas españolas y colombianas —*Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute, *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs, y *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo—, identifico tres posibles aproximaciones discursivas inherentes a la escritura de la infancia: la que combina de manera dialógica el espacio

[11] Para más información acerca de la infancia en el contexto del *Bildungsroman* véanse también los siguientes trabajos en el ámbito anglosajón: Buckley, Jerome Hamilton. *Seasons of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding.* Cambridge/Massachussets: Harvard University Press, 1974. Print. Hardin, James (ed). *Reflection and Action*. Columbia: U of South Carolina P, 1991. Print. Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Trad. Albert Sbragia. London; New York: Verso, 2000. Print. Shalffner, Randolph P. *The Apprenticeship Novel: A Study of the "Bildungsroman" as a Regulative Type in Western Literature with a Focus on Three Classic Representatives by Goethe, Maugham, and Mann*. New York: P. Lang, 1984. Print.

de la fantasía y de la realidad; la que incorpora las voces históricas sancionadas y no sancionadas y, finalmente, la que funciona como lugar del procesamiento del trauma respectivamente. Como se verá a lo largo de este trabajo, estas aproximaciones discursivas no son mutuamente excluyentes sino que, por el contrario, se pueden presentar sincrónicamente en cada uno de los textos. Por su parte, aunque este estudio tiene un componente eminentemente formal, sus consecuencias interpretativas son útiles como sustrato de la exégesis de cariz más ideológico o político desarrolladas en los capítulos subsiguientes.

Una de las funciones narrativas de la escritura de la infancia es servir como nodo de tensión alegórica a partir del que se hacen posibles interpretaciones de la nación. Mediante el análisis de las obras *Mateo solo* (1984) del colombiano Evelio José Rosero y *El hijo del acordeonista* (2003) del escritor vasco Bernardo Atxaga, en el capítulo tercero se estudia la manera en que el narrador intradiegético infantil funciona como focalizador o vector de escenas que conforman lo que podría llamarse un retablo doméstico. Los cuadros que componen el retablo del espacio inmediato del niño permiten un ejercicio hermenéutico por parte del lector, quien logra extrapolar alegóricamente los hechos ficcionalizados al estado de la nación. En este tercer capítulo el estudio de la escritura de la infancia se limita al análisis del espacio infantil allí narrado, el objetivo de esta aproximación no consiste en elaborar una indagación histórica del pasado a partir de la escritura de la infancia como recurso de matiz ideológico —aunque debe aclararse que tal tipo de interpretación en esos textos es también posible.

El cuarto capítulo continúa en la misma línea de estudio propuesta en el capítulo anterior en lo que concierne a la interacción de los discursos políticos e ideológicos y la escritura de la infancia. La novedad, en este caso, es que el análisis de la escritura de la infancia está vinculado puntualmente con la función de agencia de este sistema de narración bajo tres pilares que se imbrican: la infancia narrada, la intertextualidad, y el discurso político.[12] Esta sección propone una interpretación de la escritura de la infancia como lugar donde simultáneamente reposa y surge el discurso político, constituyéndola en cuna epistemológica de interpretación. Esta perspectiva se observa en *Los príncipes valientes* (2007) de Javier Pérez Andújar y El *olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince.

Llegado este punto es bastante probable que el lector se pregunte los motivos por los que este trabajo se nutre de la producción narrativa colombiana y española actual. Lejos de proponer una lectura de estos textos en términos de influencia intercultural, la elección de los dos contextos encuentra su explicación en la forma en que la producción contemporánea de ambos, surgida de una historia de violencia y represión, se relaciona con un particular sistema de narración —el de la escritura de la infancia. Sin intentar establecer un paralelismo entre España y Colombia, de la manera en que por ejemplo se ha hecho entre España y el Cono Sur latinoamericano, cabe señalar que gran parte de la historia reciente de Colombia y España durante el siglo XX se ha visto marcada por la violencia, el terror político y la represión como resultado de la confrontación civil entre bandos políticos tradicionalmente opuestos

[12] Tradicionalmente en español, el término agencia, que es el que se usará en esta investigación, no tiene el sentido de cambio y empoderamiento. Se podría utilizar el término "gestión" o "autogestión", pero su posible interpretación como palabra de la administración de empresas y de recursos humanos no es afortunada para los efectos de esta investigación.

en cada uno de estos países —el liberal y el conservador. Aunque las razones que motivaron esta violencia y los mecanismos a partir de los cuales se ha desarrollado y perpetuado no presentan una estructura paralela, la infancia narrada se erige como punto de conexión en la producción narrativa contemporánea que intenta reflejar estos períodos históricos en cada uno de sus contextos.

Como se indicó anteriormente, la escritura de la infancia se ha constituido como el espacio discursivo propicio para la escritura de la memoria ya que del mismo modo en que "toda memoria es memoria a partir del presente", toda escritura de la infancia está sujeta a la distancia temporal entre el evento narrado y el momento de la narración (Pécaut 96). [13] Pese a que este estudio combina narrativas surgidas del contexto colombiano y narrativas surgidas del contexto español durante las últimas décadas, el ejercicio memorialístico articulado narrativamente se ha llevado a cabo desde diferentes perspectivas y con diferentes propósitos en cada uno de los países. Prueba de ello se podrá observar en el capítulo cuarto de este trabajo a partir del estudio de los discursos políticos y la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes* de Javier Pérez Andújar y *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince.

Las divergencias en cuanto a la articulación discursiva de la memoria en cada uno de estos países se debe, en gran medida, a las diferentes estructuras socio-políticas con las que estas producciones culturales entran en diálogo. Mientras que en el caso de España, la literatura mnemónica encuentra en la actualidad un fuerte

[13] En "La muerte de Francisco Franco: un lugar de la memoria en la novela de los noventa", Andrea Pagni señala que "el debate actual en torno a la memoria y el olvido es, por lo menos desde mediados de los años 80, un tema central en la agenda cultural de Europa occidental, de América Latina y, después de la caída del muro, también de Europa oriental" y añade que este debate tiene que ver con el hecho de que "la generación de testigos de los mayores crímenes y catástrofes en los anales de la historia de la humanidad empiezan a desaparecer" (211).

respaldo institucional y social desde que en noviembre de 2002 se estableciera la "Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica" y desde que el Congreso de los Diputados aprobara posteriormente la Ley de Memoria Histórica el 31 de octubre de 2007, el caso de Colombia presenta una inusitada complejidad no sólo en contraposición con España sino, también, en contraposición con otros países de Latinoamérica como Chile, Argentina, Perú y Guatemala.[14] A diferencia de estos países, que sí cuentan con unas comisiones de verdad institucionalizadas con el objetivo de "esclarecer hechos de violencia política en contextos posteriores al conflicto armado" (Tapias Moreno 3), la situación en Colombia es diferente. En "¿Cómo acabar con el desacuerdo? Las comisiones de la verdad y reconciliación como lugar de reconstrucción disensual de la historia", Sandrine Lefranc expone que es tarea de las comisiones de verdad:

> retornar a la época de represión organizada por el régimen autoritario que acaba de caer o, más ampliamente, del uso intensivo de la violencia por diferentes grupos sociales y políticos [con el objetivo de que] contribuyan a la reconstrucción del pasado ... como factor posible de consolidación del régimen democrático. (195)

Las comisiones de verdad son organismos de control sobre los abusos del pasado. Por medio de ellas se lleva a cabo una investigación para ayudar a las sociedades que padecieron guerra interna, abusos por parte de dictaduras militares o graves situaciones de violencia política, a que se enfrenten con su pasado con el objetivo de

[14] El hecho de que la institucionalización de una ley a favor de la "recuperación de la memoria histórica" haya tenido lugar en el año 2007 no significa que con anterioridad no hubiera habido un interés social y cultural por el asunto. Este tipo de iniciativas, tal y como se puede ver en el caso de Colombia, surge, en un primer estadio, del pueblo y de los círculos intelectuales, hasta que posteriormente adquieren una dimensión institucional en la que interviene el gobierno. Esta dinámica explica la razón por la que la producción narrativa española anterior al establecimiento de la "Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica" ya evidenciaba su compromiso con la memoria silenciada por el discurso oficial durante gran parte del siglo XX. Un ejemplo de ello se observa en *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs.

superar los traumas producidos por la violencia. Estas comisiones pretenden esclarecer las causas que provocaron la violencia al mismo tiempo que intentan establecer las responsabilidades jurídicas correspondientes para evitar que lo acaecido vuelva a repetirse en el futuro. Dado que Colombia todavía se encuentra inmersa en un conflicto armado, no ha canalizado aún el apoyo institucional que le permita llevar a cabo la elaboración de una comisión de verdad propia de carácter oficial.[15] A diferencia de lo que ocurre en España, donde a pesar de los efectos que la Guerra Civil y la dictadura tuvieron y aún tienen sobre la población española, el pasado es articulado como un tiempo pretérito desde el presente, en el caso de Colombia, por el contrario, la violencia originada tras el asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán en 1948 aún permanece viva y se resiste a formar parte del pasado.[16] Aunque es cierto que la memoria partidista colombiana se ha ido desvaneciendo durante los últimos años, la memoria de la Violencia no ha desaparecido y tiene una importante función en el conflicto actual. En "Memoria imposible, historia imposible, olvido imposible", Daniel Pécaut señala que:

> la Violencia es percibida por muchos como un fenómeno que nunca tuvo un final ... dos o tres generaciones después, muchos ... consideran que "a causa" de la Violencia, siguen sufriendo la violencia y la miseria. Al mismo tiempo, se estima que la Violencia no tuvo un comienzo: toda la historia de Colombia sería la historia de la violencia, desde las guerras civiles del siglo XIX hasta los movimientos campesinos del siglo XX. (95)

[15] Colombia sí cuenta con una comisión de verdad no oficial llamada "Proyecto nunca más", creado entre 1995 y 2000 por organismos no gubernamentales de derechos humanos. El proyecto nunca más es:

> un proceso iniciado por varias organizaciones sociales y de derechos humanos, convocado a nivel nacional y realizado por numerosas organizaciones sindicales, campesinas, comunitarias, eclesiales, culturales ... de carácter local, regional y nacional, que se fueron articulando a través de los equipos de trabajo que en diferentes regiones fueron conformados. (sin página)

[16] Una explicación más detallada del contexto político colombiano de mediados del siglo XX se desarrolla en los capítulos segundo y tercero.

Teniendo en cuenta las diferencias existentes entre los contextos que van a ser analizados en este trabajo, parecería más lógico proponer un estudio comparativo de la escritura de la infancia surgida de unos contextos socio-políticos más afines como, por ejemplo, Argentina, Chile y España. A pesar de las diferencias existentes entre el caso colombiano y el caso español, el motivo por el que este trabajo se inclina hacia estos dos contextos es porque ellos permiten demostrar la pertinencia que presenta la escritura de la infancia como sistema de narración al analizar narrativas contemporáneas emergentes de contextos que, al mismo tiempo que se muestran diferentes, evidencian una producción cultural que registra particularidades narratológicas análogas. Partiendo de esta premisa, el estudio aquí realizado pretende ser representativo de las implicaciones formales, políticas e ideológicas que conlleva la escritura de la infancia. No pretendo con ello agotar el tema sino, más bien, presentar una aproximación narrativa a la infancia relatada que sea fructífera y que las aproximaciones formales y conceptuales propuestas en los siguientes capítulos sean aplicables a la producción cultural surgida de otros contextos socio-políticos. De igual modo, esta investigación apunta hacia la apertura del horizonte de estudio de la escritura de la infancia articulada, no sólo a través de la literatura, sino también a través de otras manifestaciones narrativas en soportes mediáticos como son, por ejemplo, los seriales televisivos que tanta popularidad han alcanzado en los últimos años y que serán objeto de estudio a modo general en el capítulo conclusivo de esta investigación.

CAPÍTULO 2

LA ESCRITURA DE LA INFANCIA COMO ESPACIO DIALÓGICO: PRIMEROS PASOS HACIA UNA APROXIMACIÓN NARRATOLÓGICA

La literatura producida en Colombia y España durante las últimas tres décadas se ha caracterizado por el lugar central que han tenido asuntos como la memoria, la historia y los efectos de las diferentes manifestaciones de violencia que han asolado a estas naciones durante gran parte del siglo XX.[17] Un fenómeno recurrente en esta producción es la escritura de la infancia como recurso narrativo que permite acceder de manera crítica al pasado. Al escribir la infancia, nos encontramos ante un proceso similar al de la escritura de la memoria propuesta por Paul Ricoeur quien en su libro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* discute la diferencia entre los relatos basados en la memoria y los tradicionalmente considerados históricos. En su opinión, el relato histórico conlleva una periodización y está basado en unos criterios de verificación que tienen como objetivo el establecimiento de la unidad del pasado. Por su parte, el relato basado en la memoria, no implica esa necesidad de periodización sino que está sujeto a la experiencia, sea ésta de carácter individual o colectivo. La memoria, a diferencia de la historia que tiende a la unicidad, es de naturaleza plural y múltiple. La diferencia entre las dos formas de relato no impide que éstas se puedan articular entre sí hasta

[17] Esto no quiere decir que los asuntos en torno a la memoria, a la historia y las diferentes manifestaciones de la violencia se hayan tratado desde una misma perspectiva literaria en cada uno de los contextos mencionados. Mi observación se dirige, más bien, a que en ambos casos la literatura muestra un gran interés por estos temas que, a partir de la escritura de la infancia, han encontrado un vehículo narrativo idóneo.

el punto de que cada una de ellas dependa de la existencia de la otra para el logro de sus objetivos. El punto de intersección entre los dos relatos conforma el espacio dialógico donde tiene lugar un constante intercambio de discursos que convierten el pasado en un espacio dinámico donde tiene cabida un concepto polifónico de la verdad. Al igual que ocurre con la memoria, la infancia narrada presenta una naturaleza dialógica donde confluyen, por un lado, un pasado estático y aparentemente acabado y cerrado, el de la primera etapa de la vida y, por otro, la revisión de ese pasado a partir de su articulación mnemónica en el momento actual de la narración. En *The Dialogic Imagination*, Mikhail Bakhtin introduce el concepto de "dialogismo" para referirse a la naturaleza interactiva de un mundo que se encuentra en constante intercambio de significaciones. Todo forma de pensamiento es, en definitiva, dialógica ya que existe como respuesta a un discurso anteriormente proferido. La lengua no es un fenómeno unitario sino un fenómeno social y, por consiguiente, dinámico y plural. Cuando hago uso del término discurso, lo entiendo desde el punto de vista bakhtiniano, como un concepto dual. En términos generales, este concepto alude a "language in its concrete living totality" (181), es decir, a la lengua en uso, a la lengua en un determinado contexto social. No obstante, el discurso puede ser entendido desde dos puntos de vista diferentes. Bakhtin establece las diferencias entre lo que él denomina discurso autoritario y el discurso internamente persuasivo. Para él, el discurso autoritario:

> demands that we acknowledge it, that we make it our won; it binds us, quite independent of any power it might have to persuade us internally; we encounter it with its authority already fused to it. The authoritative word is located in a distanced zone, organically connected with a past that is felt to be hierarchically higher. It is, so to speak, the word of the fathers. Its authority was already acknowledged in the past…Its language is…akin to taboo, i.e., a name that must not be taken in vain (342).

El discurso internamente persuasivo consiste en el proceso de "retelling a text in one's own words, with one's own accents, gestures, modifications" (424). La voz infantil en el texto literario es una (re)construcción elaborada *a posteriori* por el narrador desde la edad adulta.[18] Lo que aparece en el relato es un discurso dual en el que interactúan las voces del sujeto maduro con las del niño que un día fue o creyó ser. Paul Cloke y Owain Jones afirman que "[o]nce childhood is superseded by adult stocks of knowledge, those adult filters can never be removed to get back to earlier states. Adult constructions and memories of what it is/was to be a child are inevitably processed through adultness" (177). El resultado es un discurso oscilante que permite al lector indagar en los efectos resultantes de diferentes códigos culturales. La infancia narrada es, por consiguiente, un proceso dinámico que fluye en dos direcciones: una desde el presente hacia el pasado y otra desde el pasado hacia el futuro ya que, como T. S Eliot puso de manifiesto, el pasado es alterado por el presente de la misma manera en que el presente es dirigido por el pasado (4).

Al entender la infancia narrada como un espacio discursivo donde se interceptan y confluyen múltiples vectores, el concepto bakhtiniano de la imaginación dialógica provee un modelo teórico efectivo para su estudio. Con el propósito de establecer unas fuertes bases formales de estudio tanto para los capítulos ulteriores como para el estudio de la escritura de la infancia en general, este capítulo explora el sistema de narración que conforma la escritura de la infancia como espacio articulatorio que sirve como vehículo de discursos ideológicos y políticos de la nación. Partiendo del estudio de narrativas contemporáneas españolas y

[18] Los paréntesis muestran la naturaleza dual del discurso de la infancia narrada. La infancia, como etapa real en la vida del hombre y como algo que verdaderamente existió, debería ser accesible desde el momento del presente y, por lo tanto, debería ser susceptible a su reconstrucción. No obstante, la línea temporal que separa la infancia de la edad adulta hace que lo que realmente pasó se vea modificado por el nuevo marco de referencia en que se encuentra la voz adulta.

colombianas —*Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute, *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs, y *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo—, identifico tres posibles aproximaciones discursivas inherentes a la escritura de la infancia: el espacio discursivo donde dialogan la fantasía y la realidad; el espacio discursivo donde entran en contacto diferentes voces históricas, tanto sancionadas como no sancionadas; y, finalmente, el espacio discursivo donde se articula y procesa el trauma soterrado. Este capítulo elabora, por consiguiente, herramientas metodológicas de carácter narratológico aptas para la indagación crítica del espacio de la infancia narrada en la literatura colombiana y española de las últimas tres décadas.

En el estudio de *Paraíso inhabitado* indago sobre la infancia narrada como espacio literario donde confluyen la realidad y la fantasía en un intento de búsqueda de identidad por parte del sujeto; *Luna lunera* me permitirá acceder a la historia entendida como el espacio donde dialogan y conviven múltiples discursos que conforman el archivo histórico. Finalmente, *Los días azules* abrirá una puerta para el estudio de la infancia narrada como espacio dialógico de naturaleza terapéutica donde se encuentran cara a cara un presente, que no encuentra su lugar en la actualidad, y el presentismo de un pasado que se resiste a desaparecer. Con esta idea estoy haciendo referencia al efecto que la experiencia traumática produce en la vida del sujeto que no ha sido capaz de articular de manera narrativa el evento traumático. El evento, al no ser narrativizado y articulado de manera consciente por parte del individuo, no logra ser incorporado a los parámetros espacio-temporales del momento en que tuvo lugar, esto es, el pasado sino que, por el contrario, amenaza constantemente con reaparecer en el momento actual impidiendo que el presente, propiamente dicho, tenga

cabida en la narrativa de la vida al ver su espacio usurpado por un evento pasado que se niega a desaparecer y retirarse del aquí y ahora.

Estos tres ejemplos narrativos funcionan a su vez como productores de lineamientos aplicables al resto de las novelas que componen esta investigación así como a otras narrativas que se erigen a partir de la escritura de la infancia. Como se verá en los siguientes capítulos, estas aproximaciones discursivas no son mutuamente exclusivas sino que, por el contrario, se pueden presentar sincrónicamente en cada uno de los textos. Aunque el estudio tiene un componente eminentemente formal, sus consecuencias exegéticas son útiles como sustrato de las interpretaciones de carácter más ideológico o político desarrolladas en los capítulos subsiguientes.

Con el objetivo de establecer espacios discursivos que sirvan como puntos de partida para el análisis de la infancia narrada, este capítulo parte de tres interrogantes que marcarán la estructura narrativa de cada una de las aproximaciones propuestas. El primer interrogante gira en torno a las causas que motivan la escritura de la infancia, el segundo apunta al hecho o elemento que activa la apertura de los diferentes espacios dialógicos y, el tercero señala los efectos o resultados perseguidos a través de cada una de estas aproximaciones.

La escritura de la infancia: una puerta fantástica hacia la realidad

En "Do Monsters Dream? Young Children's Understanding of the Fantasy/Reality Distinction", Tanya Sharon y Jacqueline D. Woolley elaboran un estudio psicológico acerca de la capacidad que poseen los niños a la hora de distinguir entre lo real y lo imaginario. Las autoras parten del supuesto de que "[y]oung children are often thought to confuse fantasy and

reality" (293) y establecen que la distinción entre la realidad y la fantasía es una característica básica del intelecto humano que refleja una división ontológica fundamental entre lo real y lo no real. Sharon y Woolley reelaboran las ideas de Piaget quien afirmó que los niños no sólo confunden la fantasía y la realidad sino que también confunden lo mental con lo físico, los sueños con la realidad y la apariencia con lo real. En relación con esta afirmación, las investigadoras comentan que erróneamente "the influence of this perspective is still felt in early childhood education, media and common sense beliefs in adults" (293).

El problema que se nos plantea en el momento de estudiar la interacción entre lo real y lo fantástico en la obra literaria es entonces determinar si lo que pertenece al mundo de lo no real es el resultado de la imaginación del niño o, si por el contrario, es el resultado de la reelaboración llevada a cabo por el adulto quien re-imagina las imaginaciones del infante. Para esclarecer esta problemática, es necesario considerar la fantasía como el discurso resultante de la mente del niño narrado, es decir, del niño intradiegético.[19] El siguiente paso consiste en determinar qué se entiende por "fantástico". En *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973), Tzvetan Todorov elabora una definición del género literario de "lo fantástico" a partir de tres condiciones básicas:

> first, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work —in the case of naïve reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations. (33)

[19] Este discurso ha sido inevitablemente transcrito posteriormente, reorganizado y revisado por el narrador adulto para darle acceso al discurso maduro de la narrativa al que el niño no puede acceder de manera directa.

Aunque la presencia de elementos fantásticos es obvia a lo largo de *Paraíso inhabitado* y desempeña una función relevante durante toda la novela, la definición que Todorov propone no parece ser la más adecuada para describir el componente fantástico de esta novela. La presencia de elementos mágicos y sobrenaturales allí responde más a una necesidad interior por parte de la protagonista que a la estructura morfológica de la trama argumental. Por este motivo, la novela no podría ser catalogada como perteneciente a lo que Todorov denominó "género fantástico".

La definición que sí tiene poder aclaratorio en la obra de Matute es la propuesta por Julio Cortázar en la conferencia titulada "El sentimiento de lo fantástico" celebrada en la Universidad Católica Andrés Bello en 1982. Lo fantástico es, según el escritor argentino, un sentimiento que le acompaña desde el comienzo de su vida cuando se negó a "aceptar la realidad tal como pretendían imponér[se]la y explicár[se]la [sus] padres y maestros" (sin página). Lo fantástico es el sentimiento que permite a uno ver "el mundo de una manera distinta.... [sintiendo] que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales…se [cuela] un elemento que no [puede] explicarse con leyes, que no [puede] explicarse con lógica, que no [puede] explicarse con la inteligencia razonante" (sin página). La definición de lo fantástico elaborada por Cortázar va a ser de gran utilidad para la aproximación narratológica a la escritura de la infancia aquí propuesta dado que, al igual que Cortázar, los personajes infantiles de las novelas englobadas bajo esta aproximación discursiva no aceptan la realidad tal y como les es dada, ya sea debido a un intento de confrontación por parte del infante o ya sea, simplemente, por la incapacidad mental de aceptar de manera lógica una realidad que supera los límites de la comprensión del niño. El componente fantástico presente en *Paraíso inhabitado* tiene su razón de ser en el

diálogo que la niña protagonista establece con un mundo real que resulta incomprensible y de difícil acceso para el infante. [20]

Antes de proseguir con el análisis, es conveniente contextualizar la novela que va a ser objeto de estudio en este subapartado. *Paraíso inhabitado* es, hasta el momento, la última novela publicada por Ana María Matute (1925), considerada como una de las mejores novelistas de la posguerra española. Su producción literaria abarca el terreno de la novela, los relatos cortos y los cuentos para niños. La escritura de la infancia es un recurso muy utilizado por la escritora catalana que ha sido galardonada en numerosas ocasiones por obras tales como *Los Abel* (1947), *Los hijos muertos* (1958), *Primera memoria* (1959) y *Los soldados lloran de noche* (1962). Matute ha ganado recientemente el Premio Miguel de Cervantes (2010). Situada la trama en el ambiente de una familia burguesa en la época de la Segunda República, *Paraíso inhabitado*, una novela que sigue el patrón del relato de iniciación, narra la historia de Adriana desde su más temprana infancia hasta la primera madurez. La historia es relatada por la misma protagonista, quien desde la vejez, recuerda los lejanos años de su niñez —desde los cuatro hasta los trece años aproximadamente. La infancia de Adriana se caracteriza por la soledad y por un sentimiento constante de desplazamiento y de no pertenencia al entorno familiar en el que le ha tocado vivir. Como remedio a esta situación, la niña se adentra en un mundo de fantasía que la ayuda a hacer frente a las amenazas de un mundo real habitado por "Gigantes". El argumento de la novela tiene como trasfondo

[20] Aunque la definición de lo fantástico aparece aplicada de manera específica a la novela de Ana María Matute, no excluye otras novelas que serán analizadas a lo largo de este trabajo, tales como *Mateo solo* (1984) de Evelio Rosero, *El hijo del acordeonista* (2003) de Bernardo Atxaga y *Los príncipes valientes* (2007) de Javier Pérez Andújar. Al igual que en *Paraíso inhabitado*, en las otras novelas aquí mencionadas, el elemento fantástico es sumamente relevante en la construcción de la narrativa pero no ocupa el lugar central del que hablaba Todorov como para que éste llegue a definir el género de la escritura.

histórico las revueltas sociales y la agitación política de los últimos años de la República, es decir, durante los prolegómenos de la Guerra Civil española en la década de 1930.

Las pocas reseñas y apuntes existentes destacan el papel predominante que desempeña la fantasía a lo largo del texto como "estrategia… de parapeto contra las agresiones del entorno" (Sanz Villanueva sin página). La fantasía es considerada como espacio de refugio mental en el que la protagonista evade el mundo que la rodea y vuelve la espalda hacia una realidad que la aísla y la mantiene en un estado de constante soledad. En el sentido esbozado por Cortázar, lo que yo propongo a continuación es el estudio de la fantasía como discurso que se encuentra en constante diálogo con la cotidianidad y cuya razón de ser no consiste, únicamente, en servir de refugio pasivo para el personaje sino que, por el contrario, se constituye como espacio donde el niño desarrolla unas tácticas para obtener acceso a las estructuras de poder que conforman el discurso de los adultos.[21] La fantasía, vista desde esta perspectiva, se convierte en un recurso narratológico que dota al niño de ciertas elementos pertenecientes al mundo de la imaginación que le servirán de apoyo en su búsqueda de identidad y de situaciones por medio de las cuales conseguirá acceder, confrontar y/o subvertir la autoridad a la que está sujeto. El elemento fantástico no puede interpretarse, por consiguiente, como centro del mundo en el que vive la protagonista de igual forma en que tampoco puede quedar relegado a un segundo plano por encontrarse fuera de los parámetros de la realidad. Lo interesante en *Paraíso inhabitado* es la forma en que lo fantástico y lo real

[21] En *The Practice of Everyday Life* (1984), Michel de Certeau expone que los sujetos dominados no son siempre sujetos dóciles y pasivos sino que, por el contrario y a través de la manipulación, convierten los eventos/discursos que son obligados a consumir o aceptar en oportunidad para desplegar su poder. En esta obra, De Certeau establece la diferencia entre la estrategia y la táctica. Mientras que la estrategia es un mecanismo que surge desde arriba, es decir, es llevado a cabo por un sujeto que se encuentra en una posición de poder, la táctica se origina en el espacio del otro quien manipula los eventos para convertirlos en oportunidades. Dado que el niño se sitúa en el espacio del otro desde el punto de vista del discurso que rige la realidad, que es el del adulto, cualquier método o sistema que el niño utilice para conseguir algo ha de ser considerado como táctica y no como estrategia.

dialogan, dando lugar a la construcción de un espacio simbólico en el que se negocian los límites que condicionan la agencia de la protagonista.

Retomando el primero de los cuestionamientos con el que cerrábamos el pasaje introductorio de este capítulo, es decir, el que hacía referencia a las causas que motivan la escritura de la infancia, podemos afirmar que el modelo dialógico fantasía y realidad es motivado por la situación inestable en la que vive la protagonista, situación caracterizada por un momento de crisis y de cambio, tanto en el ambiente doméstico como en el político, social y personal. El sentimiento de desplazamiento, de desarraigo y de no pertenencia son los pilares que conforman la identidad o, mejor dicho, la falta de identidad de la niña. *Paraíso inhabitado* se abre con una afirmación rotunda por parte de la protagonista, quien asegura que su nacimiento tuvo lugar cuando sus padres ya no se querían:

> [n]ací cuando mis padres ya no se querían. Cristina, mi hermana mayor, era por entonces una jovencita displicente, cuya sola mirada me hacía culpable de alguna misteriosa ofensa hacia su persona, que nunca conseguí descifrar. En cuanto a mis hermanos Jerónimo y Fabián, gemelos y llenos de acné, no me hacían el menor caso. De modo que los primeros años de mi vida fueron bastante solitarios. (7)

La narradora muestra tres ideas fundamentales que van a tener gran repercusión a lo largo de toda la novela. En primer lugar, su llegada al mundo fue el resultado del desamor y el desafecto. La falta de amor entre sus padres es lo único que la protagonista comenta con respecto a ellos. A diferencia de la presentación que hace de cada uno de sus tres hermanos, en la que incluye breves detalles particulares, la alusión a los padres tiene su inicio y fin con la referencia a la falta de amor entre ambos. El uso del adverbio "ya" muestra que la atmósfera que envuelve su llegada al mundo no es el resultado de una crisis pasajera con una potencial reconciliación sino que, por el contrario, se trata de un estado de inestabilidad permanente y sin vuelta atrás. La misma Adriana reflexiona sobre el significado del "ya" más

adelante en la novela cuando recibe una carta de su padre en la que éste le dice, "[q]uerida Adri, papá ya no está en casa, pero eso no quiere decir que tú no estés conmigo, y siempre lo estarás" (152). La niña afirma haberse quedado paralizada ante aquel "ya" al darse cuenta de que "'ya no está' no era como 'no está' [p]orque aquel ya [l]e decía que papá ya no volvería a casa, mientras que sin él cabía la posibilidad de que su ausencia fuera pasajera" (153).

En segundo lugar, la referencia a la gran diferencia de edad existente entre ella y sus hermanos enfatiza la idea de que su llegada al mundo ocurrió a destiempo. Su misma madre en cierta ocasión se queja ante Eduarda de que "Dios [les hubiera] castig[ado] con… e[se] último coletazo … donde no hubo más que pasión … y nada de amor" (50). Finalmente, la alusión a la misteriosa ofensa de la que Cristina la hacía culpable parece dejar entrever que la hermana pudiera verter la responsabilidad del desamor de sus padres a la llegada al mundo de la protagonista.

Una vez establecida la falta de armonía que rige su mundo real, la protagonista afirma que "por aquellos días…no debía tener más de cinco años —quizá solo cuatro [cuando una] noche… vi[o] correr al Unicornio que vivía enmarcado en la reproducción de un famoso tapiz" (7).[22] Sin necesidad de transiciones que faciliten el paso del mundo real al imaginario,

[22] El unicornio ha sido tradicionalmente descrito como una criatura mitológica reconocida por su virtud, fortaleza y coraje. El unicornio simboliza la magia, la pureza, la inocencia y el encantamiento. Cuenta la leyenda que el unicornio sólo se les aparece a unos pocos, a unos elegidos y que posee la habilidad de otorgar poderes mágicos y sabiduría a los puros. Al hablar del famoso tapiz en el que vive enmarcado el unicornio, la narradora está aludiendo al tapiz denominado "Unicornio en cautividad", el último de una serie de siete tapices pertenecientes a la colección de arte medieval en *The Cloisters*. La colección de tapices ilustra la imposibilidad del cazador para capturar al unicornio. Sólo la ayuda de una doncella hace posible la caza del unicornio ya que la figura mitológica se rinde voluntariamente ante la mujer.

la protagonista, por medio de la alusión al unicornio encerrado en el tapiz, yuxtapone los dos discursos que conformarán la naturaleza dual de la novela. [23]

El unicornio encerrado en el tapiz se convierte en el elemento clave que activa el espacio dialógico que conforma la infancia narrada y de esta forma damos respuesta al segundo interrogante con el que concluíamos el capítulo introductorio, esto es, el que hacía referencia al hecho o elemento que activa la apertura de los diferentes espacios dialógicos en la escritura de la infancia. [24] El unicornio es el elemento mágico que desencadena el discurso fantástico que conforma el mundo mágico "en que [ella] habitaba" (18), ya que para Adriana "el mundo empezaba cuando… saltaba sigilosamente de la cama" (11). Para la niña "la noche era [su] lugar, el que [ella] había creado, o él [que le] había creado a [ella]" (11). La reaparición de la criatura mitológica tiene lugar en momentos de cambio o crisis y coincide

[23] La aparición abrupta del motivo mágico del unicornio dentro del discurso histórico presenta un esquema similar a la introducción del elemento fantástico en la primera escena de la secuencia histórica de *El laberinto del fauno* (2006) del director mexicano Guillermo del Toro. En esta escena de la película, justo en el momento en que los coches se detienen, se observan de manera muy sutil indicios de una realidad mágica. El polen que hay en el aire se convierte en minúsculos destellos que envuelven a Ofelia y la conducen a un mundo de fantasía que la separa del resto de los personajes. La protagonista encuentra a continuación un trozo de piedra que hace encajar a modo de rompecabezas en el hueco del ojo de una estatua del cual surge repentinamente un coleóptero que ante los ojos de Ofelia se convierte en una diminuta hada. Al igual que ocurre en *Paraíso inhabitado* con el unicornio, la aparición del elemento fantástico tiene lugar en contraposición a un mundo real antagónico y hostil, que en el caso de Ofelia es el traslado a una nueva casa con un hombre al que no quiere y que inevitablemente hará las funciones de padre y una madre que, debido a su delicado estado de salud, se muestra incapaz de hacerse cargo de la niña; y en el caso de la protagonista de la obra de Matute, es el desarraigo familiar. En ambos casos, el elemento fantástico irrumpe como consecuencia de la alienación que sufren las protagonistas en las colectividades de la que forman parte.

[24] Por medio de la aparición del unicornio se activan referencias intertextuales a otros seres fantásticos con los que la protagonista dialoga y se identifica en su intento por encontrarse a sí misma. La intertextualidad es un recurso presente en muchas novelas en las que la infancia narrada se conforma como espacio dialógico entre lo real y lo fantástico como, por ejemplo, en *Los príncipes valientes* del español Pérez Andújar. El origen del concepto de intertextualidad se encuentra en Bakhtin quien lo define como la resonancia en un determinado discurso de voces textuales procedentes de otros textos. No obstante, el término fue acuñado posteriormente por Julia Kristeva. Por medio de la intertextualidad, la protagonista se identifica con las heroínas de sus cuentos de hadas. La identificación intertextual viene motivada generalmente, por la lectura de un libro, la contemplación de una obra de arte o la observación de un hecho o ambiente que remite al sujeto a un determinado código cultural compartido por la colectividad de la que forma parte. Sobre este asunto y sobre la novela del autor español se hablará de manera más extensa en el cuarto capítulo.

con etapas claves en el desarrollo de la niña. Un ejemplo de ello tiene lugar la víspera del primer día que asiste a la escuela. Esa noche, el unicornio echa a correr del cuadro hacia un paraje natural desde donde Adriana siente "un leve rumor de follaje pisoteado, y olor a hojas caídas" (19). La huida momentánea del unicornio del tapiz que lo aprisiona, siendo éste un espacio artificial y sofocante, hacia la apertura y libertad del espacio natural podría interpretarse simbólicamente como el deseo inconsciente de la niña de huir de la realidad que le espera con su entrada en el colegio. La inquietud y desasosiego ante la nueva experiencia que está a punto de tener se pone de manifiesto, no sólo a través de la huida fugaz del unicornio sino, también, por medio de la correlación anímica manifestada a través de la "cucharilla puesta a secar en una taza, por la que se deslizaba una lágrima como una diminuta estrella, tan despacio que parecía que no acababa de caer" (19). La gota de agua de la cucharilla puesta a secar es interpretada por Adriana como una lágrima, ésa que ella no es capaz de verter para desahogarse de la realidad que la sofoca.

Otro momento en el que hace su aparición el unicornio es cuando Adriana "por primera vez en [su] vida, [siente] lo que puede ser una atracción" (102). La niña, que carece de amigos con los que compartir su tiempo libre, siente por Gavrila, un niño ruso y solitario que juega a menudo con su perro Zar en el patio interior del edificio, una gran atracción. El deseo insatisfecho hasta el momento de poder salir y jugar con este niño se materializa en el mundo mágico de Adriana a través de la escapada del unicornio al patio interior nevado.

El momento en que Adriana recibe la carta de su padre en la que éste le comenta que "ya no está en casa" (152) se convierte en otro hito importante en el proceso de desarrollo de la protagonista. La lectura de la misiva coincide con "aquellos primeros días de convalecencia [tras una larga y extraña enfermedad] cuando [su] pequeña vida cambió. La rutina se trastocó

y dio paso a una etapa de grandes descubrimientos: no sólo en [su] entorno, sino dentro de [sí]" (154). Es en ese momento cuando Gavrila, que hace unos días que no habla con Adriana por encontrarse ésta enferma, decide acercarse a su casa y preguntar al personal de servicio cómo se encuentra la niña. Cuando Adriana se entera de esto ve de nuevo al unicornio que, por primera vez, detuvo su carrera, se quedó quieto, volvió la cabeza hacia [ella] y… vi[o] el largo y torneado cuerno de oro, apuntándo[le] (158). Hasta este momento, el unicornio se ha presentado como el alter ego de la protagonista en el discurso fantástico que se entreteje con la realidad. Mientras que en el mundo real Eduarda y Gavrila conforman su alter ego, en el mundo mágico este papel lo desempeña el unicornio. El encuentro cara a cara entre la niña y la criatura mitológica podría concebirse de manera simbólica como el encuentro del niño con su propio reflejo o lo que Lacan denominó "etapa del espejo", que tiene mucha importancia en la formación de la subjetividad.

Lynne Lundquist y Gary Westfahl establecen una relación directa entre la ausencia de un núcleo familiar estable con la fuerza que mueve al protagonista infantil a desarrollar diversas estratagemas que le permitan desplazarse desde el espacio de crisis al de agencia. Los autores comentan el hecho de que la mayoría de cuentos infantiles, que en un principio tienen como objetivo mostrar los valores de la familia tradicional, acaban por llevar a cabo todo lo contrario. La mayoría de las familias "ejemplares" no podrían considerarse como familias según el modelo tradicional, es decir, aquél constituido por padre, madre, hermanos y, en muchos casos, abuelos que protegen y controlan al niño. Por el contrario, en la mayoría de los casos nos encontramos con niños separados o desconectados de un modo u otro del resto de la familia. Entre los mecanismos de supervivencia en un ambiente de estas características, Lundquist y Westfahl comentan que es bastante común que el niño busque la protección

paterna de la que carece en elementos pertenecientes al mundo natural. Otra estratagema consiste en la búsqueda de una figura que haga las funciones de padre, generalmente un adulto que le provee de guía y protección. [25]

En *Paraíso inhabitado*, Adriana consigue compensar la falta de unidad familiar y la ausencia de modelos paternos por medio de la fantasía y de figuras como Eduarda —la tía a la que no le gustaban que la llamaran "tía Eduarda" sino que prefería solamente "Eduarda"— y Gavrila, el niño ruso que tiene nombre de niña y que es descrito de manera muy femenina a lo largo de la novela, ya sea por sus largos tirabuzones o por su constante parecido con "Bibi, aquella niña danesa que, en la portada del libro que narraba sus ires y venires…. llevaba encasquetado un precioso gorro de colores, del que sobresalían las trenzas doradas" (101-2).

En el colegio Saint Maur, Adriana es relegada a la última fila como castigo por pelearse con Margot, una chica mayor que la amenaza y la extorsiona arrebatándole su postre durante la hora del almuerzo. En esa última fila, "el único pupitre habitado era[n ella] y [sus] cosas" (80). Al igual que ocurría en el espacio doméstico, el aislamiento no es visto de manera negativa por la niña ya que esa supuesta soledad le permite encontrarse consigo misma y dar rienda suelta a un mundo mágico desde el cual logra invertir las estructuras de poder.

La escritura de la infancia como espacio dialógico entre la fantasía y la realidad se convierte, así, en un mecanismo por medio del que el sujeto lleva a cabo su búsqueda de identidad. Con esto se da respuesta al tercero de los interrogantes propuestos al comienzo de este capítulo, esto es, el que apuntaba a los efectos y resultados perseguidos a partir de esta aproximación narratológica a la escritura de la infancia. La búsqueda de la identidad lleva

[25] En historias infantiles tales como *Pinocho*, por ejemplo, la figura que ejerce el papel de autoridad paterna es su inseparable compañero Pepito Grillo. Otro ejemplo se encuentra en *Peter Pan*, donde la diminuta Campanilla desempeña la función protectora.

consigo de manera paralela el cuestionamiento de los discursos que le han sido impuestos al niño durante los primeros años de vida.

La salida del espacio doméstico es concebida según el modelo clásico del relato de iniciación como una de las etapas por las que el sujeto debe pasar durante su búsqueda de identidad en el proceso de socialización.[26] El problema surge cuando la búsqueda de la identidad, que se concibe como un proceso de autodescubrimiento, se ve manipulada por la imposición de una subjetividad ajena sobre el sujeto. Desde su entrada al colegio, tanto su madre como las profesoras pretenden que ella sea como Cristina, su hermana mayor, caracterizada por su conducta ejemplar. Por ser hermana de Cristina, deciden ingresarla en un curso de nivel superior y más que hacerle un favor, lo que consiguen es desplazar a la niña del círculo social del que supuestamente había de formar parte. Como ella misma comenta:

> el mundo de las niñas se me mostró, desde el primer día hermético. Casi desde el primer día, percibí hacia mí un sentimiento, si no hostil… sí un manifiesto y creciente desapego hacia mi persona… fueron convirtiéndose, todas y cada una, en una pequeña Cristina. Una mezcla de desdén y desconfianza, que me apretaban el corazón y me desorientaban. Más tarde ya fueron una acritud y una burla constantes. Yo era una niña aparte, y especialmente reprobable (29).

La constante comparación entre las hermanas anula o menosprecia cualquier acto de Adriana que no se ajuste al camino marcado por la experiencia de la mayor. Adriana no es más que la sombra de su aplicada hermana: ser como Cristina era su destino pero Adriana era todo lo contrario. La búsqueda de identidad de la niña no es posible en el mundo real de la escuela que le impone trabas y, que en vez de reafirmar su pertenencia a un grupo, la margina y aísla.

[26] Hago uso del concepto "relato de iniciación" y no de *Bildungsroman*. Muchos críticos se precipitan a la hora de calificar de *Bildungsroman* cualquier novela que gire en torno a los años de formación del protagonista. Ya sea por falta de atención o por confusión en la apreciación, el término *Bildungsroman* se ha convertido en un término que todo lo abarca y, en vez de ser excluyente y de tener la función de delimitar los horizontes de una determinada categoría genérica, ha pasado a incluir tal número de novelas que hoy en día hablar de *Bildungsroman* como subgénero novelesco resulta, en muchas ocasiones, desorientador.

Adriana, sin embargo, logra afirmar su identidad por medio de la "intimidad de [su] lenguaje" (27), es decir, por medio de la imaginación. Consciente de su desplazamiento con respecto o a las otras dos mujeres de su casa, su madre y su hermana, y también del grupo de niñas de la escuela, Adriana empieza a establecer unas conexiones que la unen de manera sutil a otros personajes, estableciéndose así unos vínculos a partir de los que le es posible definirse como sujeto y afirmar su identidad.

Desde el comienzo de la novela, Adriana se presenta como perteneciente a un mundo opuesto al de los Gigantes, ya sea éste el de los gnomos o el de los enanos. Al mundo de los gnomos pertenecen, según la protagonista, otros personajes tales como Gavrila, Teo, Sagrario y Eduarda. En segundo lugar, Adriana se sirve del calificativo "mala" con que tantas veces se han referido a ella para establecer su vínculo con Eduarda y la consecuente separación con respecto a su familia. Al fin y al cabo, "este calificativo no [l]e ofendía demasiado, porque pensaba, ser malo sólo significaba no ser como los que [s]e lo llamaban" (35). Tata María e Isabel comentan desde el cuarto de la plancha que Adri es tan rara como Eduarda y afirman que "esas cosas se heredan" (36) estableciendo de este modo un parentesco entre tía y sobrina. Adriana acaba apropiándose de un calificativo que en un principio la rebaja a una posición de inferioridad y de marginalización con respecto al núcleo familiar y le da una nueva significación. Para ella, "mala" pierde el valor despectivo que el adjetivo poseía cuando era pronunciado por algún miembro de la familia. "Ser mala" marcaba su diferencia con respecto a ellos: "ser mala era no ser como ellos. Y [ella] no era como ellos —o como ellos querían que fuera. [Ella] era como Eduarda. Es decir: Eduarda y [ella] eran malas" (76). De esta manera la niña logra establecer relaciones a través de las que puede, en cierta medida, afirmar su pertenencia a un determinado espacio. Nótese el uso del adjetivo en letra

mayúscula a modo de nombre propio como seña de identidad cuando afirma: "[f]ue entonces, cuando yo fui MALA" (32).[27]

"Ser mala" se convierte así en una forma de reafirmar su subjetividad y de retar la autoridad establecida, acto que según Jean Shinoda Bolen "is a normal part of learning and finding things out for oneself" (36). Por medio de su mal comportamiento, Adriana logra ver cumplidos sus deseos. Como castigo es enviada al Cuarto Oscuro que, más que un lugar de castigo se convierte en un espacio donde puede dar rienda suelta a su imaginación y donde logra reencontrarse con la multiplicidad de "yos" que conforman su identidad.[28] Para Adriana, el Cuarto Oscuro es un inmenso y maravilloso Libro de Cuentos donde "las dimensiones y los espacios se transformaban, se ajustaban [y] resplandecían" y donde ella podía flotar a su antojo y placer (85). La imaginación se convierte en una fuerza creativa por medio de la que la protagonista transforma los espacios domésticos en topografías inventadas. La descripción de los diferentes espacios que conforman el Cuarto Oscuro, con sus múltiples descensos, obstáculos y ascenso final presenta la misma estructura narrativa que el esquema tradicional de la búsqueda del héroe clásico, es decir, del relato clásico de iniciación.

En el Cuarto Oscuro, Adriana, a modo de heroína, se adentra en "una mezcla de ascens[o] y descenso desde increíbles alturas a profundidades casi marítimas" desde donde debe sortear

[27] Eduarda parece pertenecer más al mundo de la fantasía que al mundo real. Se dice de ella que "vivía lejos, en las tierras del norte… en los restos de un castillo en ruinas, que ella se empeñaba en llamar casa" (27). Los restos de un castillo en ruinas de Eduarda toman cuerpo en la imaginación de Adriana. También se dice de Eduarda que pertenece a la rama normanda, calificativo que queda fuera del entendimiento de la niña y que se suma a las ruinas del castillo para posicionar a Eduarda en un paradigma diferente con respecto a los adultos, pero similar al de la niña.

[28] Para Bakhtin, el sujeto está constituido por una colectividad de múltiples "yos" que ha ido asimilando a lo largo de su vida como resultado del contacto con otras voces escuchadas.

una serie de obstáculos para poder regresar de nuevo a la parte alta de los armarios, lugar desde el cual ascenderá, renovada y reencontrada consigo misma, al mundo real (85). Durante su estancia en la oscuridad del cuarto la protagonista consigue encontrarse con su verdadero "yo", es decir, con su propia "identidad" y no con la que los otros (los "Gigantes") han intentado adjudicarle:

> descolgaba los abrigos y, uno tras otro, me los ponía. Con ellos adquiría una personalidad, por decirlo de alguna manera, más mía: yo era así la *verdadera* Adri, porque como por encantamiento, dentro de aquel abrigo —no vestida para acudir a Saint Maur ni para ir a ver a Shirley Temple— yo era lo que en aquel momento quería ser, y aquel abrigo sobre mi cuerpo también tomaba la forma que yo quisiera darle. Así…trepaba por la escalera de mano…y una vez arriba…. Llenaba de extrañeza a Tata María (90).

La identidad de Adriana es, vista desde esta forma, como un espacio dialógico donde entran en juego múltiples subjetividades que constituyen su persona "sin dejar de ser [ella] misma" (90). La identidad dialógica con la que la protagonista se define choca con el discurso monológico que su madre intenta inculcarle y con el que ésta pretende que su hija se identifique.

En "'Unclaimed Territory': Childhood and Disordered Space(s)", Paul Cloke and Owain Jones destacan la importancia que tiene en el desarrollo de la identidad del niño la posesión de un espacio propio. Adriana parte, desde el comienzo de la novela, de una posición de desplazamiento y de aislamiento con respecto al núcleo familiar. El hecho de haber nacido cuando ya no existía amor entre sus padres y la gran diferencia de edad que la separa de sus hermanos relega a la protagonista a una posición marginal y periférica. Adriana parece no tener un espacio propio dentro de lo que ella denomina la parte "noble" de la casa. Cristina, su hermana mayor consigue, a fuerza de mucho quejarse, que saquen a Adri de su dormitorio puesto que "ella [Cristina] era una mujercita, y [Adriana] un 'gorgojo'" (10). A partir de ese

momento, Adriana consigue un dormitorio propio en la zona "innoble" de la casa, es decir, "en la zona del cuarto de estudio, el de las Tatas, el de la plancha, la cocina" (10). Lo que en un principio pudiera interpretarse como un espacio marginal y periférico en cuanto al núcleo familiar se convierte, gracias al poder que en esos espacios la niña logra desplegar, en un lugar de refugio donde se guarece, por un lado, de las amenazas del mundo de los adultos y, por el otro, en un reino propio, en el que tiene plena libertad para ejecutar su soberanía.

La reinvención de la topografía doméstica es un proceso constante que Adriana lleva a cabo como forma de apropiarse de un espacio que en un principio le es vedado. Un ejemplo de ello tiene lugar con la reinvención del salón, ese espacio "tan respetado por las dos mujeres que componían, entonces, lo más parecido a [su] familia, y, para [ella] el umbral del mundo en que realmente vivía." (12). Para la protagonista, el salón que "se trataba de la más espaciosa de las habitaciones" se convertía en la oscuridad de la noche en un vasto y salvaje espacio natural donde los muebles "tomaban formas de animales o montañas, y hasta cascadas, que caían suavemente y sin ruido sobre los dibujos de la alfombra" (13). El salón pasa de ser un espacio donde reina el orden durante la luz del día a un espacio donde la protagonista da rienda suelta a su imaginación durante la noche, reescribiendo así el valor de los objetos en él colocados. Cloke y Jones afirman que "the everyday worlds inhabited by both adults and children represent striated spaces which are ordered and structured on adult terms and scales" (315) y defienden que "rather than simply accepting disorder as the dialectically negative companion of order, the ability of children —materially and symbolically— to disorder space can be interpreted as a smoothing of spaces and an unleashing of potential to become themselves or to become other than their normal regulated selves" (316).

Los espacios domésticos que Adriana denomina "refugios" no son más que la reinvención topográfica del espacio doméstico por medio de la cual se pone manifiesto "the child's unerring [and] ineluctable talent for making something of [her] own from whatever [she] finds" (316). Todos estos espacios comparten características que denotan la placidez y protección del útero materno. La niña, carente de una figura materna estable, elabora su propio mundo a través del que alcanza una protección que hasta entonces le ha sido negada. Espacios como el hueco debajo de los muebles y bajo la mesa de la plancha, el teatro de guiñol y el patio interior comparten características que remiten al arquetipo femenino de la "buena madre".[29] La oscuridad, la tranquilidad y la sensación de protección que estos lugares otorgan aluden simbólicamente al estado de placidez bajo la protección de una madre. No obstante, el intento simbólico de acceder a estos lugares no se puede concebir como un intento de regresión a un estadio anterior por parte de la protagonista sino que, por el contrario, a través de estos escondites la niña logra acceder, desde su supuesta posición de inferioridad, a unos espacios privados donde convergen discursos de múltiple naturaleza a los que el resto de la familia no tiene acceso. De este modo, Adriana se sitúa en una posición de ventaja con respecto a su madre y sus hermanos. La cocina, por ejemplo, se presenta como un espacio dialógico donde tiene lugar la narración de cuentos, la revelación de historias familiares y de secretos mal tapados (237).

Los múltiples escondites que le proporciona el espacio doméstico adquieren también un carácter mágico en la mente de la protagonista. Los pequeños huecos y recovecos desde los

[29] Entre estas características se encuentran su forma cóncava, la oscuridad y la tranquilidad que en ellos se respira. En *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Neumann afirma que "the contents of the unconscious are primarily 'projected' indirectly as contents of the 'outside world' (20). El símbolo central de lo femenino es el recipiente cuyo interior es desconocido y cuyas zonas de entrada y de salida son de especial significación (39). La imagen de la madre está conectada, de manera simbólica, con la cueva, la casa y las profundidades. Cada uno de los refugios, por sus características morfológicas, remite a estas manifestaciones arquetípicas.

que Adriana observa la realidad se tornan en concavidades donde ella habita a modo de gnomo. Allí le es posible afirmar su identidad y acceder a una posición de agentividad de la que carece en el mundo real. El posicionamiento agentivo en el mundo mágico va a servir de punto de partida para su afirmación como sujeto en el mundo real.

Otra manifestación del desplazamiento que sufre la protagonista y que le va a poner trabas en el desarrollo de su identidad tiene relación con las limitaciones que le impone el lenguaje de los adultos. Por su corta edad, Adriana no tiene acceso a la lengua en su totalidad y, por consiguiente, se sitúa al margen del discurso sobre el que se asientan las bases de las estructuras de poder. La falta de entendimiento que la niña padece con respecto a la lengua de los adultos se deja entrever en múltiples ocasiones por medio de anécdotas que recogen palabras cuyo carácter polisémico es completamente ignorado por la niña y, por el contrario, son interpretadas desde la hiperliteralidad. Un ejemplo de esta ignorancia se observa en el episodio en que Tata María e Isabel llamaban "arañas" a unas lámparas. Para la niña, el único significado posible para este término hace referencia a "un animal pequeño, negro y peludo… que apareció un día en el cuarto trastero, junto la cocina" provocando gritos histéricos en el personal del servicio (14). La referencia paralela al ataque de histeria que sufren Tata María e Isabel ante la aparición de la araña (animal) con la veneración y admiración que sienten ante las otras arañas (lámparas) da lugar a una reflexión por parte de la niña acerca de la naturaleza ridícula del mundo adulto. Al final de esta anécdota, Adriana afirma que "cosas como éstas contribuían a aumentar día a día la distancia que [la] separaba del mundo de las personas mayores" (14).

Una situación similar a la de las "arañas" ocurre cuando "vestida con traje y velo blanco" se ve obligada a "jurar sobre un gran libro abierto que renunciaba a Satanás, a sus pompas y a

sus obras" (48). El juramento pierde su credibilidad y su solemnidad al convertirse en una imagen cómica y ridícula en la mente de la protagonista. Adriana, ignorante del verdadero significado del enunciado, elabora una realidad imaginada en la que aparece Satanás "en camiseta, y acarreando capazos" y envuelto en "pompas de jabón…ligeras, redondas, transparentes y reflejando todo el arco iris" (48). Al igual que ocurrió con las lámparas arañas, la nueva realidad a la que está expuesta la niña choca con la imagen mental preestablecida. Lo que en un principio pudiera interpretarse como una desventaja para la protagonista, es decir, su falta de entendimiento del lenguaje de los adultos, se torna en una herramienta afilada de crítica contra un mundo de Gigantes que resulta "lejan[o], impredecib[e] y un poco ridícul[o]" (14).[30]

Estas anécdotas sirven de ejemplo del constante diálogo existente entre el mundo real y el mundo imaginado en el discurso del niño. El diálogo aquí propuesto es entendido, desde una perspectiva bakhtiniana, como el proceso verbal por medio del que las múltiples variedades de la lengua entran en contacto entre sí, dando lugar a una posible interpretación y cuestionamiento del valor de un enunciado que a primeras pudiera parecer firme y exento de ambigüedad. Por medio del diálogo, la niña relativiza el valor del enunciado proferido por el adulto y, de este modo, anula el carácter absoluto de su discurso. La aparente posición de desventaja en la que se sitúa Adriana con respecto a la lengua de los adultos se torna en privilegio ya que, aunque sea de manera limitada, la niña puede acceder a un discurso que le es ajeno y, a partir de su ignorancia, le es posible desmantelar su valor. Además, mientras que los "Gigantes" sólo tienen acceso a su propia lengua, Adriana también tiene acceso al

[30] La hiperliteralidad presenta un efecto parecido al de la desmitificación propuesta por Stacey Dolgin en *Novela desmitificadora española 1961-1982*, un proceso mediante el cual se pretende ridiculizar un discurso que parece tener su base en la posesión de la verdad absoluta.

lenguaje de la fantasía tal y como se hace constar cuando, acto seguido al reconocimiento de los límites que le impone la lengua de los "Gigantes", hace referencia a su don para entender otro tipo de lenguaje al que ningún adulto, excepto Eduarda, tiene acceso. Adriana comenta que "en los cuentos de Andersen, el gran cómplice de sus primeros años, había aprendido que las flores tenían su lenguaje… y que existía un lenguaje secreto… al que [ella] tenía acceso" (15). En ese lenguaje secreto, la niña logra ser todo aquello que no le es permitido en la realidad. La ignorancia que el niño pueda sentir con respecto a las implicaciones de la lengua de los mayores no tiene porqué concebirse como un fracaso ya que como Bakhtin apuntó: "a failure to understand languages that are otherwise generally accepted and that have the appearance of being universal teaches the novelist how to perceive them as objects, to see their relativity, to externalize them, to feel out their boundaries, that is, it teaches him how to expose and structure images of social languages (404). El niño, al igual que el novelista de la cita de Bakhtin, se percata de manera inconsciente, aún en medio de su ignorancia y de su supuesto corto entendimiento, de que la lengua no es algo de carácter universal sino que es un sistema convencional de signos creado por el hombre y, como tal, es susceptible de ser destruido o alterado con relativa facilidad. Si la lengua, considerada como una metanarrativa en el sentido en que se concibe como "a global or totalizing cultural narrative schema which orders and explains knowledge and experience" (Stephens 6) puede ser destruida y cuestionada, otros metarrelatos están sujetos a sufrir la misma suerte.

El silencio que caracteriza a la protagonista y del que su madre se queja con frecuencia a la tía Eduarda se torna en voz de mando en el mundo fantástico en el que Adriana es el centro. En el mundo imaginado es ella la que "con un dedo sobre los labios…impon[e] silencio a todas las invisibles y visibles criaturas que [le] acompañan o espiaban en la

travesía" sobre el barquito de papel por el pasillo del salón convertido en río (12). El silencio se convierte en un mecanismo de resistencia, poder y elección para la protagonista. En un principio Adriana se queja de que su opinión no parece contar para nada y de que todas las decisiones ya han sido tomadas por ella ya que "nadie [l]e preguntaba nunca nada, ni siquiera lo que [l]e apetecía o no, por ejemplo para merendar, o vestir, o adónde ir las tardes del sábado o los domingos. Todo estaba dispuesto de antemano para [ella], y [la] llevaban adonde estaba ya decidido, sin [su] previo conocimiento" (29). En las escasas situaciones en las que Adriana se atreve a intervenir pidiendo explicación sobre discursos o enseñanzas impuestos sobre ella, recibe como respuesta un castigo y orden de silencio por parte de los adultos. En una de sus clases de preparatoria para recibir la primera comunión, el padre Torres les habla sobre el infierno y sobre cómo el demonio, "que era un ángel bellísimo… se revolvió contra Dios" (30). Adriana, que observa cierta similitud entre la estructura argumental de la historia del Ángel Luzbel y la de "los cuentos que tanto [le] gustaban" decide preguntar inocentemente que "cómo era posible que si aún no existía maldad alguna, alguien tentara al Ángel Luzbel" (30).

La Verdad transmitida por el padre Torres dialoga, en el espacio mental de la niña, con la estructura narrativa propia de los cuentos de hadas. Como resultado, lo que ha sido tradicionalmente considerado como "la Verdad" en la civilización occidental acaba transformándose en un discurso que presenta características más acordes con el mundo de la fantasía que con el de la propia realidad al que se intenta adscribir. La forma de razonamiento simple que posee el niño, basada en una dialéctica de causa y efecto es suficiente para desestabilizar y cuestionar el valor absoluto de un discurso que engendra tanto poder como es el de las "Sagradas Escrituras".

El modelo de la infancia narrada como espacio literario donde dialogan la realidad y la fantasía responde de manera clara a los tres interrogantes que nos planteábamos al comienzo del análisis textual. En primer lugar, la infancia narrada como espacio dialógico entre la realidad y la fantasía responde a la necesidad de comprender y hacer frente al sentimiento de no pertenencia que, en momentos de crisis, marca la primera etapa de la vida del niño. Aunque este sentimiento de desarraigo ha sido analizado en relación al espacio doméstico en el caso de *Paraíso inhabitado*, es común encontrar un patrón similar en otras de sus manifestaciones como el exilio, la huida o la violencia. En segundo lugar, el elemento concreto a partir del cual se desarticula el diálogo entre los dos discursos se caracteriza por su naturaleza liminal entre lo real y lo imaginario, como el tapiz con el bordado del unicornio colgado en la casa de Adriana. El tapiz es un objeto que desencadena un proceso dual. Por un lado, permite que el sujeto se adentre en el mundo de fantasía que ahí se refleja y, por otro, hace posible que el mundo de fantasía estático y demarcado por los márgenes del tapiz entre a formar parte de la realidad del niño. Otros ejemplos de objetos liminales podrían ser un libro, las puertas de un armario, un espejo o la simple observación de la realidad a partir de los parámetros de la fantasía, como mostraré en el siguiente capítulo con *Mateo solo*, donde el protagonista observa a su tía e inmediatamente elabora una descripción fisionómica de la mujer que remite al lector a la de las brujas que habitan los cuentos infantiles. Finalmente, a través de la escritura de la infancia como espacio dialógico en el que interactúan la fantasía y la realidad se hace posible la búsqueda de la identidad del sujeto y el encuentro consigo mismo, un encuentro que, en la mayoría de los casos, es el resultado de la confrontación a través de la fantasía de los discursos autoritarios que el niño está obligado a consumir.[31]

[31] El resultado de esta aproximación narratológica a la escritura de la infancia no tiene por qué ser siempre

A través de la aproximación narratológica a la escritura de la infancia planteada aquí se puede entender cómo el mundo fantástico permite al niño, y al narrador dialogar con una realidad que, en ocasiones, le parece incomprensible e inaccesible desde su lógica, o desde la lógica del niño que habita la memoria de cada uno de nosotros. En la aproximación analizada que se desarrolla a continuación, el lector es también trasladado a un mundo fantástico —aunque la fantasía, en este caso, no es entendida como el discurso que da cabida a un mundo habitado por gnomos, enanos y gigantes. Lo "fantástico", en el siguiente subapartado, es entendido como la posibilidad de ver y escribir la realidad desde una ideología o posicionamiento disidente al que el niño se ve obligado a consumir. Lo fantástico se verá ahora en este nuevo espacio dialógico en el que tiene cabida un discurso que la (H)istoria ha relegado al lado oscuro del archivo, un espacio tan oscuro como aquél donde residían los gnomos y los enanos del mundo fantástico de Adri.

La escritura de la infancia: el archivo desarchivado y rearchivado

El término archivo procede del latín "archivum" que a su vez proviene del griego "arkheion" que significa casa, dirección o residencia del "arkhon". En la antigua Grecia el "arkhon" era el magistrado encargado de seleccionar, preservar, salvaguardar e interpretar los documentos oficiales, es decir, el "arkheia". En su intento por organizar e interpretar los documentos para crear una determinada narrativa, era un hecho común que el "arkhon" privilegiara una determinada información en detrimento de otra. El resultado era la ocultación o silenciamiento de los datos sacrificados para la construcción de la historia

satisfactorio para el protagonista, como se verá en el caso de *Mateo solo*.

aceptada.[32] El vocablo archivo posee, por consiguiente, una múltiple significación al aludir en su primera acepción al "conjunto de documentos que una persona, una sociedad [o] una institución... producen en el ejercicio de sus funciones o actividades", al mismo tiempo que hace referencia al "lugar donde se custodian uno o varios archivos" y a la "acción y efecto de archivar" (*Diccionario de la Real Academia*).

El estudio del archivo en relación con el espacio textual de la infancia narrada que yo propongo no se concibe de manera estática y fija como el lugar donde se recoge el pasado sino que, por el contrario, se entiende desde una perspectiva dinámica y multifacética donde entran en juego variados elementos, tales como el lugar, las autoridades interpretativas, los documentos propiamente dichos y la estratificación de la temporalidad que se desencadena a través de la narrativización del pasado.[33] El archivo, desde esta perspectiva, no se concibe únicamente como el lugar donde se salvaguarda el pasado sino como el espacio dialógico donde pasado, presente y futuro confluyen de manera orgánica.

Rosa Regàs (1933) es lo que comúnmente se ha llamado "una niña de la guerra". Pasó los años de la Guerra Civil en Francia y regresó a España al finalizar la contienda. Se inició en la novelística a una edad muy tardía en 1991 cuando publicó su primera novela, *Memoria de*

[32] El archivo resultante del trabajo de interpretación y organización de los datos por parte del "arkhon" nos remite al concepto de la "Historia" analizado por Paul Ricoeur, para quien el discurso histórico es aquél que tiende a la unicidad y cuyo objetivo es el establecimiento de la unidad del pasado. El archivo, desde este punto de vista, se presenta como algo fijo y estático.

[33] La infancia es en sí un discurso archivado en la memoria de cada sujeto que cuando es narrativizado en el momento del presente, se expone a un proceso de desarchivización. A partir de su articulación discursiva en el aquí y ahora de la narración, la infancia se rearchiva bajo la forma de un nuevo discurso. Lo narrativizado no es diferente a lo archivado en la memoria pero sí su articulación, ya que conlleva una reorganización de los datos/ recuerdos del pasado según el propósito específico de la persona que rememora. De esta forma, al articular discursivamente la infancia inevitablemente se está concediendo un lugar privilegiado a unos datos en detrimento de otros que, por resultar superfluos o innecesarios, quedan relegados a las oscuras arcas del olvido. Esta idea se presenta en consonancia con lo propuesto al comienzo de este capítulo con respecto a la memoria que, al igual que la escritura de la infancia, al ser articulada sanciona unos datos a favor de otros, al mismo tiempo que (re)articula aquéllos seleccionados a partir de la perspectiva del presente.

Almator. Desde entonces ha sido galardonada con el Premio Nadal en 1994 por su novela *Azul*, el Premio Ciudad de Barcelona de Narrativa en 1999 por la publicación de su novela *Luna lunera* y el Premio Planeta en 2001 por su novela *La canción de Dorotea*. Regàs ha sobresalido también por sus cargos públicos en la cultura española. Ha trabajado como directora del Ateneo Americano de la Casa de América en Madrid y como directora general de la Biblioteca Nacional de España, entre otros.

Situada en el ambiente burgués de la posguerra y dictadura españolas, *Luna lunera* (re)construye la infancia de cuatro hermanos, Elías, Pía, Anna y Alexis quienes en el año 1965 se reúnen, una vez adultos, en la casa de su abuelo agonizante. Los niños, nacidos en Barcelona entre 1931 y 1935, sufren las consecuencias de ser hijos de "rojos". En 1937 son separados de sus padres y enviados a diferentes colegios internos: los dos mayores a Holanda y los pequeños a Francia. Dos años más tarde, tras la victoria del bando nacional, el abuelo Pius Vidal Armengol, que encarna la ideología fascista, consigue la tutela de los niños y los reúne en su casa. El regreso a España resulta traumático para los infantes ya que, por un lado, no son capaces de comunicarse apropiadamente entre sí debido a los diferentes contextos lingüísticos donde han crecido y, por otro, no logran entender la situación en la que viven bajo la autoridad del abuelo. Desde el momento en que llegan a esta casa, los niños emprenden una búsqueda de información histórica que les permita comprender las circunstancias que les separaron de sus padres al mismo tiempo que intentan, a través de las conversaciones que mantienen con los miembros del servicio doméstico, conocer y (re)construir la historia de su familia que es, en definitiva, su propia historia. Para los niños, la guerra se concebía como "una puerta cerrada tras la cual se escondían [su] origen, [su] historia, la historia de [sus] padres y otros muchos hechos y personas cuya existencia

conoc[ían] por el vacío que se creaba en torno a su nombre, por el silencio que envolvía su mención, como agujeros negros de un firmamento del que se hubiera adueñado la carcoma" (57).

Los vacíos, los silencios y los agujeros negros de los que los niños hablan en torno a la guerra y los efectos que ésta produjo en la narrativa de sus vidas van a constituirse en el origen del archivo que es la infancia narrada presente en la novela. En "Reading Silence in *Luna lunera* and *Un calor tan cercano*", Kathleen M. Glenn examina la función del silencio y las diferentes formas en las que éste se manifiesta en la novela. En primer lugar señala el silencio que envuelve a determinados personajes o temas de conversación, en segundo lugar, el silencio que rige la vida de los niños bajo el mando autoritario del abuelo y, finalmente, el silencio al que están sujetos los miembros del servicio doméstico a quienes les está prohibido hacer cualquier tipo de comentario o juicio de valor que rete la ideología del patriarca. Junto a estas formas de silencio, Glenn también destaca el silencio de figuras civiles y eclesiásticas quienes optan por desviar la mirada o hacer oídos sordos a la injusticia y el silencio que resulta de una escritura de la historia que oscurece o borra las realidades políticas que no tienen cabida en el discurso oficial (206-7).

La última forma de silencio adquiere un valor relevante en el estudio de la novela que aquí se propone ya que el discurso oficial que definió la historiografía de España bajo la dictadura franquista se encargó de borrar y eliminar cualquier versión disidente de la historia que no se ajustara a la ideología dominante. Estas historias que no tuvieron cabida en la Historia son las que se reconstruyen a través de las conversaciones que los niños mantienen con el personal doméstico y determinados miembros del núcleo familiar. Anna Vidal, la voz narrativa autorial a lo largo de la novela, comenta sobre su regreso a España:

> fue este señor del sombrero y del abrigo con brazal de luto, nos contaron, el que nos acompañó... hasta el puesto de la frontera. Me parece ver una larga cola y a él mostrando unos papeles y luego levantaron una barrera y nos dejaron pasar... Cuando vi la bandera amarilla y roja sin la franja violeta, dicen que dije, *Ce n'est pas le drapeau espagnol ça*, ... había olvidado ... que la bandera de la España republicana tenía esa franja violeta perdida para siempre. (47)

La pérdida de la franja violeta de la bandera española de la que se percata la niña nada más llegar a España representa una pérdida de mayor magnitud. Con la desaparición del color violeta de la insignia nacional se produce también el sepultamiento de todo lo relacionado con el bando republicano, uno de los tradicionales constructos ideológicos enfrentados durante la historia de España del siglo XX. La conciencia de la pérdida y el deseo de hallar aquello que ha desaparecido se convierte en el motor inmóvil que genera el archivo que constituye la infancia narrada y, en definitiva, la narrativa de *Luna lunera*. La conciencia de la pérdida es la causa que activa la escritura de la infancia —ésta es la respuesta al primero de los interrogantes planteados al comienzo del capítulo, el que preguntaba sobre las causas que motivan la escritura de la infancia. Los niños desean conocer una historia que ha sido fragmentada y eliminada de la versión monológica de la realidad que impera en la casa. Además desean recuperar el paraíso de la infancia que les ha sido arrebatado. Las dos formas de pérdida presentes en la novela difieren en su naturaleza aunque no por ello se contraponen.

La pérdida de diferentes versiones de la historia puede entenderse como lo que Dominick LaCapra denomina "loss", es decir, la "pérdida" propiamente dicha. En este sentido, la pérdida es específica, hace referencia a la muerte del objeto amado, ya sea desde un punto de vista literal o figurado, que implica eventos particulares y tiene como trasfondo el pasado histórico (49). La desaparición del paraíso infantil es una manifestación de lo que LaCapra

señala como "absence", esto es, la ausencia que, a diferencia de la pérdida, no está en conexión con un evento y no se sitúa en el paradigma temporal de los tiempos verbales: pasado, presente y futuro. En *Writing History, Writing Trauma* LaCapra establece la distinción entre ambos términos y apunta que a pesar de las diferencias existentes entre ellos no se debe hablar de dicotomía u oposición binaria ya que la narrativización de la ausencia puede acabar por adoptar la forma de la pérdida. En *Luna lunera* se observa la narrativización de la ausencia de la que habla LaCapra; la recuperación del paraíso de la infancia perdida adquiere dimensiones históricas al proyectarse de manera ilusoria en la deseada muerte del abuelo. Aunque el fallecimiento del patriarca tiene lugar en un momento histórico preciso, el año 1965, la conceptualización de su muerte adquiere una dimensión abstracta para los nietos quienes "tan niños aún entonces... nada esperab[an], ni deseab[an] más que aquello cuya resolución pertenecía a otro orden de cosas, se medía con otras dimensiones, incumbía al ámbito de lo espectral, de lo invisible, de lo irracional, tal vez... de lo imposible" (25). La recuperación de la infancia perdida y la deseada muerte del abuelo se sitúan en un espacio liminal a caballo entre la historia y la utopía o, dicho de otro modo, entre la pérdida y la ausencia.

En *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Roberto González Echevarría afirma que la muerte se encuentra en el origen del archivo dando lugar a la narración como fuerza creativa a partir de la cual se lleva a cabo el proceso de restitución, generalmente de modo parcial, del hueco que esta pérdida produce (28). En *Luna lunera*, la pérdida se conceptualiza a través de huecos que invaden de manera constante el relato. El hueco se hace presente por medio de diferentes manifestaciones textuales que pueden presentar una naturaleza física y tangible o una naturaleza abstracta e inmaterial. El silencio

en torno a determinadas ideas, momentos del pasado o miembros de la familia se constituye como un hueco abstracto que obstaculiza el intento constante de los niños por rehacer la historia familiar. El hueco también adquiere una dimensión concreta a través del vacío físico que dejan objetos que ya no están, como se observa en la reflexión que Anna hace acerca del pasado de sus padres:

> [e]n aquel lejano y oscuro pasado cabían todas las suposiciones pero lo único cierto era que en algún momento debieron haber estado juntos y felices y nosotros con ellos. ¿Qué había ocurrido para que se corrigiera el curso de la vida de esta forma tan extraña, tan difícil de entender? Nunca encontramos fotografías suyas en ningún lugar de la casa. En los álbumes que guardaba tía Emilia en el estante de la biblioteca del salón de música había huecos con restos de goma del color de la miel y de papel arrancado. Se pasaban las hojas sin mencionarlos, sin verlos. Abismo de oscuridad densa donde se escondían secretos, donde yacían rostros borrosos que nuestra memoria se empeñaba en desvelar. Retazos de una historia que era nuestra historia, poblada de seres que debieron ser nuestros igual que nosotros debimos ser suyos en sus propias historias. (54-5)

El álbum de fotos familiar se concibe metafóricamente como el espacio textual donde supuestamente han de dialogar las diferentes versiones de la historia. La eliminación de las fotografías de los padres y la falta de mención de éstos mientras la tía Emilia pasa las páginas subraya la no presencia de determinadas historias en el discurso familiar. En el álbum, al igual que en la historia, sólo se representa y se narra lo que la autoridad en cuestión, es decir, lo que el "arkhon" estipula. En el caso del álbum, es tía Emilia la que salvaguarda los documentos y hace y deshace la historia a su propio antojo; en el caso de la historia familiar, es el abuelo el que dispone lo que se debe y no decir. Los huecos dejados por la falta de fotografías son completados conforme avanza la narrativa por los fragmentos del pasado a los que los niños logran acceder por medio de la información resultante de las conversaciones con el servicio doméstico. La inclusión de historias para completar la narrativa, "arkheia",

que conforman las fotografías del álbum (re)activa de manera parcial el origen dialógico de la narrativa fotografiada.[34]

Las fotografías presentes y ausentes en el álbum familiar, así como las historias contadas y silenciadas en la casa del abuelo, aluden en su mayoría a un pasado anterior al momento del nacimiento de los niños, un espacio que, siguiendo a Roland Barthes en *Camera Lucida*, conformaría la Historia: "Is History not simply that time when we are not born?" (Wells 27). A través del espacio textual que conforma la infancia narrada una multitud de tiempos pretéritos entran en diálogo con el aquí y ahora de la narración, produciendo una reescritura de la historia "en un perpetuo movimiento de *corsi* e *recorsi*" (Estrada 371).[35] En contraposición con el discurso monológico que rige el ambiente familiar, representado simbólicamente a través de la narrativa resultante de la disposición de las fotografías impuesta por la tía Emilia en el álbum de fotos, la novela se construye a modo de heteroglosia donde diferentes versiones de la historia dialogan y confrontan la ideología monológica que gobierna el ambiente doméstico.[36] La infancia narrada se construye como

[34] El álbum de fotos, al ser el resultado de la organización hecha por una persona en particular, conforma un archivo que está organizado y dispuesto según las intenciones comunicativas de la autoridad interpretativa y, por consiguiente, está estructurado de forma que presenta una versión monológica sobre el pasado ahí representado. No obstante, en el álbum de la tía Emilia, la narrativa dispuesta a través de las fotografías incluía en un principio las historias de aquéllos cuyas vidas ya no interesan. El hecho de que estas fotografías tuvieran un lugar dentro del relato familiar original indica que al menos en los orígenes, el álbum de fotografías se constituía como un espacio dialógico donde diferentes ideologías coexistían. La derrota de ciertas ideologías desencadena un nuevo archivo a otro nivel. En éste la narrativa que conforman las fotografías que aún permanecen en el álbum se complementa a través de los fragmentos de la historia familiar emitidos por el personal del servicio doméstico.

[35] En "Treinta años de sabor y sin sabor, sazonados por el arte de la ficción", Oswaldo Estrada alude a las ideas de Giambattista Vico, quien en su libro *La ciencia nueva* (1725) afirma que la historia no es lineal sino cíclica y está compuesta de espirales que se suceden en un constante movimiento de *corsi e recorsi*, es decir, de cursos y recursos (371).

[36] La heteroglosia es un concepto más amplio que la polifonía y alude al espacio dialógico donde fuerzas centrípetas y centrífugas colisionan dentro del texto, es decir, el lugar donde una multiplicidad de voces altera la autoridad de una única voz (*Discourse* 262-3). Bakhtin describe la heteroglosia como un fenómeno complejo donde una multiplicidad de lenguas y de perspectivas sobre la realidad confluyen e interactúan de manera

nueva organización del archivo, donde entra en acción una polifonía de voces por medio de la cual se privilegia de la misma manera a todos sus participantes, sin otorgar el monopolio de la historia a un único "arkhon" que en este caso corresponde a una determinada ideología.[37] La presencia constante del hueco en el organización original del archivo, es decir, el que los niños reciben por imposición de la ideología fascista del abuelo, hace que su nueva organización, resultante del proceso de investigación de los niños, se presente a modo de "collage", en el cual tiene lugar el ensamblaje de textos de diferente orden. Por un lado, están los textos visuales como las fotografías, por otro, los textos orales a través de los enunciados proferidos por los miembros del servicio doméstico y algún que otro miembro de la familia. El cuerpo humano, en el caso de estos personajes, funciona como archivo que recoge una determinada información histórica y por medio del relato oral, es decir, del discurso hablado, lleva a cabo la articulación de la memoria. El testimonio oral de los

---

dialógica en contraposición con la concepción unitaria de la lengua que alude a la expresión teórica de los procesos históricos de unificación y centralización lingüística, es decir, a las fuerzas centrípetas de la lengua (268-70).

[37] La polifonía es un concepto musical que fue aplicado a la literatura por Bakhtin en su obra *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) donde expuso que el texto polifónico es aquél en el que la verdad no proviene única y exclusivamente de la conciencia autorial sino que, por el contrario, procede en partes iguales de los diferentes sujetos que participan en la narración. Para Bakhtin "it is quite possible to imagine and postulate a unified truth that requires a plurality of consciousness, one that cannot in principle be fitted into the bounds of a single consciousness, one that is, so to speak, by its very nature full of event potential and is born at a point of contact among various consciousness" (*Problems* 81).

Uno de los problemas que puede surgir a la hora de describir *Luna lunera* como novela polifónica es el papel autorial que desempeña Anna Vidal con respecto a sus hermanos y al resto de los personajes cuyas voces dialogan en el texto. Anna Vidal se presenta como voz narrativa y por ello tiene un papel destacado dentro de la escritura. Su papel autorial, sin embargo, no domina la narración ni hace prevalecer su opinión por encima de la de los demás. El resto de los personaje no son solamente objetos del discurso autorial sino también sujetos de su propio discurso significativo (6). Por su parte, las empleadas del servicio doméstico, en algunas ocasiones, dan la impresión de apoderarse de la posición autorial cuando hablan sobre la vida de los diferentes miembros de la familia, especialmente de aquéllos que han fallecido o de aquéllos cuyas voces han sido silenciadas a lo largo de la historia. No obstante, no es una única voz la que habla de estos personajes como objetos sino que cada una de las empleadas con sus diferentes perspectivas ideológicas participa en la reconstrucción de las historias de cada uno de los miembros de la familia. Aunque en algunos casos, como es el de los personajes que ya han fallecido, estos no puedan participar nunca como sujetos de su propio discurso, la multiplicidad de perspectivas a través de las que se reconstruyen sus vidas resulta en un espacio dialógico donde impera la heteroglosia.

miembros de la casa funciona como "último eco del 'tiempo perdido'" (Albert 22). En "Oralidad y memoria en la novela memorialística", Mechthild Albert señala que "la memoria es infiel y por ello susceptible de manipulación" (21) y añade que "el relato oral como medio en que se articula la memoria comunicativa refleja los fallos y las fantasmagorías propios de una memoria infiel" (22). Como todo relato oral, la información transmitida por los diferentes miembros del servicio doméstico puede ser imprecisa por los motivos señalados por Albert. No obstante, el pasado articulado por las criadas se abre paso a través de una polifonía de voces que abarca perspectivas de las diferentes ideologías enfrentadas en ese momento histórico. Al igual que el recuerdo infantil se articula a partir de las cuatro voces de los cuatro hermanos, el testimonio emitido por las empleadas se lleva a cabo a partir de cuatro voces: las de Engracia, Dolores, Vicenta y Francisca. Aunque este hecho no evita que en algunas ocasiones la memoria se presente imprecisa, sí hace posible que el recuerdo trasmitido oralmente no se incline a lo monológico.

Al usar "testimonio" oral para referirme al relato pronunciado por las criadas, no lo hago con el carácter de urgencia que propone Jo Labanyi para quien "there are differences between testimonio and oral history... in that testimonio is denouncing an injustice and thus has a particular urgency" (194). En este contexto, los términos "testimonio" e "historia o relato oral" son sinónimos en la medida en que "the eyewitness report reaches us via the mediation of an interviewer, who presents is to the public in edited form... and it is the interviewer who solicits the account" y el resultado es un trabajo de memoria (194). Utilizo el término "testimonio" sin embargo, para enfatizar la presencia del personal doméstico en la historia que se recuerda.

Junto con los textos visuales y orales que conforman el "collage", también nos encontramos con la presencia de una cronología que en un principio prentende estar regida de manera objetiva por los marcadores temporales de la guerra y de la dictadura, pero que en realidad tiene sus franjas temporales difuminadas por el control que el tiempo subjetivo ejerce sobre la rememoración de la experiencia. [38] La construcción del archivo a modo de "collage" requiere, como resultado, una participación activa de los niños quienes por medio de fragmentos inconexos intentan reconstruir el pasado de su familia y también por el lector quien, a su vez, tiene entre sus manos unos fragmentos narrativos que debe engranar sutilmente a modo de filigrana.

El recuerdo de la infancia por parte de los hermanos se activa tras su regreso a la casa del abuelo en la que vivieron algunos momentos de su niñez y de la que fueron expulsados por el mismo patriarca años atrás. El retorno a la casa se convierte en el elemento que activa la narración de la infancia. He aquí la respuesta al segundo interrogante planteado al comienzo del capítulo, esto es, el que apunta a los hechos o elementos que activan la apertura de la escritura de la infancia como espacio dialógico donde confluyen diferentes discursos del archivo. La ocasión que los reúne de nuevo en este lugar es la llegada de "la hora tantas veces soñada y deseada, recreada y compartida día a día como un trasfondo al jolgorio o al

[38] Durante las conversaciones que las empleadas domésticas mantienen con los niños, se observan dos maneras diferentes de concebir el tiempo. Para los niños el tiempo tiene un carácter subjetivo ya que está ligado a experiencias que manifiestan la forma en que se sentían en un momento de la historia en particular. Prueba de ello es la reflexión que hace Pía acerca del tiempo que vivió en el extranjero: "[d]e lo que yo me acuerdo... es de la casa donde vivíamos en Holanda. Había un señor y una señora muy altos y con el pelo rubio que tenían tres hijos mayores que yo, y que me mimaban mucho", a lo que Engracia responde: "[p]ero esto fue más tarde, niña, esto fue cuando volvisteis de Italia en el treinta y siete, cuando ya comenzaron los bombardeos fuertes" (72-3). Engracia, al igual que el resto de las criadas, se esfuerza por mantener el orden cronológico de los acontecimientos, mientras que los niños "aprendi[eron] a medir el tiempo por esos mojones imaginarios que resquebrajaban la tranquilidad del internado y hacían de [ellos] excepciones misteriosas,... distintas, más aún de lo que er[an] todos los días" (113). A través de estas conversaciones, los niños y las criadas logran instalar un tiempo imaginario y, por consiguiente, subjetivo, dentro del tiempo de la realidad, esto es, el tiempo objetivo. Véase el libro de Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics* (New York: Putnam's Sons, 1912. Print) para más información.

silencio, a la fiesta y a las lágrimas, la hora de aquella liberación.... la anhelada redención de tanto sufrimiento y de tanto desconcierto... el deseo inconfesable y perentorio de ver desaparecer la mano que l[es] oprime y la ley que l[es] domina" (24). La postración del abuelo en su lecho de muerte desencadena el recuerdo infantil en Elías, Pía, Anna y Alexis y, por su intermediación, también revela el recuerdo de las historias de aquellos miembros de la familia cuyas voces se vieron silenciadas en vida del abuelo. En *The Poetics of Space,* Gaston Bachelard considera que "thanks to the house, a great many of our memories are stored" (8). La casa, entendida como el lugar donde se almacenan los recuerdos nos remite, a su vez, al archivo en su acepción de "arkheion". Una función de almacenaje parecida a la de la casa es desempeñada por la fotografía, metáfora común utilizada para aludir a la presencia del pasado dentro del archivo.

Al comienzo de la novela, un narrador omnisciente describe la solemne y ceremoniosa entrada y procesión del abad por diferentes habitaciones de la casa hasta llegar a la alcoba del abuelo adonde se dirige para darle el sacramento de la extremaunción. La descripción de las acciones del abad se efectúa a modo de una cámara a través de la que se focalizan detalles específicos de la casa en los que se recogen fragmentos de un pasado en una historia silenciada. Entre estos objetos, el abad:

> fijó la mirada en las fotografías de los hijos del moribundo en traje de primera comunión que colgaban en la pared que tenía enfrente [e] [i]ntentó recordar sus nombres sin demasiado interés y sin conseguirlo tampoco. Los conocía sólo por las palabras y las confesiones del señor Vidal Armengol .... un hombre generoso hasta extremos que bordeaban la santidad.... un santo moderno de la vida cotidiana, de la responsabilidad y del bien hacer. (19-20)

En la pared al otro lado, "entre el armario de nogal y el balcón que daba a la calle vio el busto en bronce de Anna María Armengol, la madre del señor Vidal, sobre una columna de madera

oscura, cuando debía de tener ya sus ochenta años... [que] llevaba la firma de un autor desconocido y la fecha, 1933" (20). La referencia a las fotografías y al busto de la madre del abuelo viene seguida de una reflexión del abad acerca de lo que el viejo había dicho en vida acerca de estos personajes:

> la muerte de su hijo Juan a mediados de los años cuarenta, la más lejana de Miguel durante la guerra civil, la desaparición de José que había sido fusilado en Montjüic durante los primeros meses de la posguerra y que tantos disgustos había dado a su padre, el señor Vidal Armengol. Y también el mayor de los hijos... Manuel... que lo había acompañado hasta aquí ... [a quien el abuelo] había echado de su casa hacía ya muchos años y llevaban sin verse desde entonces. (20)

Con respecto a la abuela dice que "fue... una mujer de temple y empuje... una mujer de genio, de humor y de coraje" (21). Finalmente, el abad "miró con extrañeza a dos hombres y a dos mujeres de treinta o treinta y cinco años —los nietos... que acababan de entrar en el vestíbulo por la puerta del fondo dispuestos a despedirlo" (22).

A través de la focalización de la mirada del abad en diferentes sujetos y objetos de la casa, el lector obtiene un primer contacto con los miembros que conforman el árbol genealógico de la familia. A modo de una cámara de cine, la mirada del abad presenta fríamente una serie de hechos que conforman la historia familiar desde una única perspectiva, la del señor Vidal.[39] Por medio de un ventrilocuismo diegético, el abad pronuncia, mientras observa los objetos y personas de la casa, el discurso monológico elaborado por el señor Vidal, quien moribundo en el momento de la narración, ha perdido la capacidad de articular

[39] El abad es un miembro de la Iglesia y, por consiguiente, es un símbolo de la religión que jugó un papel decisivo en la victoria y mantenimiento del poder franquista, simbolizado textualmente por el autoritario abuelo. La figura del abuelo va generalmente ligada a la de algunos miembros de la Iglesia como el abad o el padre Mariner. De este modo, la perspectiva religiosa y la política se muestran estrechamente ligadas a lo largo de la narrativa hasta el punto de que la manera en la que aparece descrito el abuelo en su lecho de muerte contribuye a darle una imagen de "beato autoritario" (Ávila López 64).

el lenguaje pero no su voz.[40] El discurso que aquí se proyecta sobre las fotografías, el busto de Anna María Armengol y los propios nietos, presentes en el momento de la narración, no es el del abad sino el del abuelo que aparece pronunciado a través de la voz del religioso.[41] Por medio del ventrilocuismo del abad se articula el discurso monolítico que organiza el archivo familiar de los Armengol. Dado que el abuelo ha perdido su capacidad de hablar por el avanzado estado de su enfermedad, el abad se convierte en el vehículo humano que transmite su discurso autoritario o, dicho de otro modo, el archivo tal y como fue organizado por el anciano.[42] Por su parte, los nietos, que en un principio funcionan como objetos sobre los que se deposita un discurso, se convierten también en actantes que generan nuevos discursos que confluyen en el espacio textual de la infancia narrada y confrontan la versión de la realidad con la que se abre la novela.

La información objetiva de las fotografías y objetos de arte descritos por el abad, junto con la narrativa incompleta resultante del álbum de fotos organizado por la tía Emilia, son los únicos datos biográficos con los que los niños cuentan acerca de la historia familiar, es decir, éste es el único archivo sobre el pasado que les es dado.[43] Estos documentos se convierten en

[40] Entiendo por ventrilocuismo el proceso por medio del cual el sujeto proyecta una voz en objetos e ideas para que éstos se conviertan en actantes que pueden hablar por sí solos o por nosotros. Para más información véase la obra de Ering Goffman, *Frame Analysis* (Boston: Northeastern University Press, 1986. Print) y *Forms of Talk* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. Print) donde se analizan las diferentes formas en que el sujeto aparece como ventrilocuo y marioneta al mismo tiempo.

[41] El uso del término voz al final de la oración no denota el carácter discursivo de un enunciado sino que se refiere única y exclusivamente al sonido generado por el aparato fonador humano.

[42] El personal del servicio doméstico también funciona en ocasiones como vehículo transmisor del discurso archivado por el patriarca familiar. No obstante, y a diferencia del abad, los miembros del servicio doméstico representan una multiplicidad de voces que se presentan en constante diálogo a lo largo de la narrativa. La falta de diálogo, representada por la mirada y discurso monológicos del abad, convierte al religioso en el nuevo "arkhon" del "arkheia".

[43] Entre las fotografías con las que los niños cuentan merece una especial atención la de su bisabuelo que "era la única foto de familia que había en aquella casa con excepción de las de primera comunión de los cinco hijos en

los datos primarios a partir de los que emprenden la labor de (re)construir un pasado repleto de huecos ya que:

> sabía[n] que sólo por lo sabido llegaría[n] a lo desconocido, como si tuvi[eran] que tirar con paciencia de un hilo para deshacer un ovillo oculto porque est[aban] de modo rodeados de tinieblas y había tantos obstáculos para desentrañar lo que contenían que pronto aprendi[eron] a buscar un objetivo dando rodeos para esconder la verdadera naturaleza de [su] curiosidad, el punto exacto a donde [se] proponía[n] llegar, lo que de verdad quería[n] averiguar en aquel momento. (42)[44]

Un ejemplo de este trabajo de (re)construcción tiene lugar en torno a las figuras de los tíos e incluso del propio padre de los niños quienes saben de la existencia de los unos y del otro por la fotografía de la primera comunión en la que el abad focaliza su atención al comienzo de la novela. Además, la organización de las fotografías en el álbum de la tía Emilia pone de manifiesto la dialéctica de ocultamiento y revelación que rige la ordenación de cualquier archivo, una dialéctica que es, a su vez, la misma que articula el ejercicio de memoria. Los niños desconocen la historia que esconde cada uno de los que están en la fotografía porque como señala Francisca "en es[a] casa siempre ha ocurrido lo mismo, no se ha hablado de nada, nadie se ha atrevido a preguntar ni a decidir porque todo estaba presente en la mente privilegiada del señor" y en esa familia "aparecían y desaparecían sus miembros siempre al dictado de la voluntad y de las ocultas intenciones del señor" (183). La falta de mención de algunos miembros de la familia hace que los niños lleguen a creer que éstos han muerto. Es lo que ocurre con el tío Juan de quien los sobrinos llegaron a "creer que había muerto, como tío Miguel o como tío José" ya que "sólo se hablaba de tío Miguel, el que había caído en el

---

el cuarto de los abuelos" la cual habían mirado "tantas veces buscando el nexo que [les] unía a aquellos antepasados que [se] la sabían de memoria" (36).

[44] La imagen del ovillo en referencia al ejercicio de la memoria es utilizada por Henri Bergson en *An Introduction to Metaphysics* para referirse a la duración del tiempo y al continuo crecimiento de la memoria en el momento en el que el pasado pasa por delante de nosotros en el momento del presente.

frente del Ebro... de los otros dos, uno vivo y uno muerto, apenas se hacía menor mención" (223) porque en aquel momento "los muertos de los que se podía hablar eran mártires, mientras que los que habían muerto en el bando de los perdedores eran asesinos" (265).[45]

Por medio de un fino trabajo de descubrimiento y revelación los niños logran hilvanar retales de historias silenciadas que quedaron ocultas en el archivo de la casa. Gracias a este trabajo de entretejido llegan a adquirir más información acerca de "la muerte por fusilamiento del tío José en el castillo de Montjüic durante los primeros días de la entrada de los nacionales" que por aquel entonces "parecía una historia marginal en aquella casa, y aunque no podía ocupar de ningún modo la categoría excelsa que ocupaba en la familia tío Miguel, el mártir.... tampoco fue vilipendiado y execrada su memoria como la de tío Juan o de la de [su] madre [la de los niños]" (213). También llegan a saber que "el señorito José era un comecuras y estaba en contra de los patronos, y a favor de las colectivizaciones" (217) y que el abuelo lo echó "porque se enteró de que era del partido comunista" (216) y desde entonces "nunca se habl[ó] de él, nadie lo h[izo]... como si no hubiera sido hijo suyo" y el abuelo "ni lo nombra[ba], ni lo menciona[ba], ni hac[ía] referencia a él" (217). En este diálogo en torno al señorito José, las criadas discuten si éste era del partido comunista o del POUM y Engracia acaba afirmando que "todos eran iguales" (216). La discusión entre Dolores y Engracia deja entrever la ideología nacional de la última al englobar bajo una misma calificación a todos los disidentes del pensamiento nacional. En "Violence and Silence: The Repressed History of the Franco Regime", Soledad Fox comenta que "in

[45] La batalla del Ebro se desarrolló entre los meses de julio y noviembre de 1938. Como su nombre indica, tuvo lugar en el valle del río Ebro, en el este de la Península. Fue la más larga y sangrienta de las batallas libradas durante la Guerra Civil española y con ella se puso fin al destino de la Segunda República española ya que supuso la derrota del bando republicano.

advance of the uprising, the enemy of the Right had been established, in a bizarre sort of Russian doll set-up, as a Moorish barbarian, inside a Jew, inside a Freemason, inside a Comunist, inside a Republican. This confusingly defined foe was characterized as treacherous, violent, anti-Christian, and murderous" (33). Por su parte, en "The Theorists of Extermination: The Origins of Violence in the Spanish Civil War", Paul Preston afirma que "[the] delegitimi[zation of] the entire spectrum of the Left, from middle-class liberal democrats [to]... regional nationalists [and] anarchists and Communists ...was done by blurring distinctions between them and by defining their right to be considered Spanish" (43). Del mismo modo en que a los disidentes se les negó el derecho de afirmar su origen español, a los miembros de la familia Armengol que no comulgan con la ideología del cabeza de familia se les retira su derecho de sentirse parte de ésta siendo expulsados o silenciados de la historia familiar.

Con respecto al tío Juan, los niños logran enterarse de que éste "se fue de casa y de día se encondía en un armario y de noche se levantaba y así pasó toda la guerra" porque fueron a buscarlo "porque era un desertor... de los rojos" (30).[46] Por medio del proceso de investigación de los datos familiares, los niños llegan a conocer también el origen del inusitado comportamiento de su tío Santiago, con quien conviven en la casa del abuelo. Con frecuencia se enfatizan los constantes lamentos del tío para quien "todo era motivo de angustia, todo le daba miedo" (193). Poco a poco los niños logran descubrir que "la tristeza

[46] El abuelo, el señor Pius Vidal Armengol, personificación de la ideología fascista en la narrativa, también fue republicano y cambió de chaqueta para beneficiarse de la situación política. El boicot declarado al tío José por hacer algo parecido a lo que él mismo había hecho anteriormente pone de manifiesto la hipocresía sobre la que se asienta su credo.

había comenzado a consumirlo en un trinchera cerca de Belchite.... [y] había acabado ... apoder[ándose] de su cuerpo y de su alma" (394). Desde ese momento:

> su salud y su aliento se quebraban ante el nombre de un compañero muerto o desaparecido. Delante de él no se podía hablar de la guerra, ni de los prisioneros, ni de los que se habían ido al exilio, ni de su hermano Juan que había desobedecido al padre, ni de José que había huido de la casa paterna a los dieciocho años, ni mucho menos de Miguel que había muerto en el mismo frente del Ebro en que él había luchado aunque en el otro bando. La sola mención de su nombre le provocaba unas crisis tan agudas como si lo obligaran a disparar contra el cuerpo del hermano requeté de la boina roja. (197)

La reconstrucción de la historia de Santiago deja entrever la participación activa que se requiere del lector en el momento de conectar y establecer la relación de causa y efecto en la historia de la familia Armengol. Si atendemos al número de páginas de cada una de las referencias aludidas acerca de este personaje, observamos que la narrativa resultante de la ordenación de los datos no coincide con la forma en que éstos aparecen mencionados en la novela. El lector es, por consiguiente, un "arkhon" más en el proceso de archivo que, desde su posicionamiento como receptor de datos, lleva a cabo su organización e interpretación convirtiéndose así en una nueva autoridad en poder del archivo. El texto en sí, es decir, la infancia narrada que conforma la narrativa de la novela, no es un archivo cerrado y concluso sino que, por el contrario, se convierte en el punto de partida para futuras interpretaciones de los lectores que tengan el manuscrito en su poder.

La búsqueda biográfica elaborada por los niños se materializa a través de la escritura de la infancia. La infancia narrada, es decir, la narrativa que conforma la novela *Luna lunera* se convierte en el espacio textual donde se inscribe, *a posteriori*, la memoria biográfica y la memoria protésica que restaura la pérdida que impulsa el ansia de búsqueda de información

histórica por parte de los niños a lo largo de su infancia.[47] En *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture,* Alison Landsberg señala que "prosthetic memories are those not strictly derived from a person's lived experience… thus become part of one's archive of experience, informing one's subjectivity as well as one's relationship to the present and future tenses" (25-6). La palabra prótesis proviene del vocablo griego "prosthesis" que significa añadido. En medicina el término alude al "procedimiento mediante el cual se repara artificialmente la falta de un órgano o parte de él" y de manera general hace referencia al "aparato o dispositivo destinado a esta reparación" (*Diccionario de la Real Academia*). En estrecha relación con la prótesis se encuentra, por consiguiente, la pérdida ya que el miembro artificial sustituye el hueco dejado por éste. No obstante, la restauración por medio de la prótesis del espacio dejado por la falta del miembro original no tiene como resultado que el cuerpo y el dispositivo artificial se fundan en una amalgama donde las suturas desaparecen y donde se hace posible la construcción de una entidad indisoluble. Por el contrario, la presencia de la prótesis siempre funcionará como recordatorio de la falta. A modo de prótesis, la infancia narrada que conforma la novela restaura el hueco que la eliminación de determinadas historias ocasionó en el archivo familiar. La existencia del hueco se hace patente, sin embargo, a través de la novela en su cualidad de dispositivo protésico.

La escritura de la infancia es el resultado de dos huecos o pérdidas en la vida de los niños— y esto da respuesta al tercero de los interrogantes planteados al comienzo del capítulo, esto es, al que apunta a los resultados o efectos conseguidos a partir de esta

[47] Con el término memoria biográfica hago referencia a la memoria por medio de la cual se relata la infancia de los niños y el proceso de investigación histórica desencadenado por ellos durante la niñez. El calificativo "protésica" alude a la memoria que los niños no vivieron en sus propios cuerpos pero les es útil para restaurar los huecos dejados por la pérdida que impulsó el proceso de reconstrucción de la memoria.

aproximación narratológica a la escritura de la infancia. Por un lado, se da respuesta a la pérdida de la unidad familiar provocada por la escisión del núcleo familiar como consecuencia del exilio al que se ven obligados los padres de los niños y al silencio que rodea su historia y la de otros miembros de la familia. Esta primera manifestación de la pérdida es la que lleva a los niños a indagar y desvelar, de manera detectivesca, los eventos silenciados en el archivo familiar. El proceso de búsqueda y recopilación de datos se lleva a cabo en la clandestinidad de los rincones de la casa ya que el "arkhon", es decir, el abuelo como autoridad interpretativa del archivo familiar, prohíbe cualquier intento de disidencia bajo el ámbito doméstico que conforma su jurisdicción. Por otro lado, la rememoración de esta infancia se produce en 1965, cuando los niños se reúnen para velar el cadáver de su abuelo. La pérdida del abuelo hace posible que los hermanos encuentren las últimas piezas en el rompecabezas del archivo familiar ya que durante su regreso a la casa con motivo del estado agonizante del abuelo:

> [r]evolvieron los cajones de las mesitas de noche, los del interior del armario ropero, los del que había sido el tocador de su abuelo cubierto ahora de libros y papeles que no les habían despertado la menor curiosidad...Entonces Elías hizo una ganzúa con una horquilla olvidada, la introdujo en la cerradura, maniobró con ella el pestillo y logró abrir el cajón... Allí estaban perfectamente ordenadas, meticulosamente comprimidas las fotografías que debieron de pertenecer un día a sus padres, las que habían sido arrancadas de los álbumes de tía Emilia, aquella [sic] que a todas horas Elías juraba que había traído consigo de Holanda, dibujos a lápiz de la madre que habían ido desapareciendo de sus carpetas y los que habían quedado con sus pertenencias en el último colegio....Paquetes ordenados por años de cartas...con sus sellos y sus matasellos que indicaban la fecha y el origen...Breves testimonios de años de amor tan lejanos ya que ni rastro quedaba de él en la realidad y en la memoria, como si al no serle concedido llegar a sus destinatarios y quedar encerrada en el cajón, aquella carga de soledad, solicitud y añoranza, se hubiera convertido en ceniza. (327-8)[48]

[48] La apertura de un cajón y el hallazgo de documentos vedados constituye lo que González-Espitia denomina el lado oscuro del archivo, o "el carnero", esto es, "the banned section where the relegated or discarded elements are relegated" (16). En español el término "carnero" alude al lugar en el que eran relegados los cadáveres y, por extensión, González-Espitia utiliza el mismo término para hacer referencia al lugar donde se tiraban los documentos inservibles (17). González-Espitia entiende como documento como una imagen, un lugar, un texto

La muerte del abuelo es el motor que impulsa el trabajo de reconstrucción de la memoria fuera de la clandestinidad. No obstante, la escritura de la infancia como prótesis material que restaura la pérdida original no se produce hasta 1995, cuando Anna decide poner por escrito los acontecimientos en lo que constituye el texto de *Luna lunera*. Los treinta años que transcurren entre la muerte del abuelo y la manifestación pública del dispositivo protésico que es la novela se conciben como otro hueco que marca la distancia crítica necesaria para llevar a cabo la reconstrucción de la memoria. Al igual que para Echevarría, en la muerte, ya fuera de manera literal o figurada, se encontraba el origen del archivo; para Samuel Amago y Carlos Jerez-Farrán "narrative has to memorialize the dead while also assuaging the fundamental human need to tell the stories that haunt us" (21).

En la línea de lo expuesto por Amago y Jerez-Farrán en torno a la necesidad de hacer memoria de lo muerto y de narrativizar aquello que persigue de manera obsesiva al ser humano, la escritura de la infancia se despliega también como el espacio narrativo donde se pretende articular discursivamente aquello que acosa y atormenta al individuo hasta el punto de convertirlo en un sujeto enajenado de la realidad actual. Como consecuencia, el individuo vive ligado a un pasado que se niega a aceptar su temporalidad pretérita ya que, por el contrario, se esfuerza en invadir y controlar el presente haciendo de este modo que el sujeto viva apegado a un pasado que le impide desarrollar su subjetividad con normalidad. La escritura de la infancia, según la aproximación narratológica propuesta a continuación, es concebida como el espacio discursivo donde entran en contacto el trauma y su intento de articulación terapéutica.

---

o un objeto (16). El trabajo aquí propuesto hace uso del valor polisémico del término e incluye un valor más: el documento también alude a toda forma de articulación discursiva como, por ejemplo, una ideología.

La escritura de la infancia: articulación terapéutica del trauma soterrado

El término "terapia" procede etimológicamente del vocablo griego "therapeia" que significa "tratamiento". Entendido en su sentido original, el concepto presenta un valor ambivalente al aludir simultáneamente tanto a la prevención de una determinada condición médica como a su cura. El estudio de la terapia en relación con el espacio narrativo de la infancia que yo propongo parte de la idea de terapia entendida como cura. La escritura de la infancia se convierte, de este modo, en el procedimiento terapeútico por medio del que se lleva a cabo el intento de restablecimiento de un orden que ha sido desestructurado como consecuencia de la intervención abrupta de un agente desestabilizador. Los agentes desestabilizadores del orden pueden resultar de las violencias colombianas, como es el caso de *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo, la Guerra Civil española, como por ejemplo en *El cálido julio del treinta y sei*s (2003) de Gaizka Arostegi, el exilio forzado como es el caso de *Déjalo ya volveremos* (2006) de Esther Bendahan, o la destrucción del discurso de un proyecto nacional que dé sentido al presente y al futuro, como es el caso de *La Rambla paralela* (2002) de Fernando Vallejo.[49] En numerosas ocasiones, estos agentes detonadores no aparecen aludidos de manera explícita y directa sino que, por el contrario, son articulados narrativamente a partir de mecanismos discursivos que remiten, de una manera indirecta, al trauma soterrado.[50] Esto se observa por ejemplo en el relato de Reina, la protagonista en

[49] De las obras mencionadas en estas líneas tan sólo la primera de Vallejo, *Los días azules*, va a ser objeto de estudio en este trabajo.

[50] Según S. J. Brison, el evento traumático es aquél en el que "a person feels utterly helpless in the face of a force that is perceived to be life-threatening" (40). Desde su punto de vista, "trauma undoes the self by breaking

Déjalo ya volveremos, en la conversación que mantuvo con su padre acerca del olvido de una muñeca en la casa. No es el olvido de la muñeca en sí lo que supone la experiencia traumática para la niña sino el contexto en el que el olvido tiene lugar, en este caso el exilio forzado de toda su familia. La infancia narrada se concibe, por consiguiente, como el espacio discursivo donde la voz narrativa deposita, a través de múltiples textualidades, los conflictos resultantes de la desestabilización del orden mental que han causado el estado de crisis e inestabilidad que padece el sujeto protagonista.

Siguiendo el patrón establecido en las dos aproximaciones narrativas a la escritura de la infancia previamente analizados en este capítulo, presento a continuación una breve sinopsis de la novela que va a servir como ejemplo para establecer el tercer espacio discursivo que conforma la infancia narrada. *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo es el primero de los cinco libros que componen el volumen titulado *El río del tiempo* (2002) junto con *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). Estos cinco libros son referidos generalmente como el "ciclo autobiográfico" del escritor antioqueño. El hilo conductor que enlaza las cinco obras dentro del volumen se encuentra en la voz del narrador protagonista y en la presencia constante de otros recursos narrativos que aluden, por medio de la reaparición de espacios, tiempos, acciones y personajes, "a un mismo cuadro actancial" (Villena Garrido 19). El aparente paralelismo entre el personaje Fernando Vallejo y el homónimo escritor ha hecho que gran parte de su obra haya sido estudiada a partir de las coincidencias autobiográficas entre el autor y el narrador. De este modo, la gran atención que Fernando Vallejo ha suscitado como

---

the ongoing narrative, severing the connections among remembered past, lived present, and anticipated future" (41).

personaje público ha dado lugar a que en numerosas ocasiones el análisis de sus obras se haya visto mezclado con la compleja, escandalosa y polémica personalidad del autor.[51]

En *Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo*, Francisco Villena Garrido lleva a cabo el estudio de la producción literaria del colombiano desde *Los días azules* (1985) hasta *La Rambla paralela* (2002) a partir del análisis de la crisis ideológica y axiológica de los discursos nacionales y la emergencia de las formaciones postnacionales en Latinoamérica. El trabajo de Garrido presenta un estudio de la producción vallejiana en relación con los discursos desviacionistas de la postmodernidad latinoamericana y propone, a través del examen de las subjetividades disidentes, un revisionismo de las metanarrativas contemporáneas basadas en las relaciones dicotómicas local/global, nacional/posnacional y moderno/postmoderno.

Los días azules va a permitirme hacer una aproximación narratológica a la escritura de la infancia como espacio discursivo donde se encuentran el trauma y su intento de articulación terapéutica. En esta obra se expone la relación que el niño Vallejo mantiene con su entorno social, cultural y afectivo a partir de la narración de diferentes episodios de su infancia en

[51] Este hecho se ha puesto de manifiesto en numerosas entrevistas en las que los críticos o periodistas se han dirigido al autor como si él fuera el protagonista de sus narrativas. En una entrevista titulada "El dolor no enseña nada", al comentario "muchos de sus lectores y críticos se preguntan si la misantropía palpable de su voz narrativa se corresponde a la del Vallejo real", Fernando Vallejo responde: "por razones literarias, yo construí un personaje lleno de manías, de mañas, de animadversiones, de fobias y de amores, sacándolo en parte de mí mismo. Pero no, no soy yo. De mí tiene más bien poco" (sin página). En otra entrevista que el autor concedió al periódico *El País*, afirma: "yo no sería capaz de ponerme en un libro. Porque soy demasiado caótico, y enredado, y contradictorio, y no me puedo apresar en palabras" (sin página). El paradójico comentario que el escritor antioqueño deja entrever acerca del carácter autobiográfico de su producción literaria revela que su persona pública no es más que el resultado de otro proceso de ficcionalización a través del cual se presenta ante la sociedad convirtiéndose, de este modo, en un personaje público paralelo a su personaje literario. Junto con el estudio autobiográfico, la crítica también se ha orientado hacia el estudio de sus obras, especialmente *La Virgen de los sicarios*, como reflejo de la conflictiva situación de Colombia. Se ha prestado una gran atención a la violencia y sus efectos en la sociedad, especialmente en relación con el fenómeno del desplazamiento que, según María Helena Rueda en "Escrituras del desplazamiento: los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente", engloba cuatro fenómenos distintos pero a su vez interconectados: "el secuestro, el desarraigo, el exilio y la migración del campo a la ciudad" (394).

Santa Anita, la finca de sus abuelos, y el barrio Boston en Medellín.[52] La acción en *Los días azules* transcurre bajo una doble perspectiva temporal: el presente narrativo en el que el narrador, en la etapa de la vejez, padece una crisis de identidad y el pasado narrado donde los recuerdos de la niñez, relatados a modo de analepsis, adquieren un halo paradisíaco descrito como el *locus amoenus* propuesto por Ernst Robert Curtius donde reinan la felicidad y la nostalgia del narrador adulto. La doble perspectiva temporal en la que se inserta la narración permite dilucidar los orígenes desestabilizadores de la subjetividad del protagonista que causan el estado de crisis y de disasociación mental que padece. La bitemporalidad narrativa que rige el discurso de la novela inscribe al sujeto en un espacio textual a medio camino entre un pasado utópico e ilusorio y un presente marcado por la violencia y la ausencia de un discurso narrativo que sirva de base a un proyecto de futuro.

La escritura de la infancia en *Los días azules* responde a la necesidad del narrador de reconciliar, aunque sólo sea discursivamente, un pasado y un presente que no tienen cabida dentro del mismo paradigma narrativo y secuencial, ya que la línea temporal que une ambos puntos en el tiempo se ha visto quebrada violentamente por la interposición abrupta de la violencia en sus múltiples manifestaciones. La escritura de la infancia en esta tercera aproximación responde, por consiguiente, a la necesidad de conciliar en un mismo discurso narrativo los retazos de una subjetividad fragmentada con el propósito de hallar la solución a la crisis identitaria que padece el protagonista. De esta forma se da respuesta al primero de los interrogantes planteados al comienzo de este capítulo — aquél que apuntaba a las causas que motivan y desencadenan la escritura de la infancia. La infancia narrada se convierte en

[52] No pretendo llevar a cabo un análisis de carácter autobiográfico sino meramente textual.

un vehículo creativo a través del que, a modo de articulación terapéutica, el narrador intenta dar salida al estado de crisis en el que se encuentra inmerso.

La escritura de la infancia relatada en *Los días azules* presenta los elementos narrativos básicos que constituyen el proceso de comunicación típico de las sesiones psicoterapeúticas.[53] Por un lado, muestra un yo narrador que a modo de paciente expone las experiencias de un pasado que no logra integrar de manera lógica en el discurso de su narrativa vital. Por otro lado, la obra del colombiano también pone de manifiesto la presencia de un receptor que, a modo de analista, desempeña la función de interlocutor en el proceso de comunicación por medio del que el narrador intenta dar sentido a su existencia. La narración de la infancia se convierte, por consiguiente, en la escritura de un yo narrado cuyo estado de crisis se deja entrever a través de la fragmentación que rige el espacio discursivo que conforma el texto. La fragmentación textual afecta a todos los niveles del proceso comunicativo como se mostrará a continuación, es decir, al emisor, al receptor y al mensaje y pone de manifiesto el estado de disociación mental que padece el protagonista.

La fragmentación textual es la manifestación literaria de la desorganización mental que sufre el narrador y que a su vez se refleja en su incapacidad para articular la memoria de manera lógica. Un ejemplo de esta imposibilidad de articulación se observa a través de la técnica de asociación libre de ideas por medio de la que se enlaza una multiplicidad de retazos discursivos. En vez de seguir un determinado orden narrativo, el relato proferido por el viejo Vallejo acerca de su infancia aparece presentado de manera inconexa, donde una idea

[53] Utilizo el término psicoterapia desde una perspectiva freudiana para referirme al proceso terapéutico que tiene como objetivo el tratamiento de la psique humana. No me propongo con ello obtener un diagnóstico clínico a partir del psicoanálisis del protagonista sino netamente como medium para hacer crítica literaria.

activa otra sin que, aparentemente, haya una conexión lógica entre ambas.[54] En *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture*, Edward Erwin establece que la técnica de libre asociación es la piedra angular de la terapia psicoanalítica ya que, como Sigmund Freud arguye en *The Interpretation of Dreams*, el objetivo principal de ambas es hacer posible que el inconsciente entre a formar parte del consciente (578).[55]

Los días azules en su totalidad podría entonces concebirse como la narrativa resultante de una sesión psicoterapeútica donde la libre asociación de ideas se convierte en el mecanismo textual por medio del que se articula la narración. Un ejemplo relevante de este espíritu se encuentra en una serie de párrafos sucesivos hacia la mitad de la novela en los que el narrador yuxtapone diferentes ideas que, en apariencia, no guardan relación alguna. Fernando Vallejo comienza hablando sobre un momento específico en su infancia en que tras un enfado con su abuelo, se reconcilian y cantan juntos "María Cristina me quiere gobernar" mientras acompañan la canción con el toque del piano (93). Seguidamente, la narración cambia de rumbo al describir el don de palabra que tenía su loro llamado Fausto que, con frecuencia y "con voz de tenor borracho" solía gritar: "' ¡Putas todas!'" (93). A continuación la atención la ocupa el Niño Dios quien, según el narrador, "[e]n Antioquia ... nace en lo alto de una montaña. En una pesebrera ... con su mula, su buey y sus pastores, pero emplazada siempre en la cumbre, presidiendo el conjunto" (94) para continuar hablando de los pesebres

[54] El término "libre asociación" de ideas ha sido tradicionalmente usado para aludir a la verbalización desinhibida que el paciente lleva a cabo en el proceso de psicoterapia.

[55] Como parte de la mecánica que rige la técnica de libre asociación, se pide al paciente que verbalice cualquier idea, pensamiento, deseo o fantasía sin censurar nada que pueda parecer ilógico, embarazoso o delicado. En numerosas ocasiones la producción literaria de Fernando Vallejo ha sido criticada por resultar polémica, impúdica y escandalosa, en definitiva, por la ausencia de un mecanismo de censura que filtre lo que se debe y no se debe decir según la autoridad mental que rige nuestro comportamiento. La función del analista es descubrir el mensaje que se oculta tras la articulación lingüística resultante de la asociación de ideas a partir del estudio de los resquicios del inconsciente que fluyen en el discurso del paciente.

de Elenita que “eran de un esplendor singular y ocupaban dos cuartos enteros” (95) y terminar relatando la relación amorosa entre Elenita y Alfredo Escalante, el fallecimiento de éste y la tristeza que asoló a la mujer desde ese momento.

El motor inmóvil que desactiva la libre asociación de ideas y, por consiguiente, la escritura de la infancia, es el recuerdo, tras el retorno adulto ya, a la casa de su infancia, del abandono que el niño Vallejo padecía cada vez que su madre salía de compras al centro dejándolo al cuidado de la criada:

> ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. ¿tenía tres años? ¿Cuatro? No logro precisarlo. Lo que perdura en cambio vívido, en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma que cruza de mi niñez a mi juventud, a mi vejez, camino de la muerte, y la dura frialdad del patio. Ah, y algo más: la criadita infame que a unos pasos se convulsionaba de risa. La escena absurda se repetía a menudo... cada vez que salía mamá, muy confiada, de compras al centro, dejándome al cuidado de la criada, y a ella el encargo de no olvidar mi chocolate con pan de dulce de las tres de la tarde. ‘Hoy no hay chocolate’... y yo emprendía una carrera, viento de furia, por el corredor que llevaba al patio, y en el patio, puesto de rodillas como musulmán en oración... empezaba mi plegaria de golpes: ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! (9)

La transliteración gráfica del ruido que irrumpe en el recuerdo del viejo Vallejo activa la narración de la infancia y se convierte en el elemento clave que desencadena el flujo de conciencia que constituye el cuerpo textual de la sesión terapeútica. Esto responde al segundo de los interrogantes planteados al comienzo del capítulo en torno a cada una de las aproximaciones narratológicas propuestas para el estudio de la escritura. El interrogante en cuestión es el que apunta hacia el hecho o elemento que activa la apertura del espacio dialógico en esta aproximación a la escritura de la infancia. La representación onomatopéyica de los golpes de la cabeza del niño Vallejo contra el suelo se convierte también en un *leitmotif* que aparece en varias ocasiones a largo del relato y marca la interrupción abrupta de la secuencia narrativa como consecuencia de la intervención de alguna forma de violencia, ya

sea ésta provocada por el hombre o por la misma naturaleza, como es el caso del desbordamiento de la quebrada Santa Elena,

> que engrosada por infinitos torrentes cambiaba de nombre y se tornaba en una avalancha: La Loca, la quebrada La Loca. Rugiendo, despeinada, La Loca se lanzaba sobre Medellín amenazante ... ¡BuuuuuuUUUUM! ... " ¡Se soltó La Loca!" ... Sonora, rugiendo, furibunda, bajaba La Loca de la montaña dando tumbos, entre relámpagos y truenos, desmelenada. Se diría una culebra inmensa, inmensa, que hubiera perdido el juicio. (12-13)

El sonido "¡Buumm!" remite a un estallido, disparo o explosión que el lector puede fácilmente conectar con el Bogotazo que desactivó la ola de violencia que asoló al país a partir de 1948 y cuyas consecuencias siguen repercutiendo en la actualidad. No obstante, en ningún momento el narrador hace uso de la onomatopeya para referirse a este momento clave de la historia de Colombia que como él mismo afirma, "partió la historia ... en dos, con un tajo de machete" (66). El análisis de los elementos conscientes emitidos por el protagonista a través de la escritura de la infancia hace posible que el lector, a modo de analista, lleve a cabo la interpretación del contenido simbólico que reside en cada una de las líneas. No es por casualidad que la representación onomatopéyica del sonido de explosión aluda, por un lado, al sentimiento de abandono que padece el niño Vallejo por la salida de la madre y, por otro lado, al sentimiento de desolación tras el paso arrasador del agua de Santa Elena que, como Loca "entrometida y maleducada" hizo estragos por doquier. Santa Elena, la madre del protagonista y, de manera figurada, la patria son con frecuencia referidas como La Loca a lo largo de la novela. En estos casos son ellas las causantes de la desestabilización del orden mental del protagonista y los efectos son similares: la interrupción abrupta de un orden de placidez y armonía que el niño cree disfrutar. Al igual que la Violencia partió la historia de Colombia en dos, las anécdotas en torno a "Las Locas" también interrumpieron el estado de

continuidad y protección que el niño disfrutaba en la casa familiar, que es una manifestación metafórica del estado paradisíaco del útero materno.

Por medio de la escritura de la infancia se entretejen, por consiguiente, no sólo los asuntos personales y afectivos de la primera etapa de la vida del protagonista sino también los asuntos sociales, ideológicos, políticos y culturales de los que el narrador sólo toma conciencia *a posteriori* como adulto. La infancia narrada es, por consiguiente, el espacio discursivo donde se lleva a cabo un intento de diálogo o reconciliación entre el pasado y el presente. Prueba de la dificultad de reconciliación entre los dos paradigmas temporales y de la fragmentación mental del protagonista se encuentra en la multiplicidad de tiempos verbales mediante los que se relata la experiencia infantil. El uso de los tiempos pretéritos para aludir al pasado marca una separación entre los ejes temporales presente y pasado y denota un esfuerzo de narrativización de la experiencia por parte del protagonista quien logra, de manera transitoria, establecer una separación entre el yo actual y el yo niño. No obstante, la narrativización plena de la experiencia no se consigue de manera satisfactoria: en múltiples ocasiones el uso del presente activa a modo de repetición inarticulada episodios específicos de la infancia que el narrador revive de forma realista en el momento de la narración. [56]

La constante incursión del estilo directo es uno de los mecanismos textuales por medio del que se pone de manifiesto la forma en que el pasado invade el presente en la narración sin

[56] En *Writing History, Writing Trauma* (2001) Dominick LaCapra reelabora por medio de los conceptos de "acting out" y "working through" la distinción entre la melancolía y el duelo, con la singularidad de que para él estos procesos no se conciben como dicotómicos sino como complementarios y simultáneos. Para LaCapra el proceso de "acting out", lo que yo he llamado "repetición inarticulada" del trauma es performativamente re-vivido como si fuera parte del presente y no del recuerdo. Por el contrario, el proceso de "working through", o lo que podría denominarse, "articulación del trauma" conlleva un grado de performatividad diferente al reconocer la diferencia entre el pasado narrado y el presente (70).

cederle un espacio propio al aquí y ahora. La multiplicidad de voces resultantes de esta forma de escritura muestra la fragmentada subjetividad del narrador a partir de la diversa articulación de su identidad que, dependiendo del momento o escenario, hace que éste se sitúe como sujeto narrador, como sujeto narrado o como sujeto receptor. El múltiple posicionamiento del sujeto con respecto a la narración se convierte en otra de las manifestaciones textuales del estado de disociación que afecta al protagonista. [57]

En su perspectiva de narrador, el "yo" reorganiza a través de la memoria su experiencia personal y, junto con ella, la historia de Colombia por medio de la referencia constante a diferentes personajes de las esfera pública y privada del país:

> [e]stábamos en el corredor delantero de Santa Anita una mañana cuando empezó a incendiarse Colombia: habían matado a Gaitán. Dicen que lo mataron los conservadores. Dicen que lo mataron los comunistas. No se supo entonces ni nunca se sabrá. Papi regresó de improviso de Medellín con la noticia. La abuela al punto empezó a entonar el "Magnificat", que sólo rezaba cuando había temblor de tierra fuerte o terremoto. Y hacía bien: la muerte de Gaitán partió la historia de Colombia en dos, con un tajo de machete. Después el machete siguió cortando cabezas. Y los ríos se fueron llenando de decapitados: por un cadáver de conservador que bajaba sin cabeza, bajaba un liberal descabezado. Los gallinazos, apolíticos, gozaban el banquete de la neutralidad instalados sobre unos y otros. (66)

Muestra de la conexión inconsciente entre el episodio de La Loca quebrada Santa Elena y el Bogotazo se observa en la alusión a los rezos de la abuela y el regreso de la calle del padre del protagonista como señal de tranquilidad y sosiego. En el relato del desbordamiento de La Loca, el narrador comenta que "estab[an] rezando ... los mil Jesuses, más largos que tres

[57] En *Dissociation and the Dissociative Disorders*, P.F. Dell y J.A. O'Nell establecen que la disociación consiste en el trastorno parcial o total de la integración normal del consciente en la subjetividad del individuo (XIX-XXI). La despersonalización es uno de los síntomas de este estado de disociación y consiste en una anomalía del mecanismo de autoconciencia del sujeto. Como resultado, el paciente se llega a sentir separado de su propio cuerpo físico, llegando incluso a experimentar su propia subjetividad como si se tratara de diferentes instantáneas en un rodaje cinematográfico. Un ejemplo de esto se observa claramente en el análisis de *Mateo solo* llevado a cabo en el siguiente capítulo donde la hermana del protagonista vive en un estado de enajenación mental que la ha convertido en un ser disociado y, como consecuencia, se ve a sí misma separada de su propio cuerpo.

rosarios" (12) y alude a la llegada del padre diciendo: "[p]api, que volvía del trabajo, entró a la casa por un puente improvisado de tablones, lanzado de acera a acera" (14). Se observa, de esta manera, que la forma en que el episodio traumático del desbordamiento de La Loca afecta a la vida doméstica es similar al modo en que el trauma nacional es desencadenado a partir del asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán. El narrador comenta que la abuela rezaba: "[g]lorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo al contemplar la bondad de mi Dios y Salvador, porque ha puesto en la humilde sierva suya" (67) y que su "papi regresó de improviso de Medellín con la noticia" (66). Los rezos excesivos por parte de la abuela en ambos episodios y el regreso repentino del padre al espacio doméstico establecen una conexión inconsciente entre los dos eventos traumáticos que marcaron la infancia del protagonista.

Por medio de las conexiones inconscientes establecidas entre estos importantes episodios del pasado del protagonista se muestra la interrelación existente entre la vida privada del protagonista y la realidad pública. No obstante, mientras que el narrador relata un episodio clave de la historia de Colombia, como es el estallido de la Violencia, de manera simultánea a una anécdota personal en casa de su abuela Raquelita, éste se niega a aceptar ese capítulo de la historia colombiana como parte de su propia identidad:

> [n]o voy a referir aquí en sus pormenores una historia que me niego a hacer mía. Está en los periódicos. Es harto conocida. El encono se había vuelto odio, y el odio muerte. En primera plana aparecían las fotos de los genocidios: veinte, treinta, cincuenta, cien cadáveres de campesino descalzos tendidos sobre el suelo, decapitados, y frente a los cadáveres decapitados sus correspondientes cabezas: cabezas confundidas, asignadas por manos piadosas a cuerpos extraños. (67)

La manifestación gráfica de la violencia, a través de la narrativización de las fotografías publicadas en los periódicos, posiciona al narrador como el observador extradiegético de una

realidad que, fragmentada como los cadáveres decapitados fotografiados, pasa por delante de sus ojos a modo de instantáneas visuales en un rodaje cinematográfico. Su mirada desempeña la función de una cámara que recoge y graba de manera fragmentada escenas de una historia que éste se niega a aceptar. La negación a hacer suya una historia que inevitablemente le pertenece y la distancia que pretende establecer con respecto al objeto observado, es decir, la violencia colombiana, no es más que la afirmación inconsciente de los efectos que dicha violencia produjo en la constitución de su identidad. En *Stress Response Syndromes*, Mardi Horowitz pone de manifiesto que los eventos traumáticos de la vida son aquéllos que provocan una ruptura entre el esquema mental interno del sujeto y el mundo que le rodea y que, por consiguiente, son difíciles de asimilar. En relación con ello, Judith Lewis Herman comenta en *Trauma and Recovery* que "traumatic events destroy the victim's fundamental assumptions about the safety of the world…[which] is acquired in earliest life in the relation with the first caretaker" (51). En *Writing History, Writing Trauma*, LaCapra comenta que "the trauma as experience is 'in' the repetitions of an early event in a later event; an early event for which one was not prepared to feel anxiety and a later event that somehow recalls the early one and triggers a traumatic response" (83). Teniendo en cuenta estos comentarios, los sucesos de la infancia del narrador en relación con el estado de abandono que siente como consecuencia de las frecuentes salidas de su madre de la casa son interpretados en clave traumática después de sufrir las consecuencias, una vez adulto, del episodio extremo de la Violencia colombiana. La falta de seguridad que padece el niño Vallejo al no recibir el chocolate de las tres de la tarde al comienzo de la novela se resignifica a partir de la serie de eventos traumáticos aludida a lo largo de la narrativa.

Acto seguido a la descripción de los cadáveres decapitados, el narrador comenta que las muertes pasaron a convertirse en "obviedad de todos los días" por lo que pronto "desaparecieron de los periódicos" y menciona que "días antes del asesinato de Gaitán murió [su] abuelo. No el principal: el otro, que casi no conoc[ió]" (67). El intento de distraer la atención histórica del lector por medio de la alusión a un episodio de la historia familiar no resulta efectivo ya que la narración se desvía de nuevo al enfrentamiento entre los liberales y los conservadores, lo que demuestra la manera en que la historia local y nacional del momento, consciente o inconscientemente, forma parte del la identidad del personaje:

> [y]o crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder. La llamaban la "ciudad de la eterna primavera", y a mí "el niño Jesús": el niño Jesús resultó un demonio, y su Medellín —con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando— un infierno en verano ... Medellín se desbordó del valle ... [d]e tanto que creció, de tanto que cambió un día no la reconocí. ¿Pero es que me reconocía yo? Crecimos juntos, cambiamos juntos, yo había cambiado también. (152-3)

La subjetividad fragmentada y dislocada del protagonista también se pone de manifiesto a través de su posicionamiento como "yo" narrado:

> [m]e he ido al corredor delantero a consolar a Elenita que llora porque está sola, empeñada en no entender que me tiene a mí. Entonces miro al cielo y veo el globo cayendo. Es un globo rojo de dieciséis pliegos que cae encendido. Ha salvado la palma, ha salvado el carbonero, y volando sobre el túmulo de piedras donde vigila la serpiente pasa por sobre la ilusión de piscina que quiso hacer mi abuelo. Irá a caer en la proximidad del limonero.... Y me precipito hacia él. (184)

El uso del tiempo presente produce el efecto del desdoblamiento del personaje: el "yo" se presenta al mismo tiempo sujeto narrador y objeto narrado. A través de estas líneas se observa cómo el viejo Vallejo se encuentra cara a cara con el niño que un día fue y que no puede dejar de ser y revive, momentáneamente, una felicidad infantil que ha desaparecido para siempre, que no tiene más cabida que en la reconstrucción discursiva de un tiempo

pasado. Por medio del efecto de desdoblamiento, el narrador se observa a sí mismo como un objeto separado de su propio cuerpo físico, llegando incluso a experimentar su propia subjetividad como si se tratara de diferentes escenas de una película. La despersonalización del sujeto llega a su estado máximo cuando el narrador comenta:

> [e]n el momento privilegiado, irrepetible, único, comprendo de súbito que no camino hacia Sabaneta: avanzo, solo, hacia el fondo de la Noche, y me adentro en el Infierno. Me detengo. Si doy un paso más, sé que nunca podré regresar a Santa Anita. Adelante está la casa campesina de amplio corredor con barandal y la ilumina un foco. Doy el paso y voy hacia ella. Estoy parado ahora ante su ventana y mis manos agarran los barrotes, y mis ojos van hacia el interior, hacia el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo, acompañado por una perra negra, que escribe en un escritorio negro. (89) [58]

Aquí se observa el desdoblamiento físico y literal del sujeto ya que, por un lado, se presenta al niño que observa y, por otro, al viejo que es observado. Pasado y presente se encuentran cara a cara en esta escena en la que el niño mira y confronta el espacio del presente que pertenece al anciano. A diferencia de la reconstrucción típica del recuerdo llevada a cabo a través del mecanismo textual de la analepsis en el que la dirección de la mirada tiende a seguir las coordenadas lógicas temporales, es decir, el presente (el viejo Vallejo) observando el pasado (el niño Vallejo), en este cuadro actancial el pasado viaja al futuro de forma prolépsica y desde ahí contempla su "yo" en el momento del presente. El hecho de que el pasado, personificado a través el niño, se traslade inarticuladamente al momento del presente funciona como una representación de la re-aparición actual de un trauma que se niega a ser articulado discursivamente, para así lograr ser insertado en el paradigma temporal que le corresponde dentro de la narrativa biográfica. Susan J. Brison afirma que "[t]he undoing of

[58] El desdoblamiento textual del personaje se repite de manera absolutamente literal hacia el final de la novela, con la diferencia de que esta vez la mirada del sujeto se produce en ambas direcciones, es decir, el "yo" adulto mira al "yo" niño al mismo tiempo que el niño mira al adulto, creando un efecto de espejismo textual: "Ante la casa campesina de amplio corredor con barandal que ilumina un foco, tomadas mis manos de los barrotes hacia el interior buscando el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo acompañado por una perra negra, escribiendo en un escritorio negro. '¿Ves, Bruja —dice señalándome a mí—, quien está parado en la ventana? Es un niño curioso. ¿Lo dejamos a [sic] entrar?'" (127-8).

the self in trauma involves a radical disruption of memory, a severing of past from present and, typically, an inability to envision a future" (39). Por medio del desdoblamiento del personaje indica la tercera manifestación de la subjetividad del protagonista: su "yo" receptor. Vallejo niño sigue siendo, por un lado, el objeto de la narración del viejo pero, por otro, se convierte en el sujeto receptor del acto de la escritura del Vallejo adulto. En estas líneas se puede observar la fragmentación total de la subjetividad del protagonista hasta el punto que resulta difícil, o prácticamente imposible, demarcar los límites de cada una de las manifestaciones subjetivas. La multiplicidad de subjetividades que presenta el protagonista pone de manifiesto una anomalía del mecanismo de autoconciencia del sujeto al negarse a aceptar el curso de la vida, representado textualmente por la constante referencia al "río del tiempo" y, por medio de ello, al negarse a aceptar la desaparición de un pasado que nunca volverá pero que, al mismo tiempo, se niega a desaparecer de la manera en que ha sido archivado en el recuerdo del protagonista.

El último de los componentes básicos del proceso de comunicación terapéutica se encuentra en el receptor, quien en la sesión terapéutica correspondería al interlocutor o analista que desempeña la función de fomentar la comunicación por parte del paciente/narrador y dar sentido y coherencia a los fragmentos que profiere. A lo largo de la novela, se observa una serie de referencias textuales a la presencia de un "tú" hacia quien el personaje dirige su narrativa. No obstante, del mismo modo en que la fragmentación textual es el mecanismo que controla la infancia narrada y define la multiplicidad subjetiva del narrador, también la fragmentación tiene un papel fundamental en la construcción del receptor. Al comienzo de la novela aparece de manera clara la presencia de un narratario que cumple las funciones de analista al que se alude incluso con el término "doctor" como, por

ejemplo, cuando relata a un doctor el episodio infantil de su show travesti y reproduce textualmente el intercambio de palabras entre ambos:

> zapatos rojos de tacón alto en punta, medias caladas, falda rojo encendido, cinturón rojo, cartera roja, guantes rojos, collar rojo de perlas, sombrero de velo rojo. " ¿Cómo es eso de collar rojo de perlas? Las perlas no son rojas". "Ay doctor, así las recuerdo". Haga memoria, recuerde bien el color, que es importante". "Rojo". " ¿Rojo suave?" "No, rojo fuerte". "Pero, ¿cómo es que su mamá tenía ropa de color rojo?" " ¡Qué se yo! A lo mejor entonces así se usaba". O a lo mejor no era rojo sino violeta, pero en mi recuerdo no hay medias tintas: rojo fuerte. " ¿Y qué edad tenía usted?" "Dos o tres años, doctor"... Al psiquiatra, como al confesor, hay que decírselo todo. (17) [59]

La presencia textual de narrador e interlocutor aparece de manera implícita en los parlamentos proferidos por ambos personajes.[60] Conforme avanza la novela se produce, no obstante, la fragmentación y el desdoblamiento del interlocutor quien deja de ser un doctor para convertirse en una segunda persona anónima y abstracta, ya sea singular —"[e]n Colombia, por si usted va, sobran los ladrones" (147)— o plural— "[e]l Tonusco, por si ustedes no lo saben, es pésima persona. Malgeniado, cuando se le sube la rabia se crece y arrastra hasta al demonio" (78). Hacia el final de la novela, el narratario/ interlocutor, que desempeña la función de analista, pasa a convertirse en su perra gran danés llamada Bruja: " ¿No se te hace, Bruja, que mi abuelo andaba algo chiflado? ¡A quién se le ocurre preguntarle a un niño cómo le suena un memorial!" (170).

El desdoblamiento del narratario hace que al final de la narrativa se perciba el efecto de que el narrador no hace más que hablarse a sí mismo a través del diálogo frustrado que mantiene con su perra. La perra, debido a su incapacidad de comunicación humana, no es

[59] Daniel L. Schacter apunta que "memories are records of how we have experienced events, not replicas of the events themselves" (6).

[60] La presencia del interlocutor no hace referencia a la existencia real de éste como personaje literario sino únicamente a su construcción discursiva. No obstante, a pesar de su identidad abstracta, el interlocutor adquiere cuerpo en la narración por medio de la presencia textual de su discurso que, como se verá a continuación, irá desapareciendo conforme avanza la novela.

más que una especie de comodín que le sirve al viejo de prótesis donde apoyar un discurso que carece de oídos dispuestos a escuchar. El estado de disociación que padece el sujeto lo lleva a desconectarse totalmente de la colectividad de la que forma parte hasta el punto de que, al final de la novela, su vida gira únicamente en torno a los recuerdos de infancia y a su perra Bruja.

La escritura de la infancia como espacio narrativo de la terapia puede presentar dos posibles resultados —de esta manera se da respuesta al tercero de los interrogantes planteados a comienzos del capítulo, esto es, el que atañe a los efectos o resultados perseguidos a través de esta aproximación narratológica a la escritura de la infancia. Por un lado, la escritura de la infancia como espacio discursivo donde se articula de manera terapéutica el trauma soterrado puede tener como resultado la satisfactoria reconciliación de los diferentes elementos que conformaban el orden que fuera abruptamente desintegrado. Este restablecimiento se hace posible a partir de la escritura de la infancia como práctica articulatoria a través de la que el sujeto logra establecer la distinción entre el pasado y el presente y logra incorporar ambos ejes temporales en la misma secuencia narrativa. Por otro lado, la escritura de la infancia como espacio narrativo de carácter terapéutico puede presentar el efecto contrario, es decir, en vez de lograr la rearticulación del trauma a partir de su incorporación consciente en el discurso narrativo, puede conducir a una reexperimentación o repetición inarticulada del evento traumático que no permite su inserción en el relato vital. Como resultado, se produce una retraumatizacón que asalta de manera abrupta la narrativa como muestra de la fidelidad que el sujeto siente hacia la experiencia traumática.

En *Los días azules*, el resultado de la escritura de la infancia como espacio discursivo de la articulación terapéutica es ambiguo. La novela acaba con la reexperimentación y no con la

rearticulación del episodio de su infancia en el que ostensiblemente fue feliz: "[e]ste libro no tiene más objeto que el de narrar la historia del único globo que entre los millares que palpitaban en el cielo agarré en mi vida, mi momento estelar, mi gran hazaña" (99). La narrativa acaba con el regreso discursivo del narrador a la casa de su infancia durante la noche de Nochebuena, cuando revive por medio del uso del presente la felicidad y regocijo de este momento infantil. A lo largo de las últimas líneas también se reproduce el episodio en el que, con sus manos tomadas de los barrotes de la ventana de la casita campesina, el narrador mira hacia el interior del pasillo pero, a diferencia de las veces anteriores en las que se encuentra con su desdoblamiento aquí "en vez de la temible revelación, v[e] el pesebre: humilde, dulce [y] plácido" tan ansiado durante la novela (183).

Conclusión

Con el propósito de establecer unas fuertes bases formales de estudio para la narrativa que se erige a partir de la escritura de la infancia —toda vez que la crítica académica hasta el momento ha pasado por alto el estudio de la escritura de la infancia como sistema de narración—, este capítulo ha explorado la infancia narrada como espacio articulatorio que sirve de vehículo para discursos ideológicos y políticos de la nación, como se verá detalladamente en los capítulos ulteriores. A partir del análisis de obras contemporáneas españolas y colombianas —*Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute, *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs y *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo—, he identificado tres posibles aproximaciones discursivas inherentes a la escritura de la infancia. En cada aproximación he respondido a tres interrogantes dirigidos a establecer una estructura formal:

el primer interrogante apuntaba a las causas que motivan la escritura de la infancia a partir de cada una de las aproximaciones narratológicas aquí propuestas; el segundo, hacía hincapié en el hecho o elemento que hace posible la apertura de cada uno de los espacios dialógicos constituidos a partir de la escritura de la infancia; el tercero se dirigía a presentar los efectos y resultados perseguidos a través de cada una de estas aproximaciones narratológicas a la escritura de la infancia.

El estudio de la obra de Matute me ha permitido mostrar que la escritura de la infancia se erige como un espacio discursivo de naturaleza dialógica donde confluyen simultáneamente la fantasía y la realidad. Estos dos discursos se presentan imbricados en un constante diálogo que permite que el niño que protagoniza la escritura de la infancia no sólo tenga acceso a un mundo real que en ocasiones resulta incomprensible sino que también pueda, a partir del dialogismo desencadenado entre la fantasía y la realidad, entender, cuestionar y controvertir el discurso real al que está expuesto.

El análisis de *Luna lunera* ha hecho posible presentar otra aproximación narratológica a la escritura de la infancia. En este caso, el espacio discursivo que conforma la infancia narrada se concibe como el lugar donde entran en contacto la multiplicidad de documentos que componen el archivo de la historia. La escritura de la infancia, por su naturaleza retrospectiva, se convierte en el sistema de narración idóneo donde entran en contacto documentos que tradicionalmente han pertenecido a lo que González-Espitia denomina el "archivo abierto", esto es, la parte pública del archivo con los que él considera partes del "carnero", esto es, los relegados al lado oscuro del archivo. Finalmente, el estudio de la obra de Fernando Vallejo ha permitido acceder a la escritura de la infancia como el espacio discursivo en el que se intenta articular terapéuticamente un trauma que permanece soterrado.

En el espacio dialógico de la infancia narrada entran en contacto la presencia omnipresente pero inarticulada de un evento traumático con el intento de narrativización del mismo.

Como se verá en los siguientes capítulos, estas aproximaciones discursivas no son mutuamente excluyentes sino que, por el contrario, se pueden presentar sincrónicamente en cada uno de los textos. Aunque este estudio formal tiene un componente eminentemente estético, sus consecuencias hermenéuticas son útiles como sustrato de las interpretaciones de cariz más ideológico o político desarrolladas en los capítulos siguientes. Una vez establecidas las características narratológicas de cada una de las aproximaciones discursivas a la escritura de la infancia, el capítulo a continuación centra su atención en una de las funciones narrativas de la escritura de la infancia, esto es, la que sirve como nodo de tensión alegórica a partir del que se llevan a cabo posibles interpretaciones de la nación.

CAPÍTULO 3

BREVES INSTRUCCIONES PARA IMAGINAR LA NACIÓN, O LA ESCRITURA DE LA INFANCIA COMO ALEGORÍA DE LA NACIÓN

La infancia es a veces un paraíso perdido.
Pero otras veces es un infierno de mierda.
(Mario Benedetti, *Despistes y franquezas*)

En el anterior capítulo propuse tres aproximaciones teóricas al estudio de la infancia narrada con el objetivo de establecer unas herramientas literarias útiles para el análisis de este tipo de escritura en textos narrativos colombianos y españoles contemporáneos. En este segundo capítulo se va a analizar esta escritura como sistema de narración a partir del cual el lector articula una interpretación alegórica del discurso ideológico en torno a la nación. La primera de las aproximaciones teóricas expuestas en el capítulo anterior, aquella que establece la infancia narrada como el espacio dialógico donde convergen la realidad y la fantasía, va a ser de gran utilidad en el desarrollo de este segundo capítulo: la percepción subjetiva del entorno real por parte del niño es lo que hace posible la lectura alegórica de la escritura de la infancia como discurso ideológico en torno a la nación.[61]

La relación entre la infancia y el discurso de la nación no es, sin embargo, cosa nueva. A lo largo de los últimos siglos, la tradición occidental ha establecido una conexión discursiva intrínseca entre la figura del niño y la construcción alegórica del discurso narrativo de la nación. Un posible primer momento se observa en *Second Treatise of Government*

[61] Con el término "percepción subjetiva" hago referencia a la mirada del niño entendida como el espacio donde convergen retazos de la realidad y los vestigios del mundo de la fantasía y la imaginación.

(1689), donde el inglés John Locke (1632-1704) visualiza al niño como un sujeto irracional a la espera de crecer. Para Locke la importancia del niño reside principalmente en su potencial de convertirse en adulto ya que, en su opinión, el niño nace sin tendencias innatas. La mente del niño, según Locke, es una especie de *tabula rasa* y su formación como sujeto independiente depende de las experiencias vitales resultantes del contacto con otros seres humanos. Son los padres, en primer lugar y la sociedad, en segundo, los que tienen la capacidad de modelar al infante y hacer de él una persona y ciudadano del futuro.[62] Un segundo momento se encuentra en *Emile, ou de l'education (Emilio, o de la educación*) (1762) donde el francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) señala diferentes relaciones políticas y filosóficas entre el individuo y la nación. Para Rousseau la naturaleza tiene un cariz positivo y en consecuencia el niño debe aprender sus lecciones vitales a partir de ella. En su opinión, es sólo a partir de la correcta educación impartida durante la infancia que el hombre y, por consiguiente, el ciudadano puede formarse con éxito. Tanto para Locke como para Rousseau, el modelo de niño representa alegóricamente la idea de nación del momento.

En *Original Subjects: The Child, the Novel, and the Nation* (2001), Ala A. Alryyes recoge algunas de las perspectivas más destacadas del estudio de la infancia en relación con el discurso ideológico en torno a la nación y sugiere una lectura de la niñez como alegoría nacional: "the life of one man comes to stand for the history of the nation, and the child becomes to allegorize both privileged past periods of national history and the promise of a

[62] Locke tiene cuidado de clarificar el poder que el padre ejerce sobre el niño para evitar justificar cualquier forma de poder absoluto y totalitario con respecto al infante. Desde su punto de vista, el poder del padre se encuentra limitado, pues cesa tan pronto como el niño adquiere la mayoría de edad a los veintiún años. Un poder que presenta limitaciones temporales no puede ser concebido nunca como absoluto.

happier future" (21). [63] El niño, según lo expuesto por Alryyes, es el catalizador que en el discurso narrativo de la nación sirve de nexo entre el pasado y el futuro. Siguiendo en esta misma línea, Alryyes comenta que el niño alegoriza "the happy Arcadia [and] [h]e is also the promise of a national Elysium brought about by proper education… If the child allegorizes national history, the citizen also becomes the child of the nation" (22). En conexión con las ideas expuestas por Locke, Rousseau y Alryyes está el modelo literario del *Bildungsroman* donde el sujeto protagonista, es decir, el niño/joven en el proceso de evolución hacia la edad adulta, se convierte en la representación alegórica de la nación moderna. En *The German Bildungsroman: History of a National Genre* (1993), T.C. Kontje arguye que el *Bildungsroman* "becomes the privileged genre of German literature: the organic development of the hero toward a naturalism and social integration reproduces in miniature the movement of German literature towards its maturity, and this literature, in turn is to inspire the unification of the German nation" (29).[64]

[63] *Original Subjects: The Child, the Novel, and the Nation* está dividido en dos partes que presentan diferentes manifestaciones alegóricas de la infancia. En la primera parte, Alryyes se enfoca en las concepciones de la infancia propuestas por Locke y Rousseau para demostrar a continuación la forma en que la relación que el niño mantiene con su familia alegoriza el vínculo entre la nación moderna y sus ciudadanos. En la segunda parte el enfoque se concentra en diferentes novelas inglesas representativas de los siglos XVII y XIX en las que se pone de manifiesto el modelo narrativo del momento en el que el joven protagonista que abandona su hogar se ve obligado a enfrentarse con la autoridad absolutista del padre. Alryyes establece una conexión entre este modelo narrativo y la narrativa nacional del momento histórico que produce una reimaginación del estado y de la autoridad política. La función del niño es central en este tipo de narrativa ya que, de manera alegórica, representa un nuevo comienzo de la nación que se muestra, por el momento, libre de corrupción.

[64] En *Nación y nacionalismo en América Latina*, Jorge Enrique González estudia la nación a partir del interrogante "¿qué es una nación?" propuesto por Eric Hobsbawn en su obra *Naciones y nacionalismo desde 1780*. González da respuesta a partir de las ideas del historiador alemán Friederich Meinecke, quien en 1907 llevó a cabo una distinción entre aquéllos que se inclinan por los aspectos subjetivos y aquéllos que se inclinan por los aspectos objetivos a la hora de determinar las bases del discurso de la nación. Meinecke señaló la diferencia entre el caso francés y el caso alemán. En su opinión, el caso francés mostraba la "expresión de la nación subjetiva o nación política, *Staatsnation*, fundamentado en la concepción política de la libre determinación de los ciudadanos y la soberanía de la nación" (González 9). El caso alemán, por el contrario, representa según Meinecke, "la nación objetiva o nación cultural, *Kulturnation*" donde la idea de pertenencia se encuentra en "la base de la una cultura, un idioma y una historia comunes" (González 9).

El propósito de este capítulo no consiste, sin embargo, en presentar una lectura alegórica de la nación a partir de la figura del niño como se ha hecho a lo largo de los últimos siglos. Lo que aquí me interesa no es tanto el niño en sí sino la escritura de la infancia que es llevada a cabo, en un primer nivel extradiegético, por el narrador adulto.[65] Pretendo, por consiguiente, adscribir una funcionalidad discursiva alegórica a la escritura de la infancia que vaya más allá del enfoque en los personajes infantiles. A diferencia de lo planteado por críticos como Alryyes, en los textos que se van a analizar en este capítulo la base de la alegoría no reside en el personaje infantil sino, más bien, en el espacio articulatorio de la voz infantil intradiegética que mapea a modo de lente fotográfica los lugares y personajes de su infancia conformando, de este modo, una especie de retablo donde se yuxtaponen, conectan y renarrativizan diferentes fragmentos o escenas del recuerdo infantil. Por medio de un proceso hermenéutico, el retablo constituido a partir de la mirada infantil permite el gesto hacia otro espacio donde se articula el discurso político en torno a la nación. Llegado este punto es preciso preguntarse qué se entiende por "gesto", qué se entiende por "alegoría' y qué se entiende por "nación".

La definición que va a ser de más utilidad para el estudio de la escritura de la infancia que yo propongo es la presentada por Roland Barthes en "Cy Twombly: Works on Paper" (1986) en donde afirma que el "gesto" es:

[65] Al hablar de un primer nivel extradiegético me estoy refiriendo al que alude a la relación entre el narrador adulto intradiegético y la infancia narrada. En *El hijo del acordeonista*, por ejemplo, la infancia textual es el resultado del proceso de escritura llevado a cabo por el narrador adulto. En este caso, el narrador adulto es intradiegético con respecto a la novela en sí pero extradiegético con respecto al espacio narrativo que conforma la escritura de la infancia. Por otro lado, el segundo nivel extradiegético es, a su vez, extratextual puesto que hace referencia a la relación que el autor mantiene con su obra. Existe además un importante tercer nivel extradiegético que es el que marca la relación entre el lector y la obra en sí. Este nivel es de gran relevancia en el análisis que propongo dado que, en definitiva, es aquí donde se articula la interpretación alegórica de lo narrado.

> [s]omething like the surplus of an action. [While] the action is transitive, it seeks only to provoke an object, a result; the gesture is the indeterminate and inexhaustible total of reasons, pulsions, indolences which surround the action with an *atmosphere*… Hence let us distinguish the *message*, which seeks to produce information, and the sign, which seeks to produce an intellection, from the *gesture*, which produces all the rest (the 'surplus') without necessarily seeking to produce anything …. Thus in gesture is abolished the distinction between cause and effect, motivation and goal, expression and persuasion. (160)

El "surplus of an action" del que habla Barthes es evidente en la percepción subjetiva de la voz y mirada infantiles del narrador del primer nivel intradiegético en cada una de las narrativas que aquí se analizan. Es en esta percepción en la que se combinan y en la que conviven la realidad y su aprehensión a partir de la imaginación desplegada por la mente infantil. La aprehensión singular de la realidad por parte del narrador protagonista de la infancia narrada permite la articulación alegórica por parte del lector, quien interpreta la escritura de la infancia en conexión con el discurso de la nación.[66]

El término "alegoría" procede etimológicamente del latín "allegoria" que a su vez deriva del griego "ἀλληγορία" *(allegoria)*. El vocablo original griego está compuesto de la palabra "ἄλλος" (*allos*), que significa "otro, diferente" y "ἀγορεύω" (*agoreuo*), que quiere decir "hablar en la asamblea" y de ahí "ἀγορά" (*agora*), esto es, "asamblea". Partiendo de su origen etimológico, la crítica literaria hace uso del término "alegoría" en el sentido de "habla figurada". En *Las figuras retóricas*, José Luis García Barrientos define la alegoría como una "metáfora continuada o cadena de metáforas correlativas que desarrollan un completo doble sentido, literal y figurado" (57). La alegoría es una figura retórica que permite que un concepto abstracto pueda ser representado a través de una imagen, ya sea literaria o visual. El radio de acción de la alegoría es, por consiguiente, muy variable y puede abarcar desde una

[66] Un ejemplo de ello lo encontramos en *El hijo del acordeonista* donde la manera en que la realidad vasca es aprehendida por el narrador infantil permite una interpretación alegórica del estado de la nación tal y como es visto por los nacionalistas vascos.

simple idea que se representa a partir de un objeto, animal o forma humana de la vida cotidiana, hasta un recurso retórico de mayor envergadura por medio del cual se representa un pensamiento más complejo e incluso una experiencia real.

En *Allegory and Violence* (1996), Gordon Teskey presenta una definición de la alegoría que resulta muy útil en conexión con la idea del "gesto" aquí propuesta: "we may define the material in allegory as that which gives meaning a place to occur but which does not become meaning itself" (19). La definición expuesta por Teskey se sitúa en la línea de estudio propuesta por Walter Benjamin en torno al valor de la alegoría. En *Trauerspiel* (*El origen del drama barroco alemán*) (1927), Benjamin defiende el lugar superior que ocupa la alegoría con respecto al símbolo, a diferencia de lo que había sido previamente establecido por los autores del Neoclasicismo y el Romanticismo. Para el crítico alemán, la mirada que se sumerge en la estructura de la alegoría desvela nuevas capas de significado, mientras que en el caso del símbolo el significado es intuitivamente comprendido de una vez o, por el contrario, resulta permanentemente incomprendido. La alegoría es de naturaleza dinámica y abre la puerta a múltiples posibilidades de interpretación, a diferencia del símbolo que presenta un carácter cerrado y estático. La definición propuesta por Walter Benjamin va a ser de gran utilidad a lo largo de este estudio ya que para él la alegoría es preeminentemente un tipo de experiencia que surge de un entendimiento del mundo que ha perdido su estabilidad y permanencia y se ha convertido en algo transitorio. La alegoría, entendida de este modo, no reside simplemente en el contenido de la narrativa, es decir, la historia y sus personajes, sino en algo mucho más substancial: la alegoría reside en el modo de expresión y la forma de aprehender y focalizar la realidad por parte del narrador intradiegético, toda vez que es esto lo que impacta y repercute profundamente en la manera en que el lector percibe el mensaje.

La alegoría, tal y como va a ser analizada a lo largo de este trabajo, es el resultado de la relación entre la forma de aprehender la realidad y la interpretación que el lector lleva a cabo de esa singular focalización.

Una vez aclarado el uso de los términos "gesto" y "alegoría" para nuestros propósitos, debo indicar que por nación entiendo lo propuesto por Benedict Anderson en su ampliamente estudiado *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991) donde arguye que la nación conforma una comunidad políticamente imaginada (6-7). La nación es una comunidad imaginada en tanto construcción mental compartida por cada uno de sus miembros a través de la cual establecen una comunión. La idea de nación es política en la medida en que presenta sus limitaciones y soberanía a partir de fronteras definidas. El nacionalismo entendido de esta manera se concibe como un estilo de vida que toma uno o varios aspectos de la cultura, tales como la lengua, la raza o las demarcaciones geográficas como génesis de la comunidad imaginada.

Teniendo en cuenta cada una de estas ideas, la importancia de este análisis reside en desvelar el potencial alegórico que posee el retablo escénico conformado en la escritura de la infancia, y cómo se constituye en una forma de establecer una lectura del discurso ideológico en torno a la idea de nación en el contexto colombiano y español. Para llevar a cabo este objetivo, me propongo analizar la escritura de la infancia en *El hijo del acordeonista* (2004) de Bernardo Atxaga y *Mateo solo* (1984) de Evelio José Rosero Diago. La elección de estas novelas encuentra su justificación en el hecho de que cada una de ellas presenta una aproximación narrativa diferente a la escritura de la infancia, determinada por motivaciones disímiles por parte de los narradores. En *El hijo del acordeonista*, por ejemplo, la escritura de la infancia se presenta discursivamente a modo de capítulo inicial de un libro intradiegético

de carácter autobiográfico a través del cual el narrador intenta dejar constancia de su vida a sus dos hijas. En *Mateo solo*, la escritura de la infancia se produce de manera consciente y viene aparentemente motivada por una intención catártica por parte del narrador. No obstante y a pesar de las diferentes aproximaciones y motivaciones que cada una estas novelas presenta con respecto a la escritura de la infancia, el análisis de cada una ellas deja entrever un efecto común: por medio de la lectura alegórica de las escenas que conforman la infancia narrada se perciben discursos políticos que, a diferencia de los efectos perseguidos por las grandes narrativas fundacionales, ponen de manifiesto el declive de la idea de una nación que se encuentra en un proceso de desintegración y fragmentación.

A veces es un infierno de mierda... Brujas y locas en el cancerígeno país de Evelio Rosero

Evelio José Rosero Diago (1958) es el autor de la famosa trilogía colombiana *Primera vez* (1988) que está compuesta por *Mateo solo* (1984), *Juliana los mira* (1986) y *El incendiado* (1986). Entre las peculiaridades de estas obras se encuentra el lugar destacado que ocupan los protagonistas infantiles. Evelio José Rosero Diago ha sido galardonado con múltiples premios literarios a lo largo de su carrera profesional. En 1979 recibió el "Premio Nacional de Cuento de Colombia"; en 1982 obtuvo el "Premio Iberoamericano de Libro de Cuentos Netzahualcóyotl"; también ha recibido el "Premio Internacional de Novela Breve de Valencia"; el famoso premio "Tusquets" en 2006 y el prestigioso "Independent Foreign Fiction Prize" organizado por el periódico británico "The Independent" en 2009. Pese a la abundancia y calidad de su producción literaria, la crítica no ha prestado una especial atención al estudio de su obra. Son escasos los estudios críticos acerca de la producción del

escritor colombiano y los pocos existentes se han enfocado principalmente en la segunda obra de la trilogía y en el papel de lo femenino, como es el caso del estudio crítico "*Juliana los mira* de Evelio Rosero Diago: escritura de lo femenino" (1996) de Alejandro Valderi.

La obra que aquí nos interesa, sin embargo, es la primera de la trilogía, *Mateo solo*. Salvo una breve reseña en la biblioteca virtual colombiana "Luis Ángel Arango", la obra ha permanecido fuera de la crítica académica. La novela es narrada de manera retrospectiva por Mateo quien, a través de la alternancia del uso del presente y de las diferentes formas del pasado, describe el cuadro que conforma su infancia. La acción transcurre enteramente dentro de la casa de la tía Cecilia, un espacio que, según la descripción del protagonista, parece estar bajo la influencia de un hechizo maléfico. Con la supuesta esperanza de ofrecerles una calidad de vida mejor, Mateo y su hermana adolescente han sido enviados por su madre a vivir con la maligna tía Cecilia. Conforme avanza la novela nos damos cuenta, sin embargo, de que lejos de estas supuestas buenas intenciones, la madre, que ejerce el oficio de la prostitución, los envía a vivir allí para deshacerse de la responsabilidad que la crianza de los niños le supone.

El ambiente doméstico descrito se asemeja en gran medida al ambiente asfixiante de una pesadilla. La casa de la tía Cecilia está habitada por personajes que, a modo de criaturas monstruosas, alienan y deshumanizan al protagonista. La tía Cecilia es descrita como alargada, fría y puntiaguda, como si se tratara de una de las figuras que pueblan los cuadros de El Greco; Pastora se presenta como una criada con joroba y una perpetua risa burlona; la hermana de Mateo, víctima de la locura, tiene como rasgo más distintivo el rapado de su pelo y un comportamiento autómata; y la abuela, postrada por un avanzado cáncer de pecho,

acaba siendo descrita de manera escatológica.[67] Todo ocurre en el interior de la vivienda y las únicas referencias a espacios externos se producen a través de retrospecciones discursivas del protagonista por medio de las cuales recuerda o sueña con los escasos momentos de su infancia vividos fuera de las paredes que aprisionan su existencia. Las escenas retrospectivas se ponen de manifiesto a través de la repetición del verbo "recordar" al inicio de las frases como cuando, por ejemplo, comenta: "[r]ecuerdo que yo soñaba con eso [volver a ir al cine] porque eso era igual que volver a vivir" (40). La recurrencia de este verbo tiene como objetivo diferenciar discursivamente los límites entre las acciones ocurridas fuera y dentro del espacio doméstico al mismo tiempo que establecer una línea divisoria entre vivir y no vivir para el niño. A este respecto, y como se verá más adelante, bien sea en referencia al espacio interior del ambiente doméstico o al espacio interior del cuerpo de los personajes —es decir, a su psique y a las sustancias corporales que supuestamente han de residir en lo más íntimo del ser, como los flujos, los olores y la sangre— el énfasis en los espacios interiores tiene gran relevancia en la obra.

Dado que la escritura de la infancia conforma lo que llamé en la introducción de este capítulo una especie de retablo vivo, para llevar a cabo su aproximación es necesario estudiar cada uno de los elementos que constituyen este retablo. Empezaré observando a los personajes para luego examinar la conexión o falta de conexión existente entre ellos, por un lado, y entre ellos, la casa y el ambiente en el que viven, por otro. Como se comentará más adelante, el hecho de que los personajes, la casa y el ambiente compartan una serie de características —lo que en términos retóricos se denomina como "proceso de correlación

[67] Nótese la violencia que desprende la descripción fisionómica de los personajes que conforman las escenas del retablo de la infancia del protagonista y la relación que la omnipresencia de esta violencia del ambiente doméstico mantiene con la realidad de la sociedad colombiana.

anímica"— es de vital importancia para la interpretación de los sujetos infantiles que aquí se desarrolla.

La obra se abre con la descripción de un momento crítico en la infancia de Mateo cuando, estando todos de pie "frente a la ventana", la tía Cecilia se percata de que "ha[bían] comenzado a señalarles" (5). En ningún momento se explica el motivo del acto deíctico del que toda la familia parece ser víctima. De igual modo, en ningún momento se hace una mención específica al espacio o al tiempo en el que transcurre la acción. La narrativa queda de este modo suspendida en una especie de espacio abstracto cuyas únicas limitaciones y concreciones físicas son aquéllas que demarcan un dentro y fuera del espacio doméstico circunscrito a través de la mirada de los personajes. En *Simulacra and Simulation* (1994) Jean Baudrillard elabora un estudio acerca de la ausencia de referencialidad que caracteriza a las expresiones de la postmodernidad. Los conceptos de simulacro y simulación elaborados por el filósofo francés aluden a la creación de lo real a partir de modelos conceptuales que, en principio, no tienen conexión con la realidad. Por medio de los procesos de simulación y simulacro se crea un espacio donde gobierna la hiperrealidad, tal y como se observa en *Mateo solo* a través de la descripción hiperbólica de los personajes que conforman el retablo doméstico. En ningún momento a lo largo de la novela, salvo en la última página donde de manera extratextual se data y localiza la finalización del texto, se pone de manifiesto que la acción transcurra en el contexto colombiano. No obstante, la percepción infantil de la realidad de un ambiente doméstico asfixiante, alienatorio y violento, permite al lector una lectura interpretativa de ese ámbito como manifestación alegórica de la nación colombiana, una nación donde, desde esta perspectiva, el diálogo está ausente y donde las relaciones interpersonales están regidas por la violencia, el terror y la deshumanización del sujeto.

Existen dos muy sutiles referencias a Colombia que sólo el lector conocedor del contexto cultural colombiano es capaz de extraer de la lectura de *Mateo solo*. Por un lado, hay una referencia a *María* (1867) de Jorge Isaacs, insertada en la narrativa de la infancia cuando el niño comenta:

> [l]a abuela sólo fumaba a medianoche, después de las novelas .... vigilando que tía Cecilia no llegara a darse cuenta. No se daba cuenta. No. Entraban solamente los fantasmas de los dos de la novela, pálidos y largos, fríos. Los seguía el ave negra que él en la novela veía volar sobre la tumba de ella, los seguía el ave negra que él oía cuando pensaba en ella, los seguía el ave negra. (28)

La mención reiterativa al ave negra alude a la novela del colombiano Isaacs. En "El mal de María: (Con)fusión en un romance nacional" Doris Sommer retoma la valoración de Pedro Gómez Valderrama al afirmar que "María... es la novela nacional de Colombia" (439). Sommer comenta que "[a] diferencia de otras obras donde el amor imposible entre amantes (sectores) históricamente antagónicos subraya la urgencia de un proyecto nacional que reconcilie los antagonismos, en ésta la frustración no apunta hacia ninguna solución" (441). Sommer arguye que "Colombia [fue] el único país latinoamericano que no logró algún tipo de consolidación nacional durante el siglo diecinueve, lo que quizás explica por qué su novela nacional es tan anómala... que [no] forment[a] nuevos proyectos nacionales capaces de reconciliar a conservadores y liberales" (446). La imposibilidad de erigir un proyecto nacional va a ser de gran utilidad para la interpretación alegórica de la novela de Rosero. Por otro lado, otra referencia al entorno cultural colombiano tiene lugar cuando el niño alude al viaje que él y su hermana hicieron "hace tiempos en la flota, cuando iba[n] riendo y de pronto ella dijo que algún día compraría[n] una casa grande con calentador de agua y cocina para mamá" (37). La flota hace referencia al autobús intermunicipal colombiano.

Al comienzo de la novela, Mateo es el único que parece ver la realidad interior y exterior desde una perspectiva extradiegética. A pesar de su existencia intradiegética, Mateo es el único que posee cierto nivel de subjetividad agentiva, a diferencia del resto de la familia que se posiciona como objeto de su mirada. Mateo resulta ser el único personaje que, a excepción de la abuela, muestra un estado de consciencia acerca de la realidad que la familia vive. Sólo él se atreve a contradecir a la tía afirmando que "nadie nos ha estado señalando" (5). La perspectiva visual del Mateo intradiegético, es decir, del niño que con su mirada recaba los lugares más íntimos de la casa y elabora el retablo escénico que conforma la infancia narrada, aprehende la violencia de la realidad de su entorno a partir del discurso de la fantasía que ha interiorizado como resultado de sus lecturas.

El uso del discurso fantástico como forma de aprehender la realidad nos remite a la primera de las aproximaciones literarias al estudio de la escritura de la infancia propuesta en el capítulo anterior en relación con *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute, donde la escritura de la infancia era vista como el espacio discursivo donde confluían la realidad y la fantasía. Desde el principio se muestra que a Mateo le gusta leer cuentos cuando recuenta que una de las parejas que tuvo su madre le incitó a la lectura y le regaló el libro de Simbad. De manera muy sutil, el discurso fantástico le permite al niño articular la realidad en la que se encuentra inmerso al mismo tiempo que le permite mantenerse alejado de la realidad que describe, convirtiéndose, de este modo, en un personaje dentro y fuera del retablo que conforma la escritura de la infancia. No obstante, conforme avanza la novela, y como consecuencia de la violencia ejercida sobre él, se observa que el personaje no es inmune, sucumbe y termina por ser parte del discurso fantástico del mismo modo que el resto de los miembros de la familia. Es esta forma subjetiva en que Mateo aprehende y capta la realidad

la que propicia el gesto que permite la interpretación alegórica de la escritura de la infancia como discurso en torno a la nación.

Siguiendo en la misma línea de lo comentado anteriormente en cuanto a la hiperrealidad que rige la escritura de *Mateo solo*, la descripción de los personajes se lleva a cabo de una manera que se aleja substancialmente de cualquier forma de representación verosímil y se torna en un ejercicio que podría calificarse de esperpéntico. Mateo comenta al comienzo de la novela: "[e]l rostro de mi tía es huesudo y alargado, lleno de manchas, sobre un cuello también largo, con muchos lunares. Su voz había sonado de pronto, como el lloro agudo y lento de los gatos, como un grito de fantasmas que me erizó de miedo" (5). La descripción de la tía Cecilia remite al lector a las manifestaciones arquetípicas de las brujas que abundan en los cuentos infantiles. Desde el punto de vista del recurso literario de la sinestesia, se puede afirmar que la tía Cecilia posee una personalidad estridente. Ella provoca una sensación de malestar a su alrededor e incluso altera el orden natural de la realidad, como se ve en un comentario de Mateo sobre su hermana:

> su rostro, de perfil, parecía una hoja suavemente blanca, mi hermana es tan pálida, casi azul, como las paredes, y es bastante más alta que la tía, pero cuando las dos hablan se me antoja que mi hermana intenta empequeñecer su cuerpo, dobla la espalda y la cabeza y es por eso que parece más pequeña, menos fuerte... [y] cuando hubo acabado de cerrar las cortinas ... se recostó de espaldas contra la pared, y empezó a caer, a resbalar lentamente, mientras se apretaba los oídos con las manos. (6)

La descripción de la tía y la hermana de Mateo remite a objetos de morfología puntiaguda, afilada o punzante, sugiriendo una de las expresiones de las múltiples caras de la violencia que rige el ambiente de la casa que, alegóricamente, es también el ambiente de la sociedad colombiana. La manera en que ambas mujeres son descritas denota la sensación de frialdad, amenaza y aversión que ellas ejercen sobre las personas de su entorno. En "La

violencia en Colombia", Norman A. Bayley comenta acerca de los diferentes métodos de tortura llevados a cabo durante el período de "La Violencia" y señala que esta etapa de la historia de Colombia fue denominada así debido a la increíble ferocidad con la que se efectuaron las matanzas, mutilaciones y desmembramientos de las víctimas. Entre los múltiples métodos de tortura mencionados por Bayley, el llamado "bocachiquiar" encuentra su parangón figurado en la violencia que se desprende a partir de la percepción subjetiva de la fisionomía de personajes tales como la tía Cecilia y la hermana del protagonista.[68] La amenaza punzante del perfil afilado, frío y puntiagudo de cada una de las mujeres se siente, no tan sólo por el narrador sino también por el lector, a lo largo de la narrativa que conforma la infancia narrada de Mateo. El niño produce, a partir de su aprehensión subjetiva, mezcla de la imaginación y la realidad, la impresión de que su cuerpo va siendo poco a poco penetrado por las afiladas hojas de la morfología física de las personas y el ambiente que le rodean.

Por su parte, el empequeñecimiento de la hermana de Mateo a fin de asimilarse a la estatura de la tía Cecilia muestra uno de los síntomas del proceso de mimetización que padece la muchacha.[69] Durante la estancia en la casa de la tía, la hermana se deshace involuntariamente de cualquier señal de identidad por medio de la mimetización con el ambiente que la asfixia y enajena. Mateo, por el contrario, lucha encarecidamente en contra de su entorno y se resiste a sucumbir al proceso de mimetización que ha convertido en

[68] El término "bocachiquiar" tiene que ver originariamente con la manera en que se saja un pescado de río llamado "bocachico" antes de freírlo en aceite o hervirlo. Este tipo de pescado, común en Colombia, tiene muchas espinas y por eso debe sajarse antes de comerlo. El método de tortura conocido como "bocachiquiar" es, según Bayley, un proceso que consiste en la ejecución de centenares de pinchazos o sajaduras en el cuerpo de la víctima que acaba lentamente desangrada (562).

[69] La presencia cercana de la tía motiva la modificación del físico de la muchacha. Poco a poco pierde la postura erguida propia de los humanos en contraste con los animales. Como se analizará más adelante, la presencia de la tía funciona como fuerza física que provoca un comportamiento contra natural en aquéllos que se encuentran a su alrededor.

autómata a su hermana. Sucumbir a la mimetización con el ambiente que le rodea sería proclamar la victoria de la tía. A diferencia de su hermana, Mateo se esfuerza por afirmar y (re)afirmar su identidad como persona pese a los intentos de la tía por desestabilizar su equilibrio mental como, por ejemplo, cuando intenta convencerle de que él no es un niño sino un gato. Mateo comenta al respecto:

> tía Cecilia me miró... Parecía alguien que despierta desde un sueño, y así me estuvo viendo, como si yo no fuera yo. Aquello tampoco me asombró. La verdad es que desde mucho antes yo estaba acostumbrado a que mi hermana y tía Cecilia me miraran de ese modo, como si yo no fuera yo, como si yo fuera aquel gato que hace tanto tiempo que se fué de casa. Pero yo no soy un gato. Soy un niño como cualquier otro. Tengo que convencerme de eso. (15)

Tras el comentario inicial de la tía de que "hab[ían] comenzado a señalar[les]" (5), la hermana de Mateo cierra la ventana de manera inmediata y automática. Este movimiento mecánico deja entrever que sus acciones no son el resultado de su propia voluntad y de su propia reflexión sino que, por el contrario, parecen estar controlados por unos hilos invisibles manipulados por la tía. El cierre de las cortinas denota el completo aislamiento y hermetismo que rige la infancia del protagonista. Como Mateo comenta, las salidas al exterior son prohibidas progresivamente por la tía quien, obsesionada por la idea de sentirse señalada, acaba recluyendo al que tiene alrededor, interrumpiendo cualquier tipo de contacto entre los miembros de la familia y el mundo exterior. Este cierre frente al intercambio social se observa en diversos niveles: la abuela carece de la posibilidad de desplazarse y salir de la casa debido al avanzado estado del cáncer de pecho que padece y, en ese sentido, no supone una amenaza para el intento reclusorio de la tía; la tía Cecilia decide jubilarse, liberándose, de este modo, de la obligación de abandonar la casa diariamente; a los niños se les prohíbe asistir a la escuela a pesar del interés de Mateo: "[y]o sí quiero ir, yo apenas tengo diez años,

pero sucede que no me dejan" (7); a Pastora, por último, se le intenta negar la posibilidad de salir a la calle porque "era mejor que no saliera porque la señalaban", aunque finalmente mantiene el permiso para salir gracias a su función como criada (54); el mismo Mateo comenta que "si Pastora no sal[ía] a comprar el pan, cómo com[ían]" (54). Con la excepción de las entradas y salidas de Pastora, cualquier posibilidad de contacto con el exterior de la casa se encuentra anulada ya que, hasta el teléfono "dejó de sonar... [cuando la] tía Cecilia dejó de pagar las cuotas...[convirtiéndose así en] una especie de juguete que no suena, pero que me imagino que suena ... y me convenzo de que escucho las voces de mi amigo José Luis que llama a saludar y [para] preguntarme porqué no volví a la escuela" (18).

La tía Cecilia encarna, en el microcosmos que conforma el núcleo familiar, la autoridad y el poder que rigen la vida de la familia a través de mecanismos como el cautiverio, la imposición del silencio, la demanda de obediencia ciega de todas aquellas personas que la rodean, la violencia, la represión, el miedo, e incluso el control de las necesidades vitales más básicas, como es por ejemplo la necesidad de comer. La tía Cecilia reúne las características típicas del verdugo/torturador que Judith L. Herman examina en *Trauma and Recovery,* pero al mismo tiempo la tía es víctima del ambiente en el que se encuentra, como se ve con la correlación anímica que conecta la frialdad y la violencia de ella como individuo con la frialdad y violencia que caracterizan el ambiente que le rodea: "las paredes de esta casa son igual que un hielo largo de color azul" (6). La familia de Mateo padece lo que Herman denomina "cautiverio doméstico", que a diferencia del cautiverio carcelario carece de barreras físicas que impidan la huída de los allí retenidos (74). Aunque no existen las barreras típicas de una celda, Mateo comenta que "la puerta está con llave y nadie puede salir" (21). El niño reflexiona acerca del ambiente opresivo en el que vive y dice

que cuando estaba asomado a la ventana "[l]as piernas empezaron a temblarme, pero resistí un buen tiempo, deseaba que alguien pasara y me viera, sólo eso, que alguien dijera: '[e]se niño no sale desde hace días'" (9). El protagonista expresa la necesidad de que alguien comprenda la verdad de lo que está ocurriendo: "[s]eguramente su tía y su hermana y la muchacha del servicio no lo dejan salir, pobre niño" (9). La función de la mirada es primordial desde la primera línea de la novela: "todos estaban de pié [sic], frente a la ventana [y] el frío de la tarde empañaba ligeramente el cristal de la ventana" (5). La mirada en este sentido no puede ejercer su función puesto que la neblina del cristal ocasionada por el frío impide a los personajes contemplar la realidad externa a la casa. Además, el comentario acerca del hecho de que les están señalando y la posterior aclaración de Mateo de que aquello no era cierto indica una atrofiada dialéctica visual: ni ellos pueden observar lo que queda fuera de la casa ni tampoco la mirada procedente del exterior parece poder penetrar y dialogar con el interior de la vivienda. En su deseo frustrado porque el mundo externo sepa lo que está ocurriendo en el interior de la casa para encontrar una salida a su situación, Mateo revela: "[s]eparé los pliegues de la cortina, un poco, sólo un poco, para ver si alguien de verdad nos señalaba. Únicamente estaba la calle, igual que todos los días, negra de lodo. El perro de José Luis orinaba contra una puerta. Tuve que esforzarme por verlo, los tobillos me dolían ... nadie pasó ... Por un momento me imaginé atrayéndolo a la puerta, me imaginé atrapándolo [al perro de José Luis] de un salto, y por último, después de acariciarlo, me imaginé enviando, atado a su cola, un mensaje a José Luis: *Ven a buscarme*" (9-10). No obstante, el tan ansiado momento del reconocimiento de su situación por el otro no se produce, lo que ocurre dentro de la casa parece no alarmar al resto de la sociedad que en ningún momento se pregunta por la desaparición de estos individuos de la esfera pública. Si

trasladamos esta escena del retablo de la infancia narrada al macrocosmos de la sociedad colombiana, observamos que la desaparición de la familia de Mateo permite una interpretación alegórica vinculada con la situación real de la sociedad colombiana. La desaparición de los miembros de la familia del escenario público de la ciudad donde viven, así como la falta de preocupación por parte de la gente de su entorno aluden, hermenéuticamente, a las desapariciones diarias acaecidas en Colombia como resultado de la violencia que ha regido el país. Al mismo tiempo, el hecho de que nadie repare en la desaparición de Mateo de la escena pública pone de manifiesto la falta de atención que tanto los medios de comunicación como el sistema de justicia en Colombia muestran en relación con los desaparecidos y secuestrados.[70]

La hermana de Mateo se presenta como víctima directa de la situación de cautiverio bajo el poder de su tía y el ambiente doméstico opresor. El hecho de apresurarse a cerrar la ventana, al igual que la modificación de su cuerpo para asimilarse a la altura de su tía, hace que la hermana se presente como un personaje que ha perdido su autonomía y hasta su subjetividad al ser incapaz de atender a cualquier realidad que resulte externa a la voluntad de la tía. Mateo comenta, ante la obviedad de que nadie les estaba señalando, que miró a su hermana pidiéndole apoyo. El niño se queja de que lo único que obtiene es una falta de respuesta ya que su "hermana guardó silencio" (6). Mateo explica que su "hermana... ya no

[70]La impunidad y falta de interés de las autoridades con respecto a la violencia en Colombia es un asunto fuertemente tratado y condenado por otros autores como Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince. En *La Rambla paralela* (2002), Vallejo critica la indiferencia ante el alto número de asesinatos y secuestros: "[b]endita seas santa impunidad que eres el motor del mundo" (18). En *Los días azules*, el mismo autor reprocha la poca atención mediática que despiertan las injusticias cometidas contra la población civil colombiana cuando comenta que "los genocidios pasaron a segunda plana y después ni eso, desaparecieron de los periódicos. Eran obviedad de todos los días, como titular que dijera: 'Nos morimos de calor'" (67). Abad Faciolince lleva a cabo una apelación a la justicia cuando en *El olvido que seremos* alude a las "fotos de torturados y de asesinados, cartas desesperadas de padres y hermanos que tienen un pariente secuestrado o desaparecido... Cartas... que como respuestas sólo reciben el desdén y la indiferencia del Gobierno" (207). Esta novela es estudiada con más detalle en el cuarto capítulo.

tiene el mismo pelo que antes, se rasuró completamente y es debido a esa desgracia que no se parece a lo que era" (6). Aquí se pone de manifiesto un antes y un después en la identidad de la hermana, dos paradigmas temporales marcados por el ingreso de los niños en la casa de la tía Cecilia. El antes estaba marcado por la esperanza de los niños de emprender una nueva vida en una casa grande, el después está marcado por el miedo, la opresión y la violencia que se respira en el ambiente. En relación con el antes y el después en la vida de los niños, Mateo comenta:

> el problema consiste en que todo lo que ordena mi tía es obedecido por mi hermana, ella no es como antes, no es la misma que subió conmigo a la flota, cuando mamá salió corriendo sin esperar a que partiéramos. No es la misma. No. En ese entonces mi hermana reía conmigo de la gente, le gustaba burlarse de la cara de la gente y compararla con la otra cara de los animales ... Así de feliz era mi hermana, imaginando cosas .... me d[ecía] que yo era el hermanito más inteligente de la tierra, que ambos íbamos a estudiar mucho en la escuela y que ... cuando creciéramos, compraríamos una casa grande. (14)

El pelo rapado es el rasgo físico que más la caracteriza. Aunque en un primer momento el pelo rasurado recuerde al de los presos, el significado es más profundo. Mateo comenta en diferentes ocasiones que la hermana con frecuencia era confundida con un chico, anulándose así su rasgo identitario vital como mujer. En su artículo acerca de la violencia en Colombia, Bayley comenta que la extracción del cuero cabelludo es otra forma común de tortura. Aunque esta forma de tortura no aparece descrita de manera explícita en la escritura de la infancia en esta novela, lo cierto es que el rasurado del que es víctima la hermana remite al lector que entiende de la resonancia alegórica de la novela a la forma de tortura efectuada en el contexto colombiano durante el período de la Violencia: el que consiste en la mutilación de las orejas. Al igual que ocurre con el de la extracción del cuero cabelludo, la mutilación no se efectúa de manera literal en la infancia narrada pero sí se sobrentiende de

manera figurada cuando Mateo comenta que su hermana se tapaba los oídos "diciendo que toda su sangre se salía lentamente por ahí, que se estaba muriendo" (Bayley 53). El énfasis constante en el pelo rapado y las manos en la cabeza denota el estado de enajenación de la muchacha que, privada del uso de la razón, acaba por delirar y sufrir de ataques esquizofrénicos.[71] Tras la entrada en la casa, la hermana adolescente, a modo de prisionera, se ha ido deshaciendo de todo lo que hasta ese momento le pertenecía, aunque no fueran más que ilusiones y esperanzas, y se ha ido convirtiendo en una especie de autómata a la que le ha sido anulada toda manifestación de su voluntad. La hermana vive enajenada y se ve a sí misma como perteneciente a otro mundo. Mateo comenta con respecto a su hermana:

> mientras ella hablaba con nosotros se veía ella misma en otro sitio, mirándose a sí misma ... me he salido del cuerpo, decía ... y sentía que se ahogaba como si estuviera tragándose todos los gritos de todos nosotros, y era entonces cuando veía los dos colores en nuestras caras partidas, y nuestras narices eran insectos batiendo las alas,... ayúdame, ayúdame, ... y yo lloraba con ella sin saber qué hacer para ayudarla ... mi hermana se estaba olvidando de ella, de ella y de mí, y de que ella era inteligente ... y que era imprudente dejarse derrotar tan pronto por la tía, se olvidaba de mí, me abandonaba, y todo eso porque tuvo la mala ocurrencia de no seguir el consejo de la abuela y empezó a sufrir por la ausencia de mamá y por cada grito de la tía y también por la vergüenza de Pastora riéndose de todos, empezó a sufrir demasiado por todos nosotros[72] ... dejándose perder sin luchar, sin ser lo que ella habría sido siempre, una valiente, porque eso era ella sobre todo, una valiente, antes de que llegáramos a esta casa, una valiente, y, además sabía reír. (35-6) [73]

[71] No es mi propósito llevar a cabo un diagnóstico clínico de los personajes de la novela. Hago uso del término en su sentido común para referirme al estado de alteración en la percepción de la realidad del personaje en este momento de la narración y que acabará afectando al resto de los personajes conforme avance la narrativa. Este estado de alteración de la realidad está caracterizado por la desorganización del pensamiento, los trastornos afectivos y las frecuentes alucinaciones. Soy consciente, no obstante, de las diferencias psicológicas entre la esquizofrenia y otros tipos de trastornos disociativos de identidad como la personalidad múltiple o la doble personalidad con los que es comúnmente confundida la esquizofrenia, tal y como lo explican Spencer Rathus y Jeffrey Nevid en *Abnormal Psychology*.

[72] El consejo de la abuela consiste en "no gritar y no escuchar lo que [le] gritan" (22-3) ya que sólo de ese modo uno puede llegar a viejo y sobrevivir al ambiente.

[73] El ritmo acelerado de la narración, motivado por la ausencia de signos de puntuación y la abundancia de conjunciones copulativas provoca, como resultado, una sensación de desorganización discursiva y deja entrever el trastorno afectivo de la muchacha quien, enajenada de la realidad, no puede responder emocionalmente, ni

La realidad para la muchacha termina por convertirse en un estado mimético desprovisto de subjetividad. Según Mateo, su hermana "no podía evitar desde hace tiempos que al encontrarse charlando con alguien, la maestra, o tía Cecilia, o Pastora y la abuela, o conmigo, empezara a imitar los gestos [de los demás], [sus] labios y ademanes, [sus] voces y miradas" (34) siendo de esta forma idéntica a ellos con la diferencia de que todos menos ella tenían "el rostro partido por la mitad, una mitad de un color que no se vé [sic] y la otra mitad de otro color". La hermana, a través de un proceso mimético, ha acabado asimilándose a la tía Cecilia hasta el punto de que los padecimientos o acciones de una son compartidos y sufridos por la otra:

> Pastora llevó el chocolate a la mesita de la sala. Igual que yo, parecía acostumbrada a esos repentinos dolores de cabeza de tía Cecilia y de mi hermana... "Está servido el chocolate". Después desapareció para reírse finalmente en el pasillo. Y yo adiviné que aquella vez no era de angustia que reía sino burla, sólo burla, seguramente por mirar el cuadro de mi tía y de mi hermana casi acostadas en la alfombra, quietas y sin decir nada, y aún con las manos en la cabeza. (13-4) [74]

Una vez presentadas las características más destacadas de la tía y de la hermana del protagonista, es preciso describir el lugar que ocupa Pastora en el conjunto escénico que conforma la infancia del protagonista. Como se observa en la cita anterior, una de las características que mejor definen al personaje de Pastora es la risa burlona que emite

---

aún frente a su hermano menor, por quien anteriormente se sentía responsable. La hermana se convierte en un vórtice que absorbe las culpas y sufrimientos del resto de su familia.

[74] Conforme avanza la novela podemos observar la forma en que los actos de la tía son imitados por la sobrina y viceversa, afirmándose, de este modo, la falta de subjetividad e independencia que acaba padeciendo cada una de ellas. La referencia al chocolate caliente nos remite, junto con la referencia a *María* y a la flota, al contexto colombiano en el que el chocolate es una bebida común durante el momento del día que los colombianos llaman "las onces", esto es, el que transcurre entre las cuatro y las cinco de la tarde. El chocolate va acompañado generalmente por pan y, en algunos casos, también huevos. La alusión al chocolate como algo típico de la vida cotidiana colombiana también se observa en la primera página de *Los días azules* cuando el niño comenta que "la criadita infame" dice que " '[h]oy no hay chocolate'" (9). La alteración de la rutina del chocolate en ambas novelas es una manifestación del efecto de la violencia ejercida sobre los protagonistas.

independientemente de su estado anímico. La risa burlona es, junto con la joroba y el mal olor de su cuerpo, el aspecto más destacado de su personalidad:

> Pastora continúa con su risa tan larga y acentuada que parece una mueca inacabable. Al principio eso resultaba muy extraño y yo no dejaba de asustarme ante alguien que con seguridad no había dejado de reir [sic] durante toda su vida. Pero no demoré en entender que acaso esa risa suya no era alegre sino una especie de desesperación. Después comprendía mejor: a veces la sonrisa grande de Pastora era una completa burla, y a veces algo parecido al dolor ... Era por eso que la risa de Pastora nos aterraba a mí y a mi hermana. No sabíamos en qué momento iba a empezar a llorar. (11) [75]

La relación que Mateo mantiene con Pastora es ambigua. Por un lado, encuentra en ella a su mejor aliada en una casa donde el ambiente resulta antagónico y llega incluso a afirmar que "olvidaba su joroba y el susurro temeroso de su risa acompañándo[le] en la noche, olvidaba [también] su olor" (31). Pastora es la que, en el ambiente de miseria y hambre que se respira en la casa, comparte con el niño la aventura de comer a escondidas en la cocina durante la noche y también es la "única que alcanzó a comprender cómo [se] sentí[a] [Mateo] cuando [su] hermana empezó a cambiar de cara, poco a poco, y ya no [les] miraba como antes". (31)[76] No obstante, por otro lado, hay algo oculto en ella que Mateo

[75] En *Le rire: Essai sur la signification du comique* (1900) (*La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*), Henri Bergson comenta que la risa es un fenómeno cerebral a través del que el sujeto intenta establecer una distancia con respecto al objeto de la risa. Parece que a través de su constante risa burlona Pastora pretende que la realidad que enajena al resto de los personajes no le afecte. No obstante, como el niño comenta, la risa no es más que una manifestación de su debilidad, de su desesperación y de su dolor.

[76] El cambio radical de la hermana tuvo lugar a raíz de un enfrentamiento que mantuvo con su tía tras la llegada del colegio. La muchacha, contenta por los comentarios de la maestra quien había dicho frente a todos que la niña era un gran ejemplo a imitar por sus compañeros, transmite a la tía las palabras de la profesora diciendo que era una pena que la familia careciera de los medios necesarios para enviarla a estudiar a otro sitio pero que, aún así, la maestra estaba segura de que la niña llegaría muy lejos. La respuesta de la tía hace que la niña se le enfrente por primera y última vez. Tía Cecilia niega lo que la niña le cuenta tachándola de "mentirosa, ingrata [e] idiota" (33) e inculca en la niña un sentimiento de culpa sobre el deteriorado estado de salud de la abuela al decir que "cada día que [iban] a la escuela, era un día menos de vida para la abuela, pues se tenían que dejar de comprar muchos remedios importantes para con eso alcanzar a pagar la escuela" (33). La tía Cecilia, carente de cualquier forma de sensibilidad, se atreve a decir: "[u]stedes están matando a mamá" (33). El sentimiento de culpa hace que la niña tome la determinación de abandonar la escuela y a partir de ese momento su estado mental comienza a deteriorarse.

indica en diferentes ocasiones cuando comenta que algo fuera de los límites de su comprensión ha sucedido: "[a]lgún día contaré lo que pasó. Y es que mucho antes [de] que *pasara* Pastora y yo nos entendíamos, éramos idénticos: Sufríamos por el hambre" (30).

Hacia el final de la novela se desvela el secreto que Mateo se ha resistido a contar. Pastora, que resulta no ser una simple criada sino también la tía del niño, al igual que la tía Cecilia abusa sexualmente de él, y es ése el secreto que el niño se resiste a narrativizar por quedar fuera de los límites de su comprensión. La articulación discursiva del recuerdo traumático se activa cuando Mateo acude con sus amigos José Luis y Camacho al cine a ver una película para adultos. Ante la contemplación del acto erótico de la mujer en la pantalla, Camacho y José comentan que "es la primera vez que v[en] lo que tienen" (47) refiriéndose a los órganos sexuales femeninos. El comentario de los muchachos detona el recuerdo traumático de Mateo:

> no era la primera vez que yo veía lo que tienen [las mujeres]. Y otra vez el recuerdo era un cuchillo frío en las pestañas que me hacía cerrar los ojos y mirar sin quererlo a tía Cecilia en medio de la noche, blanca como la cera, en su cuarto de sábanas calientes, donde dormía también Pastora, en un colchón, muy cerca. Tía Cecilia diciéndome: "Contigo empezó el pecado"... "Contigo empecé a pecar". (47)

La referencia al cuchillo frío con que Mateo describe el recuerdo traumático del abuso sexual nos remite a la descripción inicial de los rasgos morfológicos más característicos de la tía Cecilia y de la hermana. Las referencias a la naturaleza punzante del rostro de las mujeres denotaba, en el discurso del niño, una sensación de amenaza a través de la cual se expresaba el miedo a ser penetrado y rasgado por el perfil afilado de sus familiares al más mínimo contacto físico con ellas. Lo que hasta este momento había sido solamente una manifestación de miedo pasa a convertirse en una realidad inevitable. El niño, víctima de los abusos

sexuales de su tía ha visto, finalmente, penetrada y rasgada su integridad física. El miedo frío y penetrante se convierte ahora en un dolor real.

Unas páginas más tarde, Mateo consigue articular discursivamente el motivo del cambio repentino de su relación con Pastora. Para hacerlo, comienza describiendo el origen del trauma, en este caso el encuentro sexual que en repetidas ocasiones y en contra de la voluntad del niño tenía lugar entre él y la tía Cecilia:

> tía Cecilia se acostaba boca arriba en su lecho y me llamaba y yo debía hacerme en encima, con mi rostro más abajo de su ombligo, ahí donde el calor era intolerable, un paño de agua obscura hirviendo entre los labios, sus manos frías y largas me apretaban contra ella, hundían mi cabeza, mi rostro entero contra ella, ahí, pero era muy difícil soportarlo porque aquel [sic] era un olor que me dolía, y me ahogaba de un sabor amargo mientras ella no dejaba de moverse ... ella igual que una esponja blanda profunda que goteaba resbalando entre mi boca y mi cuello, pero el más terrible sufrimiento consistía en que desde ese recoveco de la asfixia yo alcanzaba a escuchar la risa leve de Pastora a mis espaldas, y su risa en ese instante era burla y desesperación al mismo tiempo. (56-7)

El abuso sexual es descrito aceleradamente, sin puntuación, mediante oraciones yuxtapuestas o a través del uso de impresiones sensoriales que transmiten discursivamente el estado de ánimo del protagonista. A su vez, la constante repetición del pronombre "ella" y la constante referencia a "tía Cecilia" indica la función agentiva de la mujer en contraposición con la posición de objeto paciente de Mateo. El niño, víctima de la violencia sexual, pierde momentáneamente su subjetividad como individuo y se convierte en fragmentos del cuerpo que anteriormente fuera. La identidad de Mateo sólo se reconstituye como "yo" después de que la tía Cecilia quede inmóvil tras alcanzar el momento climático del acto sexual. No obstante, los efectos de la fragmentación y de la anulación de su identidad se vuelven a presentar en la repetición del abuso sexual, esta vez a manos de Pastora:

> me llevó riéndose a su cuarto —que era el mismo que el de la tía— y de pronto me abrazó con fuerza y se lanzó al colchón —sin dejar de abrazarme— y quiso obligarme

> a lo mismo que la tia [sic], pero yo no lo permití, cerré los puños y apenas me sentí libre de sus brazos la golpeé en el rostro y el cuello, donde mejor pudiera, mientras ella me empujaba por los hombros hacia abajo ... y sentí —desesperado como en una pesadilla— que mis brazos no eran míos, estaban débiles, eran de caucho, y me pesaban, y que así no era posible evitar que Pastora me doblegara ... estaba pálida del esfuerzo, pálida de una sonrisa extraña... pálida como la piel de todo su cuerpo se alargaba como una raiz [sic] anudándome ... "Estoy vencido, déjame" ....Pastora olía igual que tia [sic] Cecilia ... empecé a morderla ... sus uñas las tenía clavadas en mis espalda, pero yo seguí mordiendo, más, más. [77] (57-9)

El abuso sexual de Pastora provoca en el niño una reacción de naturaleza diferente, para él "aquello era tolerable con la tia [sic], pero no con Pastora, a quien entonces [él] siempre había supuesto ... casi una única amiga" (58). Bayley destaca la repetida práctica de la violación infantil como otro de los métodos de tortura más utilizados durante el conflicto colombiano. La descripción del encuentro sexual con Pastora se produce en términos animalísticos. Tras padecer abusos reincidentes, saca su lado más salvaje, que podríamos incluso calificar de canibalístico, para defenderse de las uñas de la mujer clavadas en su espalda. El niño, que hasta este momento había sido devorado por su entorno, comienza a convertirse en quien devora como única forma de evitar la falta de voluntad que padece su hermana. Mateo justifica su comportamiento violento hacia Pastora diciendo: "tuve que *hacerlo* porque una cosa es tía Cecilia y otra muy distinta Pastora —que no es dueña de esta casa y tampoco hermana de mamá (30).[78] Una vez logra huir, Mateo corre hasta el cuarto de baño, se encierra bajo llave, se mira en el espejo y se da cuenta de que "ése no era yo ... Tenía [la] sangre [de Pastora] en mis labios, tenía sus vellos" (59). Por medio de su

[77] El efecto de fragmentación que padece el sujeto tras ser violado por su tía es extrapolable al estado fragmentado en el que se encuentra la sociedad colombiana, víctima de una violencia generalizada que ha penetrado e irrumpido en el cuerpo de la nación durante décadas. Los efectos de la fragmentación se analizarán de manera más detallada hacia el final de este capítulo.

[78] El uso de la cursiva cuando alude a la acción pone de manifiesto la autocensura o, mejor dicho, la incapacidad de articulación de la experiencia de la violación en este momento de la narración.

contemplación Mateo se percata de la deshumanización de la que ha sido víctima y se ve a sí mismo como una especie de animal salvaje que acaba de devorar a su presa. Poco a poco declara, sin embargo, que empezó a reconocerse aunque se "sentía enfermo de un olor que me dolía, que no me abandonaba, el recuerdo de Pastora era ese olor como de tierra cuando llueve ... un olor que se metía en la piel, que me dolía en los ojos" (59).[79] Este tipo de manifestaciones sensoriales permite que el narrador transmita una memoria que por sobrepasar los límites de su entendimiento, no puede transcribirse en palabras. Esta forma de memoria sugerente o alusiva se relaciona con impresiones inenarrables que penetran abruptamente en la mente del niño. El esfuerzo por transmitir estas impresiones a partir de la escritura de la infancia es lo que abre puertas para el ejercicio interpretativo por parte del lector.

De manera constante, Mateo acentúa el hambre y el frío que se pasa en esa casa. La taza de chocolate, única referencia a un alimento caliente a lo largo de toda la novela, se convierte en un objeto de deseo para el niño al mismo tiempo que en un arma de deshumanización por parte de la tía. Mateo cuenta lo mucho que "hubiera querido acercar[se] a la mesita y probar el chocolate. Un sólo sorbo, cuando menos" (15), pero expone que el miedo que siempre le había provocado la tía paraliza su cuerpo y le impide cualquier tipo de

[79] Según la perspectiva de Mateo, cada miembro de la familia es asociado con percepciones sensoriales. El olfato es un factor determinante en personajes como la tía Cecilia y Pastora. En el caso específico de Pastora, el olor es una parte distintiva de su identidad junto con la joroba y la risa burlona: "su joroba, cubierta siempre por el mismo chal ... su olor a desperdicios, [a] remedio viejo, y su mirada brillante que siempre estaba persiguiéndoles desde cualquier rincón" (12). Mateo comenta que "Pastora era el esqueleto malo de la historia de Simbad" (12) estableciendo así de manera explícita una conexión existente entre el mundo real que describe y la forma en que éste discurso es articulado y narrativizado a partir de la fantasía. La abuela, por su parte, aparece asociada con el olor de las medicinas y los remedios curativos usados por su deteriorada salud (22). El olor de la abuela es comentado hacia el final de la novela cuando abandonan a la mujer a su propia suerte o, lo que sería más adecuado en este caso, a su propia desgracia, cuando la dejan a un lado como un animal agonizante a la espera de la muerte: "desde hacía mucho la Pastora no llevaba más bacinillas a su cuarto y que por eso la abuela estaba fría como agua y olía tan mal como el agua negra de los caños, y además tenía casi todas las cobijas regadas por el suelo" (64).

movimiento. Una vez que Mateo consigue el permiso de la tía para acercarse y beber de la tan ansiada taza de chocolate caliente, es obligado a hacerlo como un animal:

> mi tia [sic] señalaba hacia las tazas de chocolate y se acercaba a la mesita como si no tuviera piernas para caminar y empezaba a beber de cada taza sin usar las manos, —igual que el perro de José Luis,— y entonces mi hermana la imitaba. Yo quise tomar mi taza como siempre, usando las manos, pero tía no lo permitió, sino que señaló a mi hermana, como dándome a entender que yo debía hacer lo mismo. Tuve que hacerlo, porque el hambre era mucha. (17)

Mateo, que durante su infancia en la casa de la tía lucha por mantener la integridad de su identidad como forma de sobrevivir a la hostilidad del ambiente, confirma haber sucumbido al poder de la tía por causa del hambre. El niño acaba adoptando una posición animal para así acceder a una taza de chocolate que como él mismo comenta ya "estaba frí[a]" (17).[80]

Hasta ahora se han analizado las características más predominantes de tres de los personajes que integran las escenas que conforman el retablo de la escritura de la infancia en *Mateo solo*: la tía Cecilia, la hermana y Pastora. A través de cada una de ellas el narrador intradiegético incorpora al espacio discursivo diferentes manifestaciones de la violencia que confluyen en el ambiente doméstico en el que se desarrolla la acción. El último de los personajes en este cuadro de brutalidad y de descomedimiento es la abuela. La atención visual del niño se concentra en el bulto tumoroso y putrefacto que la va consumiendo día y a

[80] En la novela se ven diferentes ejemplos del proceso de deshumanización que sufre el protagonista. Uno de ellos se observaba en la reacción animalística a la violación perpetrada por Pastora; otro ejemplo se ve cuando sucumbe a las órdenes de la tía y se humilla a postrarse a cuatro patas con el fin de saciar el hambre. Finalmente, el narrador acaba aceptando lo que durante toda la escritura de la infancia se ha esforzado en negar—su identidad de gato—cuando comenta "yo soy un gato cuando camino por la casa... soy un gato inmóvil cuando miro a la calle desde la ventana... soy ese gato muerto en el tejado ... soy ese gato, soy un gato, eso soy, claro" (64). La deshumanización del sujeto es el efecto perseguido por otro de los métodos de tortura analizado en el estudio de Bayley que consiste en hacer una cesárea en la que el feto extraído del vientre materno es sustituido por un gallo. Lo que se pretende, aparte de provocar la muerte del sujeto, es asegurar la deshumanización del individuo hasta el punto de hacerle engendrar simbólicamente y literalmente un animal en sus propias entrañas. En *Mateo solo*, un efecto similar es perseguido a través de la constante negación de la naturaleza humana del protagonista por parte de la tía y la consecuente imposición de la identidad animal de gato sobre el niño.

día. Mateo comenta: "me mostró un tumor muy grande, como una manzana que se pudre metida entre la piel, negra y azul, y me dijo mira, mira bien, esto es lo que queda de una por haber sido tan buena" (27). La abuela insiste en que el niño mire atentamente el cáncer al tiempo que hace hincapié en que: "a lo mejor si hubiera sido mala [en ese momento] estaría de pie, fuerte y rozagante, sin es[e] globo que le crece y nunca acaba de crecer" (27). La abuela se lamenta de no haber sabido vivir, de no haber sido "mala todo el tiempo" (27). Por medio de las palabras de la abuela se indica la lucha por la supervivencia a la que están expuestos los miembros de la casa. A diferencia del mensaje de buena conducta que cualquier abuela pudiera darle a un nieto que se convertirá, con el tiempo, en el futuro de la sociedad, la abuela advierte a Mateo de las consecuencias negativas de ser una buena persona y de dejarse avasallar por la gente.

La abuela parece ser el único miembro de la casa con el que el niño puede mantener un diálogo relativamente normal. Ella es la única persona que parece abrir sus oídos ante las necesidades del niño. Mateo comenta que la abuela, a diferencia de su hermana quien nunca creyó lo que le contó, fue la única que le escuchó con respecto a los abusos sexuales de los que había sido víctima por parte de la tía y de Pastora. Mateo recuerda que la abuela le "respondió con un gesto de tristeza... 'Sí. Hoy sí te creo'" (51). No obstante, la mujer, debido al avanzado estado de su enfermedad, se muestra incapaz de hacer nada por interceder por su nieto, sus palabras son su única herramienta de lucha, unas palabras que incitan al niño a evadirse de la realidad que le rodea como forma de evitar más sufrimiento.

La incapacidad de escuchar y dialogar caracteriza a unos personajes que, víctimas del ambiente, han perdido la facultad de mantener cualquier forma de contacto humano que no sea a partir del uso y abuso de la violencia. En múltiples ocasiones Mateo recuerda la forma

en que la tía lo mandaba callar hasta el punto de que, al igual que ocurría con Adri en *Paraíso inhabitado,* él mismo toma la determinación de guardar silencio por propia voluntad: "[d]esde que llegué a esta casa me di cuenta [de] que tía Cecilia es de las mujeres que se enojan al tener que responder una pregunta, por más simple que sea, por ejemplo: *Qué día es hoy*" (12-3).[81] Mateo añade: "fue meses después de mi llegada que tía Cecilia decidiría no volverme a responder" anulando así cualquier intento de diálogo con el niño quien recuerda que "sólo [l]e diría ... 'Tú cállate, niño', o: "Quédate donde estás" (13).[82] La falta de diálogo dentro del ambiente doméstico afecta a todos los miembros de la familia como se observa cuando Mateo cuenta la forma en que su hermana reaccionó al recuento de la triste historia de la tía Cecilia:

> mi hermana lloraba escuchándola, y a mí me parecía absurdo, todo eso porque estaba seguro que cuando hablaba la tia [sic] mi hermana no la escuchaba de verdad, y cuando hablaba mi hermana la tia [sic] miraba a la ventana, o suspiraba por otros recuerdos, o llamaba a la Pastora y le decía que preparara el chocolate, que no se fuera a olvidar de echar agua a los helechos. (53)

La infancia narrada por Mateo transmite de manera directa el hermetismo que rige la existencia de una familia atormentada y disfuncional en la aislada casa de la tía Cecilia, habitada por la ignominia, la decadencia y unos personajes sonambulescos que languidecen en el espacio del miedo y la represión. Por medio de la escritura de la infancia, Mateo, a modo de lente de una cámara fotográfica, ha ido plasmando las diferentes instantáneas que conforman la narrativa de su infancia, instantáneas cuyo único hilo de unión se encuentra en la presencia constante y omnipresente de diferentes manifestaciones de la violencia. La

[81] Véase el primer subapartado del primer capítulo para el caso de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute.

[82] La referencia anterior al teléfono desconectado es otro ejemplo de la carencia de comunicación que hace que el niño se adentre en un mundo interior imaginario a través del cual le es posible restablecer alguna forma de contacto dialógico con el mundo, personificado en su amigo José Luis. No obstante, el juego imaginario del teléfono no es más que la manifestación de su propio miedo y por medio de él "termina uno sintiéndose más solo" (18).

violencia que se transmite en el texto resulta tangible y palpable en algunas ocasiones, mientras que, en otras, se siente como una especie de fuerza interna que obliga a los personajes a actuar en contra de su propia voluntad o de su propia naturaleza. Gordon Teskey lleva a cabo un estudio en torno a las diferentes manifestaciones de la violencia y comenta que el término "violencia" se encuentra dividido, aunque su división no es etimológicamente aparente sino que, más bien, reside en las diferentes esferas en las que las palabras que denotan violencia son utilizadas. Partiendo de esta idea, Teskey establece la distinción entre la violencia que está relacionada con las leyes físicas y aquélla que está en conexión con las relaciones humanas (8).

Este autor retoma el origen griego del vocablo "violencia", *bia*, que alude al hecho de forzar algo para que lo forzado actúe de manera contra natural, y da el ejemplo de la piedra que es sujetada en el aire impidiéndose, así, que ésta caiga al suelo por la fuerza de la gravedad. A esta manifestación de la violencia se alude en numerosas ocasiones en el texto de Evelio Rosero. La descripción de la curvatura de la espalda de la niña cuando se encuentra en presencia de su tía, el hecho de que Mateo se vea forzado a beber el chocolate caliente a cuatro patas, o la constante insistencia por parte de la tía de que Mateo no es un niño sino un gato —insistencia que, por muy contra natural que parezca, el mismo niño acaba asimilando hacia el final de la novela—, ponen de manifiesto la forma en que la violencia ejercida por la tía acaba modificando el curso natural de los acontecimientos. En los tres casos, la fuerza destructora de la tía, que en muchas ocasiones sólo se revela a través del miedo que ejerce sobre sus sobrinos, acaba por aniquilar la identidad de los niños para arrebatarles su condición humana, especialmente en un momento del desarrollo personal en que la personalidad (humanidad) se está moldeando. De igual forma, la imposición del silencio es

otra forma de violencia ejercida en contra de la ley natural, ya que ésta acaba por anular la capacidad de diálogo que caracteriza la naturaleza humana. Teskey comenta que en este sentido la violencia es entendida como la interrupción del curso natural de las cosas (8).

El otro tipo de violencia del que habla Teskey tiene que ver con las relaciones humanas. El autor distingue dos fases diferentes: por un lado, destaca la invasión catastrófica del interior del cuerpo —por ejemplo, la penetración que padece un cuerpo al ser atravesado por un arma. Esta forma de violencia está presente de manera muy obvia en la escritura de la infancia cuando Mateo hace referencia a la fisionomía afilada y punzante de la hermana y la tía que señalan la amenaza que estos personajes, a modo de intimidantes cuchillos, suponen para la integridad física y psíquica del protagonista. De igual modo, la reincidente violación del niño por la tía y Pastora supone también una forma de invasión catastrófica de su cuerpo.

Teskey destaca la aniquilación total del cuerpo como la otra fase de violencia que puede surgir dentro de las relaciones humanas. En *Mateo solo* las dos formas de violencia, es decir, la referente a las leyes físicas y la referente a las relaciones humanas, están estrechamente conectadas: ambas son el resultado de la violencia ejercida por un agente externo cuyo objetivo es llevar a cabo la completa aniquilación del otro, ya sea en un sentido físico por medio de la eliminación del cuerpo, o bien sea en un sentido más abstracto por medio de la completa anulación de la subjetividad del individuo.

Cada uno de los personajes que habita esta casa desempeña una función emblemática dentro del conjunto pictórico que compone el retablo que conforma la escritura de la infancia. La descripción que Mateo hace de las mujeres que integran el núcleo familiar permite entrever la falta de conexión, de diálogo y de unión que supuestamente han de reinar en cualquier forma de comunidad. Aunque todos los personajes formen parte de una misma

casa y tengan una misma sangre corriéndoles por las venas, el sentimiento de comunidad y de armonía está totalmente ausente. Por el contrario, reina la desavenencia, la fragmentación y la discordia. Las mujeres, a modo de fragmentos escindidos, encarnan los valores antagonistas en la construcción de cualquier forma de agrupación humana. Haciendo uso del discurso fantástico interiorizado a partir de la lectura de cuentos infantiles, Mateo logra concretizar una realidad abstracta de violencia, locura y enfermedad. Las diferentes manifestaciones de la violencia se hacen tangibles a partir de la personificación de estas ideas abstractas en cada uno de los personajes que conforman las escenas del retablo que compone la escritura de la infancia. La abuela encarna la enfermedad que se respira en el ambiente, una enfermedad sin cura que contagia al niño y le arrebata su intención positiva de tratar de asegurar el bienestar de la mujer o de huir como forma de salvarse del contagio. La tía Cecilia, vista por el niño como un ser punzante, es la personificación de la violencia que rige las acciones dentro del ambiente doméstico. La hermana, víctima de la violencia ejercida por la tía, representa la locura en su más extrema manifestación. Pastora, con su risa burlona, representa la sátira, es decir, el intento fútil de huida de un ambiente asfixiante y aniquilante.

En este ambiente atrofiado y decadente la violencia se constituye como un factor innato en cada uno de los miembros de la familia y, por lo tanto, es también un factor innato en la constitución de la unidad o, mejor dicho, falta de unidad que gobierna el núcleo familiar. Como se comentó al comienzo de este capítulo, el espacio articulatorio de la mirada infantil intradiegética es el que permite el gesto hacia otro espacio externo a la referencialidad del texto donde se articula el discurso político en torno a la nación. Como he apuntado en diferentes ocasiones y como demostraré más detalladamente en la conclusión de este capítulo, por medio de un proceso interpretativo, el lector conocedor de la realidad

colombiana puede llevar a cabo una lectura alegórica de la realidad plasmada por el niño —una realidad que en múltiples ocasiones queda fuera del entendimiento del infante, obligándolo a hacer uso del discurso fantástico que ha interiorizado a partir de las lecturas infantiles. Del mismo modo, la estrategia del uso de una memoria sugerente sirve como medio a partir del cual se articula una realidad que, substancialmente, resulta hiperreal. Lo más importante en el proceso interpretativo por parte del lector no es tanto lo que se articula sino la forma en que se articula. La constante apelación sensorial del narrador infantil intradiégetico, así como las excesivas descripciones crudas y destempladas que quedan fuera de la concepción realista de la realidad, muestran la dificultad de transcribir de manera objetiva y unilateral las diferentes manifestaciones de la violencia.[83] Como se muestra al final de este capítulo, características tales como la fragmentación, el exceso de violencia y la deshumanización del sujeto que impiden la consolidación de la unidad familiar, permiten una interpretación alegórica en relación con la realidad de Colombia. La percepción infantil de la realidad de un ambiente doméstico asfixiante, alienatorio y violento, permite al lector su lectura interpretativa como manifestación alegórica de la nación colombiana, una nación donde el diálogo brilla por su ausencia y donde las relaciones interpersonales, desde el momento en que Colombia se independizó de España e intentó constituirse como estado

[83] El ambiente aquí descrito remite al lector al ambiente cerrado y de tortura representado en "En la colonia penitenciaria" de Franz Kafka, donde la violencia radicaba más en la descripción del objeto de tortura que en la tortura propiamente dicha. El énfasis en la fisionomía de cada uno de los personajes en *Mateo solo* denota una violencia omnipresente que emana de cada uno de los elementos que compone el retablo de la infancia del protagonista. La descripción de los personajes que rodean al niño remite a una forma de violencia que es similar a la que se deriva del instrumento de tortura descrito en el relato kafkiano. Más que del acto de violencia en sí, la tortura se desencadena al percibir la amenaza constante que se desprende de los objetos que conforman la realidad del entorno. Con ello no resto importancia a los actos de violencia propiamente dichos, como es el caso de las violaciones sexuales cometidas por las tías, sino únicamente añado importancia a acciones cotidianas que acaban torturando y afligiendo al niño tanto o más que los abusos en sí.

independiente, han estado siempre regidas por la violencia y el terror, llegando al punto de alcanzar la deshumanización del sujeto.

La falta de comunicación en las relaciones entre Mateo y los diferentes miembros de su familia imposibilita la construcción satisfactoria del tipo de comunidad propuesto por Benedict Anderson. Lo que une a estos personajes que conforman la escritura de la infancia no es un diálogo basado en un intercambio de valores sino, más bien, su ausencia. En cada una de sus manifestaciones la violencia desplaza el lugar reservado para la comunicación en el proceso de construcción de la comunidad y se constituye en el arma de poder que rige las relaciones interpersonales. El resultado, lejos de cualquier expresión y manifestación de compromiso y unidad, se halla en la fragmentación y desintegración de todo intento de articulación comunicativa.

La percepción infantil del opresivo ambiente en la casa de la tía Cecilia hace que, a través de un proceso hermenéutico, el lector produzca una lectura alegórica del retablo que conforma la escritura de la infancia como discurso político en torno a la nación. Si el ambiente doméstico en que se desarrolla toda la acción se caracteriza por su naturaleza fragmentada y quebrantada, en el plano alegórico la nación también se presenta como una entidad desintegrada. En *Violencia política en Colombia: de la nación fragmentada a la construcción del Estado*, Fernán E. González, Ingrid J. Bolívar y Teófilo Vázquez comentan que la idea de "nación fragmentada" alude por lo general a una "imagen de quiebre, ruptura o división de una realidad que se supone debería ser unificada y homogénea, pero que ha sido rota en varios pedazos" (11). En el caso de la violencia colombiana, la fragmentación de la nación es atribuida "al surgimiento y la consolidación de actores armados de distinto signo ideológico, cuyos enfrentamientos han evidenciado una situación caracterizada por las

tensiones y divisiones de la sociedad colombiana" (11). La violencia es una experiencia cotidiana que ha marcado el día a día de la vida de los protagonistas y, de manera alegórica, el de la sociedad colombiana desde sus comienzos hasta la actualidad. Alejo Vargas expone que:

> a más de ser una sociedad con una cultura hacia la violencia, [Colombia] ha sido también una sociedad fragmentada y excluyente en el aspecto político, económico y social; esta exclusión social practicada por la sociedad colombiana ha sido uno de los grandes generadores de la violencia. En múltiples regiones, históricamente, a la mayoría de sus pobladores se les ha considerado extraños en su propia región y se les ha excluido de la participación en [la vida] social. (60)

La exclusión de la participación social es un factor determinante en el comportamiento de cada uno de los personajes que conforma la infancia narrada de *Mateo solo* y en la acción de la historia en su totalidad. El temor a verse señalado es la primera manifestación de la exclusión a lo largo de la novela. El aislamiento resultante al que son sometidos todos los miembros de la familia se convierte en otro modo de exclusión. Finalmente, la falta de participación activa y dialéctica en el entramado social que constituye el núcleo familiar hace que los habitantes de la casa se sientan extraños en su propia "patria". Este sentimiento de extrañamiento es aquél que surge en referencia a una "nación, familia o profesión distinta de la que se nombra o se sobrentiende" (RAE). El extrañamiento, entendido de esta manera, no es más que la no pertenencia a la idea de comunidad imaginada que conforma la nación.

En la composición escénica que conforma la escritura de la infancia en la obra de Rosero, se observa que la violencia afecta y emana de tres generaciones diferentes representadas por la abuela, la tía Cecilia y Pastora y, finalmente, los dos hermanos. Desde una perspectiva alegórica, la emanación de la violencia a lo largo de tres generaciones es susceptible de ser interpretada como una representación de las diferentes etapas históricas

protagonizadas por la omnipresencia del fenómeno de la violencia, ya que la violencia y fragmentación que padece la sociedad colombiana no es únicamente el resultado del conflicto armado reciente, sino que tiene sus raíces en el origen del proceso de construcción de la nación iniciado en el siglo XIX. [84] Vemos de esta manera como el mal augurio que presagiaba el ave negra que revoloteaba sobre el lecho de muerte de la María de Isaacs, al que alude el narrador a mitad de la novela, no es más que una rearticulación discursiva del mal augurio que todavía en el presente de la narración se ciñe sobre el cuadro familiar (nacional) plasmado a partir de la escritura de la infancia en *Mateo solo*.

"Campesinos demasiado felices" ... *La infancia es a veces un paraíso perdido*

Seudónimo de José Irazu Garmendia, Bernardo Atxaga (1951) es autor de numerosas obras literarias entre las que se incluyen novelas, relatos cortos, poesía, piezas teatrales y libros de literatura infantil. Sus obras están mayoritariamente escritas en la lengua vasca y las

[84] La falta de referencias espacio-temporales en la escritura de la infancia en *Mateo solo* podría ser entendida como un intento del narrador por no concretar temporal o espacialmente el ejercicio de la violencia en Colombia. De este modo, se hace posible la generalización y abstracción de una violencia omnipresente en la historia de Colombia desde el momento de su independencia de España. La violencia es, por consiguiente, un fenómeno paralelo a la construcción del estado-nación de este país. En el siglo XIX Colombia padeció ocho cruentas guerras civiles en las que los dos partidos tradicionales, el liberal y el conservador, lucharon por conseguir el poder. Entre las múltiples guerras que asolaron el país durante el siglo XIX la más representativa es la denominada "de los mil días" que se desencadenó en 1895 y abrió una herida cuyas consecuencias se perciben aún en la actualidad. La "Guerra de los mil días" terminó con un período de paz relativa que se extendió hasta más o menos el 9 de abril de 1948, cuando se produjo un recrudecimiento de la violencia tras el asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán. El asesinato de Gaitán produjo una violenta insurrección conocida como el "Bogotazo" que desencadenó en un período de fuerte agitación social comúnmente llamada "La Violencia". En "La Violencia en Colombia", Carlos Vidales comenta:

> tan pronto se diluyó el ímpetu revolucionario, el país quedó a merced de la violencia generalizada, sin dirección central, dos pueblos enfrentados por el odio: el pueblo liberal y el pueblo conservador. Porque la violencia fue popular, participaron en ella hombres, ancianos, mujeres y niños. La lucha fue muy desigual e irregular, porque al lado de las masacres de población civil cometidas por población civil, hubo masacres cometidas por militares indisciplinados, por bandas paramilitares conservadoras y por guerrillas liberales; el país se agotó en rituales de sadismo y horror. (sin página).

traducciones al castellano han sido, por lo general, realizadas por el mismo autor o bajo la supervisión del mismo. Bernardo Atxaga es en la actualidad el escritor en lengua vasca más traducido y galardonado de todos los tiempos, lo que subraya el contraste entre el gran éxito de su obra en un contexto internacional y la particularidad de su escritura en euskera.[85]

El hijo del acordeonista (*Soinujolearen semea*, 2003) ha sido considerada por la crítica académica como la novela más personal de Bernardo Atxaga. En ella se presenta, a modo de *collage*, una multiplicidad de tiempos, historias y lugares que aparecen articulados narrativamente a partir del recuerdo diacrónico de dos amigos, David y Joseba. El texto es de carácter metaliterario y palimpséstico, toda vez que se trata de la lectura simultánea de dos textos superpuestos. Por un lado, el texto original de David que posee un carácter testimonial resultado de un trabajo mnemotécnico y, por otro lado, el texto resultante de la elaboración *a posteriori* del testimonio de David por parte de su amigo Joseba. Tras asistir al funeral de David en California, Joseba lee el manuscrito de su amigo y le añade su propia inscripción. El resultado es un texto homónimo a la obra de Atxaga, "El hijo del acordeonista", a través del cual se relata de manera retrospectiva la vida de David al mismo tiempo que se recorren la historia y las vidas del pueblo desde los años 1930 hasta finales del siglo XX. [86] En palabras de David como colofón a su trabajo, el principal objetivo de la escritura de su manuscrito es dejar constancia de su vida como forma de legado a sus hijas: "he pensado en mis hijas al redactar todas y cada una de estas páginas, y de esa *presencia* he sacado el ánimo

[85] Atxaga ha sido ganador del "Premio Euskadi" (1989, 1997, 1999), el "Premio Nacional de Narrativa" (1981), el "Premio Milepages" (1991), el "Premio Tres Coronas de los Pirineos Atlánticos" (1995), el "Premio de la Crítica Española" (1978, 1985, 1988, 1993, 2003) y el "Premio Grinzane Cavour" (2008) entre muchos otros.

[86] A partir de ahora escribiré el título de la novela en cursiva para referirme a la obra real de Bernardo Atxaga y entre comillas para hacer alusión al texto metaficticio resultante del trabajo de memoria de David y del ejercicio de reelaboración por parte de Joseba.

necesario para terminar el libro" (23).[87] Lo que aquí nos interesa, sin embargo, no es tanto la (re)construcción de la (H)istoria, que será objeto de estudio del siguiente capítulo sino, más bien, la manera íntima y personal con la que el narrador articula de manera narrativa el recuerdo de las gentes y los lugares que, a modo de composición escénica, conforman la escritura de su infancia. La aprehensión subjetiva e íntima por medio de la que el narrador articula el recuerdo es lo que va a permitir al lector la interpretación alegórica en relación al discurso ideológico de la nación vasca.

La novela de casi 500 páginas está dividida en seis apartados principales. El proceso de escritura y, por consiguiente, de rememoración sigue el funcionamiento del método del cordón que el narrador comenta al principio de la narrativa en relación con una anécdota ocurrida con un vendedor de seguros durante su infancia. Al inicio de la novela el narrador recuerda su infancia en Obaba cuando "un hombre que se ganaba la vida vendiendo pólizas de seguros contra incendios ... extrajo de su cartera de piel unos papeles y un cordón de casi un metro de longitud" (61). La voz narrativa comenta la rareza del cordón afirmando que era semejante a un rosario y que "tenía ensartados varios objetos pequeños, entre los que destacaba una serie de figuras —de cartón, de plástico, de madera, de hierro— con forma de mariposa" (61). Ante la extrañeza del objeto, el anciano vendedor de pólizas de seguros les explica a los niños que el cordón "es una herramienta para recordar cosas" que él utiliza cuando debe hablar en público (62). El tacto de cada uno de las figuras que penden del cordón le permite al hombre recordar diferentes aspectos específicos del discurso que debe proferir. Tras su última charla, el vendedor decide obsequiar con el cordón a David quien

[87] Es relevante que el narrador enfatice la palabra "presencia". Como se verá más adelante, la dicotomía "presencia/ausencia" va a tener una especial importancia en lo que concierne a la escritura de la infancia en esta novela.

confiesa: "a partir de aquel día [lo] guardé conmigo ... [y] [f]ue el primer objeto que metí en la maleta cuando decidí marcharme a Estados Unidos" (65). David comenta: "[guardé] el cordón en mi mesilla de noche, y allí permaneció durante años... hasta que... empecé a escribir mi libro y decidí aplicar aquel modo de recordar: iría de un tema a otro igual que los dedos del agente de seguros habían ido del trozo de carbón a la astilla abrasada o a las mariposas" (65). El cordón, con cada uno de sus nudos y cuentas se convierte en la herramienta mnemotécnica que guía la escritura del manuscrito de David y le ofrece hitos que desempeñan una función relevante en la construcción del discurso narrativo.

El fragmento del cordón que sirve como hito de este estudio es el que concierne a la escritura de la infancia del protagonista. A pesar de su breve extensión narrativa, la infancia narrada tiene una gran repercusión en la acción total de la novela al convertirse en el motor inmóvil que impulsa el resto de la narración. Sin embargo, antes de proseguir con el fragmento de la novela dedicado a la infancia del protagonista, es preciso explicar cómo la escritura de la infancia en *El hijo del acordeonista* se lleva a cabo desde las dos perspectivas diferentes de Joseba y David. La novela se abre, a modo de prólogo, con un poema elegíaco en homenaje a la lengua vasca y a la relación que el hombre mantiene con ella. El primer capítulo de la novela, titulado "El comienzo", renarrativiza el recuerdo que Joseba tiene sobre el "primer día de curso en la escuela de Obaba" (9). Esta primera parte queda fuera de la autoficción de "El hijo del acordeonista", esto es, fuera del relato integrado o relato enmarcado de la novela.[88] Las páginas que conforman esta primera sección narrativa son las únicas a lo largo de toda la novela en las que sólo se escucha la voz de Joseba. El recuerdo del primer día de clases en Obaba en el año 1957 y la asistencia al entierro de David en el

[88] Con relato integrado o relato enmarcado me refiero a la técnica que tradicionalmente se ha llamado *mise en abyme*, figura retórica que consiste en la imbricación de una narración dentro de otra a modo de muñecas rusas.

cementerio del rancho Stoneham en Three Rivers, California, cuarenta y dos años más tarde, en septiembre de 1999, enmarcan el inicio y el final de la relación entre los dos amigos. A lo largo de estas páginas Joseba describe sus últimos momentos con David en California al mismo tiempo que manifiesta la forma en que el manuscrito de David pasa a sus manos. A su regreso a España, Joseba tiene el encargo de llevar consigo una de las tres copias originales del manuscrito de David, escrita en la "vieja lengua", con el objetivo de donarla a la biblioteca de Obaba (19). Una vez en su país natal, Joseba comunica a Mary Ann, la viuda de David, su decisión de "escribir un libro basado en el texto de David" con la intención de "reescribir y ampliar sus memorias" (24). Joseba indica que el impulso que le lleva a tomar esta iniciativa no es aquél del que "derriba una casa y levanta en su lugar una nueva, sino [por el contrario] el espíritu del que encuentra en un árbol el *carving* de un pastor ya desaparecido y decide marcar de nuevo las líneas para dar un mejor acabado al dibujo, a las figuras" (24).

Una vez planteada la estructura narrativa que rige la escritura de *El hijo del acordeonista*, el siguiente paso consiste, en consonancia con el resto de este capítulo, en el estudio de la escritura de la infancia como espacio articulatorio que permite el gesto hacia una interpretación alegórica de la infancia narrada como discurso de la nación. Para llevar a cabo el propósito, el enfoque de este estudio va a centrarse específicamente en la primera parte de la sección titulada "Trozo de carbón" por ser a lo largo de estas páginas donde se ejecuta la escritura de la infancia por parte del narrador.[89] A diferencia de *Mateo solo,* donde la acción de la novela transcurre única y exclusivamente en el espacio interior de la casa de la

[89] El trozo de carbón es la primera cuenta en el cordón a través del que David lleva a cabo el ejercicio mnemotécnico y corresponde al mundo paradisíaco de la infancia del protagonista.

tía Cecilia, en *El hijo del acordeonista* el énfasis reside, principalmente, en los espacios exteriores de Obaba e Iruain.[90] Mientras que la escritura de la infancia en la obra de Rosero aparecía inevitablemente ligada a la escritura del ambiente asfixiante y enajenante de la casa de la tía Cecilia, en *El hijo del acordeonista*, la escritura de la infancia aparece ligada a la escritura de los dos pueblos donde transcurren sus primeros años. Por medio de este proceso David escribe tradiciones, costumbres, gentes y la relación que este narrador mantiene con ellas.[91] Un aspecto en común entre ambas novelas es la relevancia que el espacio interior de la mente, o lo que podríamos llamar la imaginación, desempeña en el proceso de escritura de la infancia. Con respecto a *Mateo solo*, comentamos que el discurso fantástico fue lo que permitió al niño articular de manera narrativa una realidad que, de otra manera, resultaría

[90]Obaba es un lugar ficticio que representa alegóricamente una población vasca. El hecho de que su existencia sea únicamente parte de la articulación narrativa del personaje puede hacer pensar que el lugar descrito es parte de la aprehensión subjetiva del narrador quien deposita sobre este "pueblo" un imaginario ideológico específico. El narrador comenta que Iruain era un barrio "situado a unos tres kilómetros del centro urbano de Obaba, y tanto mi madre como mi tío Juan habían nacido allí, en la casa que recibía el mismo nombre que el barrio" (75). Pese a los intentos por asimilarse e integrarse con la gente oriunda del lugar, David comenta que Iruain "no era mi barrio, no era mi casa", lo cual anticipa el fracaso de su intento de inclusión en su comunidad originaria.

[91] Aunque el uso del verbo *describir* pudiera parecer más preciso en esta oración, he elegido intencionadamente el verbo *escribir* porque considero que es a través de la escritura de las gentes, las tradiciones y las costumbres de Obaba e Iruain que el narrador intenta inscribir esa realidad dentro de una historia que ve amenazados sus valores rurales con la llegada de la modernidad. En "La crisis de la esencia rural en el escenario narrativo del Franquismo: *El hijo del acordeonista* y *El camino*", Carlos Jesús Sosa Rubia comenta acerca de la crisis que arraigó en el Estado español entre los años 40 y los 70 del siglo XX y que amenazó "la supervivencia de la dignidad y de los valores rurales cuando llegó embistiendo una nueva realidad asociada al crecimiento de las ciudades [y] al desarrollo de los valores urbanos" (195). No obstante, como se analizará más adelante, la realidad rural visionada por David, dista considerablemente de la realidad real, valga la redundancia. La escritura de "El hijo del acordeonista" al final de la vida del protagonista se convierte en un ejercicio de reflexión a partir del cual David logra transcribir en el espacio y tiempo de la escritura la melancolía que ha marcado toda su vida. Ésta es una melancolía que le ha convertido en un niño misántropo, más apegado a un mundo bucólico y pastoril que al propio mundo real y que lo ha llevado a vivir sumiso de lo que puede denominarse como una dictadura de la memoria.

El término dictadura de la memoria está conectado a los abusos de la memoria abordados por Todorov a los que hice referencia en el primer capítulo, según los cuales el ser víctima de una forma de violencia es justificación suficiente para perpetrar más violencia. En *El hijo del acordeonista* el crecimiento de David tiene lugar de manera paralela al descubrimiento de la realidad de la Guerra Civil y al hallazgo de las violencias perpetradas por su padre y los demás fascistas en el paradisíaco mundo de Obaba. Aunque en un principio pudiera parecer que la violencia de la Guerra Civil podría encontrar su compensación con otra forma de violencia como, por ejemplo, la perpetrada por organizaciones terroristas como ETA, el acto de escritura por parte de David y Joseba pone de manifiesto todo lo contrario: ninguna injusticia se resuelve con otra injusticia, siendo éste uno de los mensajes principales de la novela.

inarticulable. En *El hijo del acordeonista*, el discurso de la imaginación sirve un propósito diferente. Para David la imaginación es el medio que le permite crear un mundo de valores tradicionales dentro del cual el niño intenta encontrar su pertenencia al mundo, esto es, su pertenencia a una comunidad.

La sección titulada "Trozo de carbón", se abre con la afirmación de David: " mi primera patria, la patria de mi infancia y de mi juventud, fue un lugar llamado Obaba" (67). Al contrario de lo que ocurría en *Mateo solo*, donde desde el comienzo de la narración la voz intradiegética manifiesta su sentimiento de no pertenencia al ambiente en el que le ha tocado vivir, en *El hijo del acordeonista* el protagonista activa la escritura de la infancia alegando su pertenencia identitaria a un determinado lugar geográfico que lo hace integrante de esa comunidad. Su sentimiento de pertenencia es encarecidamente reforzado cuando afirma que vivió como un éxodo aquellos cortos períodos de su infancia transcurridos lejos de Obaba: "[l]as pocas veces que me alejé de allí por un tiempo, como el verano que fui enviado por mis padres a un colegio de Biarritz, o el invierno siguiente, cuando viajé con ellos a Madrid, no me sentí mejor que aquellas víctimas de la *relegatio* que eran desterradas al Mar Negro, y ni una sola noche dejé de preguntarme cuándo podría regresar" (67).

La filiación identitaria de David con su entorno no ha de suponerse incuestionablemente positiva. Su apego al espacio rural de Obaba podría calificarse más bien de enfermizo y, hasta cierto punto de obsesivo ya que, tras poner de manifiesto el amor que siente por su "primera patria", David informa al lector acerca de su primera visita al psicólogo del colegio de La Salle quien le diagnostica misantropía. La referencia consecutiva en el relato discursivo al amor que David siente por Obaba y su visita al psicólogo señala la conexión intrínseca entre ambas ideas. David comenta que por aquel entonces mostraba un

escaso interés por relacionarse con sus compañeros y afirma que después de entrevistarse con el psicólogo durante cuarenta minutos, "el psicólogo atribuyó [su] poca sociabilidad al apego que sentía por el mundo rural, e hizo constar en su informe" —añade David—"que los viejos valores aparecían en [su] mente confundidos con los modernos" (67).

La conjunción de dos órdenes de realidad diferentes en la mente de David provoca en el niño un estado de desconcierto mental que lo posiciona en un espacio de ensoñación en el que la realidad es constantemente confundida con la imaginación y viceversa. Mientras que en *Mateo solo* la escritura de la infancia presentaba las características inquietantes de una pesadilla, en *El hijo del acordeonista* la escritura de la infancia presenta las características típicas de un plácido sueño protagonizado por personajes nobles y humildes que viven en plena armonía con la naturaleza. A diferencia de la obra de Rosero, donde reinaba un ambiente opresivo, abusivo y excesivo, y cuyos personajes rozaban la línea de lo esperpéntico, en la obra española el ambiente, igualmente irreal, parece estar tomado de las clásicas narrativas bucólicas donde la paz y la conexión con la naturaleza son las características predominantes. En *El hijo del acordeonista* los personajes aparecen descritos de una manera totalmente idealizada y mítica, hasta el punto que la escritura de la infancia parece surgir de la tradición literaria clásica más que del recuerdo personal de la primera etapa de la vida del protagonista. David comenta en relación a Iruain que "[e]ra un pequeño valle verde, bucólico, que parecía destinado a acoger a los "campesinos felices" de Virgilio" (81).[92]

[92] La identificación de Iruain con los espacios bucólicos de la obra de Virgilio aparece de manera constante y explícita a lo largo de la novela. En "El paraíso insuficiente. *El hijo del acordeonista*: ecos clásicos en un novela postmoderna" Iñigo Barbancho examina la naturaleza intertextual del texto de Atxaga y establece las afinidades temáticas entre éste y obras de Virgilio como las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*. Barbancho comenta que la relación intertextual entre las dos primeras obras y el texto de Atxaga "dota al relato de un

La escritura de la infancia por parte de David contrapone el mundo real, al que supuestamente pertenece por posición social, con un mundo rural que, aparte de ajeno, ES aprehendido de una forma arcaica. David comenta: "a mis trece o catorce años ... era indiferente a los beneficios de la posición social, y así se lo expresaba a mi padre cada vez que me recriminaba" (68). Acto seguido alude a un comentario de su madre quien compara al niño con un caballo cuando afirma que "[c]ualquiera puede llevar un caballo al río, pero veinte hombres no pueden obligarle a beber contra su voluntad" (68). De este modo se establece una primera conexión entre el niño y el mundo de la naturaleza, conexión que el mismo David va a enfatizar unas líneas más adelante cuando se apropia de la metáfora utilizada por su madre y afirma:

> [m]is padres intentaban que el caballo por fin bebiera, y me siguieron mandando a la capital de la provincia... San Sebastián ... Sin negarme a beber de aquel agua, sin dejar de relacionarme con aquellos amigos de idéntica posición social, yo prefería, como apreció el psicólogo, el otro mundo, el rural. Lo ignoraba todo acerca del pastoreo; no sabía cómo preparar el biberón de leche para un ternero o la forma en que había que ayudar a una yegua a tener un potrillo; pero sentía nostalgia de aquellas labores sencillas, como si alguna vez, en una vida anterior, hubiese sido uno de aquellos "campesinos demasiado felices" que elogió Virgilio. (68)

Por medio de estas líneas se ponen de manifiesto los elementos básicos que integran la escritura de la infancia por parte de David. El protagonista establece una división entre aquellas amistades "de idéntica posición social" y las pertenecientes al mundo rural por el que el niño siente una especial predilección (68). Esta división se concretiza a través de la

---

trasfondo más amplio, para conectarlo con elementos míticos que le proporcionan consistencia" mientras que "la *Eneida* opera a nivel estructural" ya que "*El hijo del acordeonista* tal vez esté construido sobre el andamiaje de la *Eneida*" (82).

La función del narrador intradiegético infantil como guía de las diferentes escenas que conforman el retablo de su infancia es similar al papel que desempeña Virgilio en *La Divina Commedia* (1304-1321?) de Dante Alighieri. El escritor griego es la persona que guía a Dante por el infierno y el purgatorio y le explica los castigos que se ejecutan en que cada uno de estos lugares.

referencia a unas listas sentimentales de nombres de personas apreciadas por medio de las cuales David reafirma su inclinación por el ambiente rural y las personas que lo conforman:

> mis listas sentimentales eran otra prueba de lo mismo. En la que copié en mi diario a la edad de catorce años, el primer lugar lo ocupaba mi amigo Lubis, que ya para entonces se encargaba de los caballos de Juan. El segundo era su hermano ... Pancho, que trabajaba en la serrería Maderas de Obaba.... era un leñador.... el que seguía a Lubis y a Pancho: un muchacho de 1,90 de altura y cien kilos de peso al que todos llamaban Ubanbe... mi lista sentimental la encabezaban tres campesinos. Los otros amigos —Martín, Teresa, Adrián, Joseba— venían a continuación. (69)

Al afirmar su ignorancia acerca de los principios más básicos del mundo rural, al tiempo que constata su amor por ese ámbito, el narrador deja entrever que el origen del apego que siente hacia este otro mundo está fundado en una "ausencia". En ese sentido, la escritura de la ausencia por medio de la infancia narrada responde a un ejercicio de la imaginación más que a un ejercicio de (re)construcción de la realidad. La afirmación del sentimiento de nostalgia, en contraposición a la completa ignorancia en torno a los asuntos rurales, despierta en el lector una actitud de descreencia o inverosimilitud. Las paradójicas confesiones del protagonista buscan una reacción en el lector, de quien se demanda una actitud crítica a la hora de examinar la realidad presentada a través de la narrativa.[93] Es esta actitud crítica ante la escritura de la infancia la que va a permitir la articulación alegórica por parte del lector, quien observa en este sentimiento de nostalgia que el niño siente por el mundo rural lo que

[93] La confesión que el protagonista hace acerca de la nostalgia e ignorancia simultáneas con respecto a los elementos más básicos del mundo rural produce un efecto parecido al de la desmitificación en *Luna de miel, luna de hiel* de Ramón Pérez de Ayala. En *Luna de miel, luna de hiel* (*Las novelas de Urbano y Simona*, 1923) Simona, la campesina protagonista del relato, afirma no tener la más mínima idea acerca de cómo nace un caballo. Resulta inverosímil y, hasta cierto punto ridículo, que una persona que dedica su vida al campo carezca del conocimiento que conlleva la vida rural. Este tipo de afirmación demanda la intervención del lector, quien ve la realidad plasmada en el texto desde una perspectiva absurda y caricaturesca. De igual modo, resulta inadmisible que un personaje como David, quien se esfuerza por afirmar su pertenencia al mundo natural y por constatar el sentimiento de nostalgia en que se encuentra sumido, desconozca los principios básicos que rigen este ambiente.

podríamos llamar la pérdida de la edad dorada de la nación vasca.[94] La edad dorada alude al mito de constitución de la nación vasca, dentro del que se recogen diferentes percepciones y creencias acerca de los orígenes y características del pueblo vasco tales como el lugar destacado de su lengua, la pureza de su sangre y la nobleza colectiva (Muro 37).[95]

El apego obsesivo que siente David por el entorno rural, el ensalzamiento desmesurado de todo lo que tiene que ver con la gente del pueblo y el rechazo de aquellos valores que están conectados con la modernidad encuentran su parangón en la ideología de Sabino Arana cuyo nacionalismo articula sentimientos de nostalgia por un orden tradicional que se encuentra en declive, al mismo tiempo que aboga por un proyecto regeneracionista basado en el deseo de soberanía estatal.[96] El programa político de Sabino Arana combinaba ideas populares pre-existentes, tales como las de la tradición carlista, el catolicismo y el

[94] En *Ethnicity and Violence: The Case of Radical Basque Nationalism*, Diego Muro afirma que en toda narrativa nacionalista existe siempre una idea mítica de un pasado glorioso (21). Muro comenta que lo que se ha llamado "edad dorada" es una mezcla de historia y de leyenda y, por consiguiente, es una construcción idealizada del pasado de la que se apropian aquéllos que tienen que hacer frente a un supuesto período de oscuridad en el presente (22). En este sentido, el surgimiento del mito de la "edad dorada" no es más que el indicador de un período histórico en el que se empieza a percibir la posibilidad de un declive, esto es, de un período histórico en crisis. Según Muro, fue en el siglo XIX cuando los románticos y los nacionalistas vascos, en un ambiente de rápida industrialización, expansión urbana e inmigración masiva, vieron peligrar los valores tradicionales, se apropiaron del mito de la "edad dorada", que los ideólogos sitúan entren los siglos XVI-XVII, y lo convirtieron en el vehículo premoderno de la identidad vasca (27).

[95] En relación con la pureza de la sangre, Sabino Arana —ideólogo vasco al que haré referencia extensa más adelante— consideraba que la "raza" era el elemento esencial de la nación. En su opinión, los vascos eran descendientes de una "raza pura" y para mantener la pureza era preciso no mezclarla. En *El hijo del acordeonista*, Lubis, Pancho y Ubanbe son la representación de la "raza pura". La elaboración de las listas sentimentales por parte de David y la ubicación de estos tres nombres a la cabeza y de manera separada al resto de los personajes representa, en el espacio microcósmico de la infancia narrada, su lugar privilegiado, destacado y separado del resto.

[96] Sabino Policarpo de Arana Goiri (1865-1903) fue el fundador del movimiento nacionalista vasco. Su ideología política fue una reacción a la completa incorporación del País Vasco en España y al rápido proceso de industrialización que transformó violentamente las estructuras del Antiguo Régimen en las de una sociedad industrial moderna (Muro 51). Arana propuso inicialmente un programa de aislamiento, un retorno al pasado que supuestamente habría de salvar al pueblo vasco de los males económicos y sociales del momento (64). El aislamiento propuesto por Arana se percibe en la escritura de la infancia a través de la diagnosis de misantropía en el protagonista. Su comportamiento misántropo lo hace aislarse de su verdadero círculo social y lo lleva a identificarse compulsivamente con un tiempo pasado ajeno a su existencia.

romanticismo agrario, con un rechazo crítico de la industrialización y de cualquier manifestación de la modernidad. El romanticismo agrario, entendido como la nostalgia por la armonía rural, el rechazo rotundo a cualquier manifestación de la modernidad y la defensa de la lengua vasca son los valores que David proclama a través de la escritura de la infancia.

Los tres amigos de David —Lubis, Pancho y Ubanbe— personifican los valores que la tradición literaria y cultural ha establecido como característicos del mundo rural del País Vasco. Por medio de la descripción de cada uno de ellos se pone de manifiesto la pervivencia de la tradición vasca a través del trabajo ganadero, la artesanía, la fisionomía típica del hombre de la zona, caracterizado por su robustez y gran corpulencia, y el uso de un lenguaje que se remonta a tiempos pasados. David comenta:

> los campesinos de Obaba tenían ese aire antiguo que les hacía parecer, en sentido estricto, de otra patria. Se cumplía en ellos la definición de L.P. Hartley: "El pasado es un país extranjero donde se habla diferente". Ejemplo de ello eran Lubis, Pancho, Ubanbe y otros muchachos de Obaba. Miraban los sacos llenos de manzanas y decían, distinguiendo cada clase: "Ésta, *espuru*", "ésta, *domentxa*", "ésta, *gezeta*". Miraban a las mariposas que se movían de aquí para allá, y no dudaban: "Ésta, *mitxirrica*", "aquélla, *txoleta*", "aquella otra, *inguma*". Nombres carentes de sentido para quienes, aun viviendo en Obaba, habían asimilado "los valores modernos", como era el caso de mis compañeros de colegio. Y también el mío, hasta cierto punto. (69)

En su intento por inscribir la lengua vasca hablada por Lubis, Pancho y Ubanbe dentro de una tradición de considerable antigüedad, David comenta que el valor de la lengua no residía únicamente en lo que hablaban, es decir, en el léxico propiamente dicho sino, más bien, en lo que callaban:

> [m]uchas palabras que hoy son de uso frecuente jamás salían de sus bocas. Sencillamente, no las conocían ... verbos como *depress* o adjetivos como *obsessive*, *paranoic* o *neurotic* [que] están en boca de todo el mundo y que son inevitables en cualquier conversación... yo nunca los oí de labios de Lubis, Pancho o Ubanbe. Ellos resolvían el asunto mediante dos sencillas frases: "Estoy contento" o "no estoy muy contento" ... Eran de otra patria, eran antiguos, de una época anterior a la proliferación de los diarios íntimos. (70)

Acto seguido, David confiesa que "él se inclinaba por lo contrario" puesto que desde que empezó sus estudios en La Salle "llevaba un diario titulado *Pasan los días*" (70). De esta forma, el protagonista, aunque la admira, se sitúa fuera de la tradición de sus amigos campesinos. Además, el énfasis en la inexistencia de palabras que denotan una inestabilidad mental, tales como "obsesión", "deprimir", o "neurótico" dentro de la tradición lingüística de esta gente choca con el diagnóstico inicial del psicólogo acerca de la misantropía del niño. La actitud vital a la que se alude al comienzo de la escritura de la infancia se convierte en otra manifestación de su no pertenencia a este mundo, a pesar de sus duros intentos por mostrar lo contrario.

Martín, Adrián, Joseba y Teresa representan, a diferencia de Lubis, Pancho y Ubanbe, los valores de la modernidad. Frente al ambiente rural en el que se desenvuelven los últimos, Martín, Adrián, Joseba y Teresa pertenecen al mundo moderno de Obaba. David comenta que a diferencia de Martín y Teresa, quienes mostraban una predilección por medios de transporte del mundo moderno como el coche, él "prefería la bicicleta. Giraban los pedales; giraba la rueda con sus radios; giraba la dinamos del farol: era agradable la marcha" (122). El paradigma de la modernidad y de la tradición se superponen explícitamente a través del movimiento circular de las ruedas de la bicicleta y las del tren cuando el narrador apunta a que "las ruedas del tren también giraban, como las de la bicicleta, pero con mucho más estrépito" (122).

En el retablo escénico que conforma la escritura de la infancia, los amigos de David quedan divididos en dos grupos perfectamente diferenciados: por un lado, aquéllos pertenecientes al idealizado mundo de la vida rural y, por otro lado, los pertenecientes a lo

que podríamos denominar mundo real. Como ya se ha comentado, todos ellos aparecen, organizados por orden de predilección, en las listas sentimentales elaboradas por el protagonista. No obstante, a medida que avanza la escritura de la infancia David comenta el aumento del grado de desafecto por los niños pertenecientes al segundo grupo. David comenta que "después de pasar el verano en Iruain, los pasillos y las aulas de La Salle se me hacían oscuros [y] mis compañeros de clase, más ajenos que nunca" y añade que además "no lograba librarme de la cueva inmunda que me mostraban sus Segundos Ojos" (123).

La referencia a sus "Segundos Ojos" se presenta como otra de las maneras por medio de las que el protagonista lleva a cabo una yuxtaposición de los diferentes paradigmas temporales y los diferentes órdenes de realidad que rigen la escritura de la infancia. A través de sus "Primeros Ojos" David percibe la realidad de una manera idealizada y ennoblecida. Él, como "un *morrosko,* un noble muchacho criado en el ambiente puro e inocente del campo" (127) percibe, por medio de sus "Primeros Ojos" el susurro de las hojas de los alisos" y, de esta manera, se presenta en completa conexión con la naturaleza (114).[97] Sus "Segundos Ojos", por el contrario, le despiertan ante la realidad del pasado histórico de España, concretamente, a la realidad de la Guerra Civil y la represión franquista. Tanto sus "Primeros Ojos" como sus "Segundos Ojos" le hacen adentrarse en unas cavidades subterráneas donde el protagonista percibe experiencias absolutamente diferentes. Por medio de sus "Primeros Ojos", David se sumerge en una cueva de características paradisíacas:

> [m]e introduje al fin en la cueva. Sentí frescor, y un ruido como el del chorro de una fuente. A unos diez metros del suelo, el techo tenía la forma de una bóveda, con una

[97] La alusión a la nobleza, pureza e inocencia de David nos remite a las características del "buen salvaje" de Rousseau, para quien el ser humano es bueno por naturaleza y es la sociedad la que lo corrompe y lo hace malo. El mito del "buen salvaje" ha sido ampliamente utilizado en la creación literaria y es, en la actualidad, parte del imaginario acerca de la relación entre las poblaciones primitivas y las civilizadas. Al describirse a sí mismo como "un noble muchacho" David se esfuerza por inscribirse dentro de la tradición primitiva.

> linterna natural que daba paso a la luz y creaba una suave penumbra. Vi entonces que junto a una de las paredes había, efectivamente, una fuente, cuyas aguas iban a dar a un pozo —*putzua*, en el lenguaje de Lubis— que cubría a Pancho hasta el cuello. (71)

La cueva aparece descrita a modo de un *locus amoenus* medieval, estudiado por Ernst Robert Curtius en *European Literature and the Latin Middle Ages*, un espacio idealizado que brinda seguridad y comodidad al individuo. Las connotaciones edénicas del lugar son enfatizadas cuando David comenta:

> Lubis se desnudó y bajó donde su hermano. Los dos empezaron a empujarse y a reír. Contagiado por su alegría —el eco de la cueva no producía allí respuestas sombrías— me animé a desnudarme y a meterme en el pozo ... Lubis... [g]olpeó el agua con la palma de la mano. Por efecto de la luz que entraba a través de la linterna, las salpicaduras relucieron como si fueran de cristal. "¡Qué maravilloso!" (71-2)

La experiencia comunitaria de los tres amigos en la cueva refuerza el lazo de amistad que David mantiene con ellos. El protagonista afirma sentir "a los dos amigos más cerca que nunca" y se dispone desde ese momento a "buscar sólo su compañía en lugar de perder el tiempo con Martín y los demás chicos y chicas de mi ambiente" (72). En este momento David confiesa que "no tenía ganas de volver al colegio de La Salle" y afirma que "cuando acabara el verano me pondría a cuidar los caballos del tío Juan junto con Lubis, o si no pediría trabajo en la serrería para estar con Pancho, Ubanbe y todos los que se ganaban la vida talando árboles" (72). Como el mismo David reflexiona, sus "planes eran irreales" dado que "no tenía más que catorce años [y] no era dueño de sí mismo" (72). Es en el momento de esta revelación que el niño, dando un manotazo al agua, hace que "las gotas relucientes salten hasta las paredes de la cueva" rompiendo así el espejismo fruto de su imaginación (72).

David se niega a aceptar el paso del tiempo y con él la realidad, y opta por permanecer sumergido en el mundo de ensoñación construido a partir de su experiencia en la cueva con sus amigos y sus estancias en la casa familiar de Iruain. El narrador comenta que a

pesar de los ruidos que trae consigo la modernidad, esto es, el de la construcción de un campo de deportes con el ajetreo de las grúas y los camiones, se comportó "como quien no quiere despertar ... y siguió dentro del sueño; como en la deliciosa cueva que [l]e habían descubierto Lubis y Pancho" (83). David confiesa que "[l]a razón de mi sueño, de mi hipnosis, era la deliciosa cueva que albergaba un pozo en su interior; era el mundo antiguo: la patria de Lubis, Pancho y Ubanbe" (84). El apego del protagonista por el mundo rural se torna en obsesión cuando comenta que su "afecto por aquel mundo siguió creciendo ... y... sólo tenía ojos para las [chicas] que venían de los caseríos, a pesar de sus ropas y peinados pasados de moda" (83). El mismo David hace uso del término "afecto *excesivo*"(83) para referirse al sentimiento de atracción hacia las niñas del entorno rural, lo que deja entrever uno de los síntomas del comportamiento obsesivo del protagonista que es, alegóricamente, el mismo afecto obsesivo que siente el nacionalista vasco por su ideología.

En contraposición con la cueva de Lubis, Pancho y Ubanbe, que hipnotiza al protagonista y lo sumerge en un estado de ensoñación permanente, por medio de sus "Segundos Ojos" David nos adentra en "un lugar oscuro que me impedía dormir: una cueva inmunda, repleta de sombras, que en nada se parecía al lugar delicioso que me habían enseñado Lubis y Pancho" (95). El acceso a esta otra cueva tiene lugar "desde el día en que el tío me enseñó el escondrijo y me habló de la guerra", es entonces cuando David confiesa que empezó a temer la noche, "porque mis Segundos Ojos me mostraban un lugar oscuro que me impedía dormir" (95).

El escondrijo alude a un pequeño cuarto en la casa del tío Juan en Iruain al que se accede por medio de una trampilla que se oculta bajo un armario.[98] En un intento por despertar al niño del mundo de ensoñación en el que vive, el tío se esfuerza porque éste comience a enterarse de las cosas y es por ello por lo que le hace testigo de la existencia de este lugar. Con el descubrimiento del escondrijo, el tío también le revela la historia de don Pedro, uno de los muchos perseguidos durante la Guerra Civil española que se vio obligado a vivir refugiado en la casa de Iruain para salvarse de los fusilamientos. Gracias a la ayuda del tío Juan, don Pedro logra salvarse y huir a América, convirtiéndose así en el primer americano de Obaba. El conocimiento de esta historia, junto con la de la lista de los fusilados que le muestra Susana, hace que David logre aproximarse a la realidad desde una perspectiva diferente, a través de sus "Segundos Ojos". En este momento David se percata de la identidad fascista de su padre y emprende un proceso de indagación histórica en su intento por conocer y compensar los actos acaecidos en el pasado. Al igual que la realidad percibida por sus "Primeros Ojos", esta nueva realidad va a convertirse en obsesión, impulsándolo a participar unos años más tarde en un comando terrorista de ETA.

La realidad vista a partir de sus "Primeros Ojos" y la realidad vista a partir de sus "Segundos Ojos" pertenecen a paradigmas temporales pretéritos pero inscritos en dos órdenes de naturaleza diferente: por un lado, el del mito, a través del que se pone de manifiesto una época pasada caracterizada por la felicidad y la prosperidad y donde reinaba

[98] El escondrijo sufre un cambio de uso y de significado a lo largo de la novela que no voy a analizar en detalle por alejarse del propósito de mi estudio, que es la escritura de la infancia. Mientras que en un principio el zulo representa "el espacio de la verdad, de la autenticidad de lo moralmente correcto" se convierte más adelante en el "depósito de armas, en el lugar de la privación de la libertad de los demás, en el lugar del secuestro por excelencia y, en suma, en el espacio donde el tiempo ha quedado detenido" (Aguado 96). El tío Juan le reprocha a David el mal uso que está haciendo de este lugar cuando le dice: "[d]urante más de un siglo no tuvo otra función que la de dar cobijo a los perseguidos, pero tú y tus amigos lo habéis desvirtuado al usarlo para lo contrario, para esconder a personas secuestradas" (459).

la autenticidad y pureza del pueblo vasco. Por otro lado, el orden de la historia a través del cual se establece un período de oscuridad para el pueblo vasco, cuando peligran la vida de sus gentes, sus tradiciones y sus costumbres. Por medio de la escritura de la infancia en *El hijo del acordeonista*, se conjugan dos órdenes que pese a su diferente naturaleza establecen una fuente de conocimiento del legado vasco, un legado que es el resultado de la mezcla de hechos históricos y de elaboraciones míticas y legendarias a través de la que se revelan aspectos significativos de la realidad social de ese pueblo.

Como se indicó anteriormente, de las casi 500 páginas que componen *El hijo del acordeonista*, tan sólo una mínima parte está dedicada a la escritura de la infancia. No obstante, el hecho de que esté encuadrada como punto de origen y como sustrato siempre presente la vincula como presencia relevante en el desarrollo de la narrativa. En este sentido, el mensaje global de la novela no debe extraerse única y exclusivamente de las páginas dedicadas a la escritura de la infancia sino que, por el contrario, debe entenderse como el resultado de la relación que la escritura de la infancia mantiene con el resto de la narrativa. Del anterior axioma se deriva el corolario de que es por medio de la escritura de la infancia que el narrador establece los principios básicos de la ideología del nacionalismo vasco. A través de la realidad visualizada por medio de sus "Primeros Ojos", el narrador expone algunos de los criterios fundamentales del pensamiento de Sabino Arana. A partir de sus "Segundos Ojos", señala la influencia que los actos acaecidos durante la Guerra Civil española y la dictadura franquista tiene en el desarrollo del discurso nacionalista vasco que lleva a David a tomar las armas y hacer uso de la violencia en la defensa de lo propio.[99]

[99] En "La construcción mítica del discurso nacionalista vasco", Juan Alonso Aldama cuestiona las estrategias de construcción del discurso histórico vasco cuando pregunta porqué se afirma que los vascos perdieron la guerra cuando en realidad muchos de ellos la ganaron. Aldama arguye que "si bien es cierto que en la guerra civil de

La idea de nación que se aprehende a partir del estudio de la infancia narrada, basada en los preceptos de Sabino Arana y en la defensa de la violencia como forma de reivindicar la esencia de la nación resulta completamente fallida. La constante identificación del entorno rural con los espacios bucólicos de Virgilio hace que el lector se percate de la irrealidad o, mejor dicho, de la naturaleza mítica y literaria de lo ahí narrado. Por otro lado, la disidencia de David con respecto al mecanismo de poder de la organización terrorista propone una forma alternativa de configuración de la (V)erdad a través de la escritura. Finalmente, la transposición del paraíso infantil que conforma la primera patria del protagonista en el rancho de Stoneham en California revela lo que el mismo David comenta en la novela: el paraíso infantil y con ello nuestra primera patria no es más que una construcción imaginada cuyos cimientos pueden orientarse hacia el futuro o hacia el pasado dependiendo del punto de vista de las estrategias de construcción del discurso histórico.[100] Así, el discurso nacionalista que se aprehende a partir de la escritura de la infancia, un discurso arraigado en la ideología de una nación premoderna y en el rencor político, se muestra como fallido e inoperante.[101]

1936 el gobierno del País Vasco de esa época estuvo del lado republicano ... de los 100 mil vascos que tomaron las armas en el conflicto, 75 mil lo hicieron del lado de los franquista" (117). Para Aldama, el motivo de tal afirmación se encuentra en el intento de los nacionalistas por confirmar "una visión mítica de la historia del País Vasco, la de un pasado libre y perdido" ya que "esta interpretación garantiza un proyecto político e histórico futuro ... [y] permite reconciliarse con esa utopía regresiva del nacionalismo asociada con la búsqueda de un objeto.... supuestamente existente en el pasado e irremediablemente perdido a causa de un elemento extranjero que ... provoca la eterna 'victimización' del nacionalismo" (117).

[100] En "El paraíso insuficiente. *El hijo del acordeonista*: ecos clásicos en una novela postmoderna", Iñigo Barbancho hace un estudio morfológico de Iruain y el rancho de Stoneham en California y establece que el segundo no es más que una transposición en el tiempo y en el espacio del viejo Iruain. Según Barbancho, "tanto Iruain como Stoneham se describen como enclaves naturales atravesados por un río... la figura central en ambos es el tío Juan y la actividad central en los dos es la cría de caballos" (85). Ambos aparecen descritos como lugares paradisíacos. Stoneham incluso aparece atravesado por tres ríos que nos llevan a pensar necesariamente en los tres ríos que fluían en el jardín del Edén, el paraíso inicial, situando, por consiguiente, lo narrado en un tiempo mítico por excelencia.

[101] El rencor político, que constituye uno de los pilares del discurso nacionalista, aparece personificado en la escritura de la infancia en *El hijo del acordeonista* a través de la figura del padre.

El discurso ideológico en torno a la nación que aquí se propone no es de naturaleza excluyente como abogaba Arana y el mismo David por medio del rechazo de los personajes que conformaban su entorno real sino que, por el contrario, es de naturaleza incluyente. La nación vasca, entendida como identidad, se encuentra en "el espacio de lo compartido en el ahora, y de lo por compartir en el futuro" ya que " la constatación de lo que se tiene en común en la identidad compartida no es el momento de ningún final, ni el cierre de ninguna frontera; por el contrario, es el comienzo de la construcción de un espacio de convivencia posible" (Aguado 100).

Conclusiones: infancias/naciones escritas/borradas.

A lo largo de este capítulo, los personajes de Mateo y David han trazado el rumbo de su propia escritura de la infancia. Como Virgilio, que guía a Dante por el camino del infierno o, para utilizar una imagen más relacionada con la idea de ordenamiento narrativo, como un acomodador en el teatro que con su luz alumbra el camino hacia el asiento desde el cual se divisa una composición dramática, estos dos personajes nos han conducido por las escenas que componen el retablo de su infancia. Uno de los aspectos más destacados comentados a lo largo de este capítulo concierne a la relación que cada uno de los niños mantiene con el entorno del que, por medio de la escritura de la infancia, nos hace partícipe. Se ha prestado una especial atención a la conexión que Mateo y David sienten con el mundo que les rodea. Analizadas las narrativas se observa que independientemente del apego o falta de apego que cada uno de los protagonistas pueda mostrar con respecto al entorno en el que vive, es cierto

que tanto en *Mateo solo* como en *El hijo del acordeonista* los niños se presentan como víctimas de un ambiente que los aliena de la colectividad de la que forman parte.

En el caso de Mateo, el aire cargado que se respira en el interior de la casa de la tía Cecilia acaba por aislar al protagonista de la colectividad a la que supuestamente pertenece, es decir, su familia. La falta de comunicación que acaba imponiéndose sobre los miembros del núcleo doméstico desarticula cualquier intento de participación del sujeto en el esquema común de valores que rige la existencia de la comunidad, al mismo tiempo que anula cualquier posibilidad de intercambio que permita al sujeto reconocerse como integrante de la colectividad. Por su parte, David se identifica totalmente con un mundo rural externo que, en la mayoría de los casos, aparece descrito de manera mítica y ficticia, rozando, incluso, lo hiperreal, como ocurría con *Mateo solo*. Sin embargo, a diferencia del ambiente infernal recreado en la obra colombiana, la escritura de la infancia en *El hijo del acordeonista* remite a un espacio edénico comparable con el *locus amoenus* medieval estudiado por Curtius. El diagnóstico del psicólogo al comienzo de la novela muestra, no obstante, que el apego compulsivo al objeto de devoción, es decir, el mundo rural mítico, puede también provocar efectos alienatorios en el niño quien, en su intento por integrarse a una forma de vida que resulta artificial y forzada, se aísla de su comunidad real.

El resultado en ambos casos es la ausencia de comunicación entre el niño y su entorno inmediato, es decir, aquél que conforma su comunidad. Giorgio Agamben destaca la importancia de la comunicación en el proceso de construcción de la identidad y afirma que: "[w]e can communicate with others only through what in us —as much as in others— has remained potential, and any communication ... is first of all communication not of something in common but of communicability itself. After all, if there existed one and only one being, it

would be absolutely impotent" (9). La comunicación es, para Agamben, el factor principal para la construcción de la comunidad y con ello se contrapone a la idea de una identidad prefijada: "[a]mong beings who would always already be enacted, who would always already be this or that thing, this or that identity, and who would have entirely exhausted their power in these things and identities —among such beings there could not be any community but only coincidences and factual partitions" (9).

Los postulados propuestos por Agamben parecen fracasar en el caso de *Mateo solo* en donde los personajes, a modo de piezas emblemáticas en una composición arquitectónica, (re)presentan una identidad determinada y prefijada. El único miembro de la familia que inicialmente parece no tener adscrita una identidad específica es Mateo. No obstante, los intentos inquebrantables de la tía por imponerle la identidad de gato acaban por dominarlo. En un primer estadio, el avasallamiento logra que el mejor amigo del niño se convenza de la naturaleza felina de Mateo, lo que anula cualquier intento de comunicación que pudiera tener lugar entre ellos. En un segundo estadio, la tía Cecilia impone una forma de comportamiento en su sobrino que acaba por hacer que el niño finalmente acate el discurso identitario impuesto por la mujer cuando acepta la identidad de gato que le ha sido impuesta.

En el caso de *El hijo del acordeonista*, la falta de comunicación con el entorno se articula de una manera totalmente diferente ya que en un principio se da la impresión de que el niño mantiene una fuerte conexión con el ambiente rural. No obstante, lo que David siente con respecto al entorno rural no puede considerarse como conexión en el sentido de comunicación sino que, más bien, se trata de una conexión consigo mismo a través de la melancolía y la nostalgia. Mientras que la comunicación, como Agamben comenta, supone el intercambio de valores con un otro, David vive obsesionado por un mundo rural que resulta

parte de una realidad totalmente escindida de los límites espacio temporales del aquí y ahora. David tiene una fijación con un mundo rural que es el resultado de su propia imaginación y, por consiguiente, es parte de sí mismo.[102]

El sentimiento de nostalgia que David siente por el entorno rural, aún cuando confiesa su total ignorancia con respecto al mismo, encuentra su justificación en el hecho de que lo añorado en ese caso no es la pérdida de un objeto determinado sino, más bien, la ausencia de éste.[103] LaCapra distingue entre los conceptos de ausencia y pérdida. Para LaCapra, la ausencia "is not an event and does not imply tenses (past, present, future)" (49). La falta de temporalidad de la ausencia posiciona a su objeto en un tiempo mítico. Por el contrario, "the historical past is the scene of losses… [which] are specific and involve particular events, such as the death of loved ones on a personal level or, on a broader scale, the losses brought about by the apartheid or the Holocaust" (49). La ausencia de la que habla LaCapra se relaciona con el proceso melancólico propuesto por Sigmund Freud, quien distingue dos rutas diferentes usadas por el ser humano para hacer frente a un episodio doloroso del pasado: el duelo normal y la melancolía. El duelo alude al proceso de recuperación tras la pérdida de un objeto amado. La melancolía por el contrario, es un proceso patológico en el que el sujeto no consigue desidentificarse del objeto perdido. La completa identificación del sujeto con el objeto amado en el proceso melancólico anula cualquier intento de

[102] No niego la existencia de un mundo rural en lo que hoy es el País Vasco, sino la existencia del mundo rural tal y como es percibido por el protagonista. El ambiente descrito por David se sitúa fuera de los parámetros de la realidad y se posiciona en el paradigma del discurso mítico. De hecho, las constantes referencias a Virgilio a lo largo de la escritura de la infancia ponen de manifiesto la conexión existente entre ese mundo rural paradisíaco y el mundo mítico y literario de la Arcadia del escritor latino.

[103] A la ausencia tal y como es entendida en este texto también se le podría denominar "pérdida de lo desconocido" o lo que Juan Alonso Aldama llama "carencia" cuando comenta que "las exigencias del nacionalismo nunca pueden ser satisfechas" y por consiguiente no se puede hablar de una "'búsqueda del objeto de la carencia'" sino de una "'búsqueda de la carencia'" sin más (117).

comunicación con un otro diferente al yo mismo. En este caso, la vida rural que David parece añorar no es más que una construcción utópica de un pasado que nunca existió de la forma en que él lo construye. Al igual que la Arcadia elogiada por Virgilio, el Iruain añorado y ansiado por el protagonista no es más que una "patria" resultante de la imaginación y del juego de la intertextualidad.

El uso de la imaginación y de la fantasía como forma de aprehender la realidad por parte de cada uno de los protagonistas de estas novelas dota a la acción de una atmósfera que permite al lector ejecutar el movimiento articulatorio del estudio de la escritura de la infancia hacia la interpretación alegórica del discurso ideológico en torno a la nación. El análisis de *Mateo solo* del colombiano Evelio José Rosero y *El hijo del acordeonista* del escritor vasco Bernardo Atxaga ha permitido mostrar que una de las funciones narrativas de la escritura de la infancia es servir como nodo de tensión alegórica a partir del que se hacen posibles interpretaciones ideológicas de la nación. El narrador intradiegético infantil en cada una de las novelas ha funcionado como focalizador o vector de escenas que conforman lo que denominé anteriormente un "retablo" doméstico. Los cuadros que componen el retablo del espacio inmediato del niño permiten un ejercicio hermenéutico por parte del lector, quien logra extrapolar alegóricamente los hechos ficcionalizados al estado de la nación. El objetivo de esta aproximación se ha limitado al análisis del espacio infantil allí narrado sin pretender en ningún momento indagar históricamente en el pasado narrado a partir de la escritura de la infancia como recurso de matiz ideológico —aunque debe aclararse que tal tipo de interpretación en esos textos es también posible. El capítulo siguiente continúa en la misma línea de estudio aquí propuesta en lo que concierne a la interacción de los discursos políticos e ideológicos y la escritura de la infancia. La novedad, en el próximo capítulo, reside en que

por medio de la escritura de la infancia se lleva a cabo un proceso de indagación histórica en el pasado. El análisis de la escritura de la infancia aquí propuesto está vinculado puntualmente con la función de agencia de este sistema de narración: el capítulo próximo propone una interpretación de la escritura de la infancia como lugar donde simultáneamente reposa y surge el discurso político, constituyéndola en un espacio epistemológico de interpretación política.

CAPÍTULO 4

LA ESCRITURA DE LA INFANCIA COMO CUNA EPISTEMOLÓGICA DE LOS DISCURSOS POLÍTICOS

Los ojos de una niño graban imágenes que el resto no ven,
son espectadores de lujo que enriquecen con su memoria
el testimonio de la historia viva.
(Bárbara Mulberry)

En el anterior capítulo estudié la escritura de la infancia como sistema de narración a partir del cual se abría un espacio articulatorio hacia la interpretación alegórica del discurso ideológico en torno a la nación. El objetivo del estudio era desarrollar un análisis de la escritura de la infancia como retablo escénico donde los parámetros espacio-temporales del tiempo narrado eran extrapolables, a partir de un ejercicio hermenéutico de naturaleza alegórica, al estado del discurso de la nación. Lo que planteo en este tercer capítulo se sitúa en la misma línea propuesta en el capítulo anterior en lo que concierne al estudio de la escritura de la infancia y su conexión con los discursos ideológicos y políticos. El designio de esta sección va un paso adelante para examinar el ejercicio de indagación histórica que conlleva la escritura de la infancia. Mientras que en el segundo capítulo no hubo un intento específico de esclarecer, cuestionar o desentrañar el pasado narrado, en este tercer capítulo la voz infantil intradiegética, motivada por los actuales discursos políticos e ideológicos en torno a la memoria, articula una narrativa donde presente y pasado entran en diálogo y donde

el pasado histórico archivado en el discurso oficial es ahora contemplado desde un nuevo ángulo.[104]

La escritura de la infancia propuesta en este capítulo es entendida, por consiguiente, como el espacio narrativo que sirve de cuna epistemológica a los discursos políticos en torno a la memoria. Hago referencia al término discurso en plural porque, a pesar de la dimensión global que están adquiriendo los movimientos a favor de la recuperación de la memoria histórica, sus prácticas discursivas se presentan diferentes dependiendo de los contextos histórico-políticos de los que emanan. El término "memoria histórica" no es adecuado para describir este proceso político e ideológico. Comparto la opinión de Maurice Halbwachs quien en su obra *The Collective Memory* (1950) arguye que la expresión "memoria histórica" resulta desafortunada al conectar dos términos opuestos en más de un aspecto. Halbwachs presenta dos características que marcan las diferencias entre la historia y la memoria. Por un lado, afirma que:

> Collective memory... is a current of continuous thought whose continuity is not at all artificial, for it retains from the past only what still lives or is capable of living in the consciousness of the groups keeping the memory alive… History, however, gives the impression that everything—the interplay of interests, general orientations, modes of studying men and events, traditions, and perspectives on the future—is transformed from one period to another.

Por otro lado, Halbwachs comenta que:

> [while] there are several collective memories... History is unitary, and it can be said that there is only one history…there is no universal memory… The totality of past events can be put together in a single record only by separating them from the memory of the groups who preserved them and by severing the bonds that held them

[104] Como se comentó en el capítulo segundo, en *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century* (2010), Juan Carlos González-Espitia lleva a cabo el estudio de lo que él denomina "carnero", es decir, el espacio oculto del archivo donde quedan relegados los elementos y discursos que han sido desechados por no ajustarse a la conveniencia de aquéllos que están a cargo de organizarlo (16). El nuevo ángulo visual desde el que se contempla el pasado histórico en este capítulo pone sus miras en el carnero" (16) conformado por las voces disidentes que quedaron relegadas y apartadas del discurso oficial por no ceñirse a lo impuesto por la autoridad.

> close to the psychological life of the social milieus where they occurred, while retaining only the group's chronological and spatial outline of them… These frameworks are external to these groups and define them by mutual contrast… history reduces events to seemingly comparable terms, allowing their interrelations as variations on one or several themes. (78-84)

Teniendo esto en cuenta, propongo hablar de "re-conocimiento de las memorias ocultadas o silenciadas" en vez de hablar de "recuperación de la memoria histórica". La recuperación conlleva la idea de volver a adquirir lo que antes no estaba, ya sea porque el objeto en cuestión se había perdido o había desaparecido. Desde este punto de vista, el proceso de recuperación supone la re-aparición de algo que durante un tiempo no estaba. Las memorias que cayeron en el olvido o que fueron silenciadas, sin embargo, nunca dejaron de estar aunque sí dejaron de ser aprehendidas. Su apreciación no es un trabajo de recuperación sino un trabajo de re-conocimiento, entendiéndose el re-conocimiento como el volver a conocer algo que ya era conocido anteriormente, ya que el olvido no es más que una memoria escondida.

La distancia temporal existente entre el narrador y el sujeto narrado, es decir, entre el adulto y el niño que habita su memoria y que a su vez desempeña la función de narrador intradiegético en el espacio discursivo de la infancia narrada, permite un acercamiento al pasado a partir de los discursos ideológicos y políticos que rigen el momento actual de la nación.[105] Al ser narrativizada y moldeada bajo la luz del presente, la escritura del pasado, que en este caso coincide con la de la infancia, contiene, inevitablemente, ecos y reflexiones de los debates contemporáneos en torno a la memoria.[106] Como resultado, se produce una re-

[106] En la tercera parte de su libro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricouer comenta que el olvido es una parte integral y necesaria del recuerdo. En esta misma línea, el estudio de la memoria en este capítulo va a aparecer irremediablemente ligado al del olvido.

imaginación del pasado que abre un espacio discursivo donde se hace posible la justificación de la ideología de los discursos de la izquierda contemporánea.[107]

Este capítulo se nutre principalmente de las ideas propuestas a partir del estudio de *Luna lunera* de Rosa Regàs al comienzo de este trabajo, donde la infancia narrada era concebida como el espacio discursivo donde converge una polifonía de voces que hace posible que el pasado, el presente y el futuro confluyan de manera orgánica dentro de la articulación narrativa. A lo largo de este capítulo, el discurso que constituye la infancia narrada se presenta como una expresión textual donde confluyen múltiples voces que, a su vez, hace eco de las huellas de ocultos silencios:

> [t]odo discurso manifiesto repos[a] secretamente sobre un "ya dicho", y ese "ya dicho" no [es] simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un "jamás dicho", un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos. Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semi-silencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por bajo de él, pero al que recubre y hace callar. (Foucault 40)

Los textos que conforman este capítulo, *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince y *Los príncipes valientes* (2007) de Javier Pérez Andújar escriben la infancia a partir de textos anteriores pertenecientes tanto al pasado narrado como al presente de la narración. La presencia de textos previos —ya sean de carácter histórico, literario, mediático o ideológico— dentro del texto que conforma la escritura de la infancia, esto es, la presencia

[107] No intento posicionarme en contra de los discursos ideológicos de la izquierda actual. De igual modo, tampoco resto importancia a los intentos de la izquierda por esclarecer un pasado que durante décadas ha permanecido en la oscuridad. Mi perspectiva concierne meramente a las prácticas discursivas dentro del ámbito literario y narrativo. De la misma manera en que la escritura literaria del pasado no es inocente, tampoco su aproximación narrativa a través de la escritura de la infancia lo es.

de intertextos en el discurso novelístico, ocupa un lugar destacado en el análisis que aquí se propone.[108]

En este trabajo hago uso del término intertextualidad con una cierta flexibilidad para referirme a la presencia de cualquier manifestación textual dentro del texto que conforma la escritura de la infancia en la narrativa global de la novela.[109] En *Los príncipes valientes*, por ejemplo, el mensaje ideológico de la narrativa surge de la intertextualidad procedente de la presencia de las fotografías familiares, los testimonios orales y la reflexión metaficticia de los textos literarios y mediáticos presentes en la narración. En *El olvido que seremos*, por su parte, el relato oral y la importancia de las fotografías familiares se complementa con la documentación real archivada en el cajón del escritorio del padre. El hallazgo de estos

[108] El fenómeno de la intertextualidad hace referencia a la influencia de un texto sobre otro. El estudio propuesto en este capítulo toma como punto de partida el concepto de "intertextualidad" propuesto por Julia Kristeva y desarrollado por Gérard Genette en el campo de la literatura comparada. Kristeva parte de las ideas de Mikhail Bakhtin, comentadas en la introducción al segundo capítulo de este trabajo, en torno a la "polifonía textual" que caracterizaba la narrativa de Dostoievski. Siguiendo en la misma línea, Kristeva destaca la posibilidad de coexistencia de diferentes textos dentro de un mismo texto (10). En *Revolution du Langage Poétique* Kristeva define la intertextualidad como la transposición de uno o más sistemas de signos dentro de otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa (en Stam 204). De este modo, el lector se ve obligado a enfrentarse a la estructura textual al mismo tiempo que a "un proceso complejo de significados y relaciones emergentes" (Marante Arias 88). También deberá considerarse para el estudio de las novelas presentes en este capítulo, el concepto de intertextualidad de Michael Rifaterre quien en "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse" presta especial atención al papel del lector ya que para él el origen diálectico del significado del texto reside en la interacción entre el texto y el lector. Según Rifaterre, el lector es quien percibe la relación entre la obra o texto en cuestión y los que le preceden. También ocupa un lugar importante la definición propuesta por Genette quien en *Palimpsests: Literature in the Second Degree* establece cinco relaciones intertextuales diferentes: la intertextualidad, la hipertextualidad, la hipotextualidad, la architextualidad y la transtextualidad. Especial atención merecen en este análisis, el concepto de transtextualidad entendido como aquél que relaciona varios textos, ya sea de manera implícita o explícita y la paratextualidad, que se refiere a la relación entre el texto y otros textos que le rodean como es el caso de títulos o epígrafes. La intertextualidad puede aparecer, por consiguiente, como una cita directa transcrita en el nuevo texto o como una alusión de forma manifiesta o secreta. Finalmente, Linda Hutcheon acuña el término "historiographic metafiction" para referirse a la ficción que es al mismo tiempo metaficticia e histórica.

[109] Cuando hablo de manifestación textual no me refiero únicamente al texto escrito sino a algo que va más allá de lo léxico, lo lingüístico y lo gráfico. El texto aquí propuesto hace referencia a cualquier manifestación que conlleva un significado sin que exista la necesidad de que esté inscrita dentro de un sistema particular. Una fotografía es, por consiguiente, un texto, aunque su aparición en la narrativa se lleve a cabo, en la mayoría de los casos, a partir de la escritura. El testimonio oral es otro texto que igualmente es transmitido al lector a través del texto escrito. La importancia del texto no reside, por consiguiente, en el sistema en el que se inscriba, ya sea escrito, oral, o visual, sino en la capacidad que tiene de ser interpretado.

documentos "reales" por el narrador en *El olvido que seremos*, hace posible un ejercicio de comunicación indirecta entre diversas generaciones: por un lado, la representada por el padre ya muerto, por otro la representada por el narrador quien hereda de su padre el peso que el olvido tiene sobre la memoria personal y colectiva y, finalmente, la representada por el lector y, en definitiva, todo aquél que al recibir el discurso de la novela construye un eslabón más en la cadena mnemónica en contra del olvido.

La infancia, por su conexión con el pasado, ha sido generalmente una herramienta narrativa de la que se ha servido el escritor para ubicarse en tiempos anteriores y recrearlos. No obstante, lo que se propone a través de la escritura de la infancia no consiste únicamente en un ingenuo retorno a un tiempo pretérito. Lo que se pretende, por el contrario, es analizar el pasado bajo la luz de la actualidad para conseguir un doble efecto: por un lado, se deposita sobre la infancia narrada un discurso ideológico actual; por otro, a través de la escritura de la infancia se justifica y argumenta la razón de ser del mismo discurso. La escritura de la infancia, al combinar en un mismo espacio discursivo retazos del pasado y su articulación a partir del momento del presente, fomenta un ejercicio dialéctico en el que el eje temporal del tiempo pretérito y del tiempo actual entran en un constante diálogo que surge de la influencia mutua que los paradigmas temporales ejercen entre ellos. El ejercicio dialéctico propuesto en este capítulo se cimenta a partir de tres pilares —la infancia narrada, la intertextualidad discursiva y el discurso político e ideológico— que, aunque aparentemente se presentan como diferentes, mantienen un mismo denominador común: la memoria, es decir, el engranaje discursivo que hace posible el giro articulatorio que conecta presente y pasado.

A partir de la escritura de la infancia, y bajo los parámetros del discurso político e ideológico vigente en el momento del presente, se desencadena un proceso de indagación

histórica en el pasado que permite la re-elaboración de una crónica total o parcial del país. En un primer estadio, la dialéctica que se origina en la intertextualidad alcanza dimensiones y niveles mayores al promover una conexión constante entre lo actual y lo anterior, entre el aquí y ahora y el allí y entonces. [110] La alusión al pre-texto tiene como objetivo su integración en la interpretación del nuevo texto. [111] El mensaje que el narrador quiere transmitir experimenta una dinámica de amplificación llevada a cabo por intermedio del ejercicio de interpretación hecho por el lector. Esto es posible a través del conocimiento que el lector comparte con el narrador acerca de la realidad plasmada por razón del recurso de la intertextualidad, y que establece un vínculo de co-participación del lector con el narrador, como se expondrá a continuación a partir del estudio de la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes* y *El olvido que seremos*.

La memoria que acuna la escritura: (inter)textualidad en *Los príncipes valientes*

[110] Me refiero aquí a la presencia formal de un texto anterior en el texto actual de la narración. Por ejemplo, en el caso de *Los príncipes valiente*s de Javier Pérez Andújar, las referencias a *Don Quijote*, o la presencia de una ideología moderna vertida sobre un texto anterior. En esta novela los intertextos literarios y el testimonio oral que llegan al niño son leídos e interpretados desde postulados ideológicos que se relacionan con la idea de memoria.

[111] El término "pre-texto" es entendido en este trabajo como cualquier texto con existencia previa al actual y cuya razón de ser hace posible su re-utilización por parte del sujeto, ya sea el mismo narrador o el lector en su función de entidad interpretativa. Los eventos que conforman la infancia real del protagonista son, por consiguiente, un pre-texto para la escritura de la infancia. Del mismo modo, el universo literario y mediático que el narrador en *Los príncipes valientes* comparte con cualquier lector que haya consumido durante su infancia estos productos se convierte también en un pre-texto que va a ser (re)interpretado bajo la luz de la ideología actual.

El escritor catalán Javier Pérez Andújar (1965) es principalmente conocido por su producción ensayística, dentro de la cual destacan *Catalanes todos. Las 15 visitas de Franco a Cataluña* (2002) y *Salvador Dalí. A la conquista de lo irracional* (2003). Ha sobresalido también por su trabajo como editor y antólogo de relatos—*Vosotros los que léeis aún estáis entre los vivos* (2005) y *La vida no vale nada* (2008). En el terreno de la novelística, su debut lo marcó la publicación de *Los príncipes valientes* en 2007 y su éxito como escritor de novelas se ha afianzado con la reciente publicación de *Todo lo que se llevó el diablo* (2010). Pérez Andújar también colabora en programas literarios de la televisión catalana y trabaja como cronista y redactor de diarios nacionales como *El País*.[112]

Los príncipes valientes narra la infancia del protagonista Javier en el municipio barcelonés de Sant Adrià. La narración es hecha por el protagonista ya adulto quien, recurrentemente, cede la palabra al niño que un día fue y que aún habita su memoria. Esta estrategia, además de añadir lirismo a la narración, hace que el lector sienta fluir la voz infantil entre las líneas que componen la novela. La acción transcurre a principios de la década de los años setenta, cuando la emigración andaluza a Cataluña se encuentra en su momento de mayor apogeo.[113] En la escritura de la infancia elaborada por Pérez Andújar se

[112] El irrupción reciente de Pérez Andújar como novelista ha hecho que su producción literaria en este terreno no haya atraído aún la atención de la crítica literaria, a excepción de algunas reseñas, comentarios y opiniones publicadas en formato electrónico a través de la red. La corta carrera del escritor catalán como novelista no se traduce, sin embargo, en una falta de rigor literario ya que demuestra un extraordinario manejo de las técnicas de la narración y un detallado conocimiento de la literatura y cultura popular de su época. Estos rasgos escriturales sirven como base discursiva sobre la que se erige la escritura de la infancia en la primera de sus novelas.

[113] La migración andaluza a Cataluña es uno de los procesos sociales más importantes en la historia del siglo XX de España. La década de los años sesenta marcó un hito en los movimientos migratorios desde el sur hacia el noreste peninsular como consecuencia de la miseria y la falta de oportunidades resultantes de la política represiva impuesta por la dictadura franquista. Martí Marín Corbera comenta que hacia 1970 "Cataluña registraba nada menos que 840.206 habitantes nacidos en suelo andaluz" lo que la llevó a ser considerada como la novena provincia andaluza (sin página). Las duras condiciones de la vida del campo unidas al miedo a las represalias políticas pusieron fin a la confianza que el pueblo andaluz había depositado hasta entonces en la

conjugan los efectos de la Guerra Civil española sobre la población civil; el desarrollo industrial de los últimos años de la dictadura franquista cuya consecuencia fue la explotación laboral de mano de obra muy barata; las luchas clandestinas de obreros que buscan la eliminación de condiciones laborales ínfimas; y, finalmente, el papel protagonista que desempeña el mundo televisivo, que entró a formar parte de la vida cotidiana de la familia española durante los últimos años de la década de los sesenta y comienzos de los setenta.

El pilar sobre el que se erige el ejercicio discursivo que constituye la narrativa de *Los príncipes valientes* es la infancia del protagonista. En esta infancia narrada tienen cabida un inmenso universo literario y mediático del pasado. Del mismo modo, se incorpora en la narración el discurso histórico y político que había silenciado y relegado a un rincón oculto del archivo de la historia las voces de todos aquéllos que, por su posicionamiento disidente con respecto al régimen dictatorial, habían sido proscritos de la historia oficial. La infancia del protagonista es elaborada, por lo tanto, a partir de dos discursos que se complementan a la vez que se (re)interpretan. El primero es aquél conformado por las referencias y alusiones a la historia del país, que es narrativizado a través de la observación e interpretación —por parte del niño intradiegético— de los efectos de la violencia y de la represión sobre las personas de su entorno. Son numerosas las ocasiones en las que el narrador se detiene en la

---

posibilidad de una reforma agraria. Marín comenta que la acogida de los inmigrantes andaluces en las tierras catalanas no fue un proceso fácil y exento de obstáculos; por un lado "las autoridades de la Cataluña franquista les acogieron con recelo y derribaron sus barracas sin ofrecer[les] alternativas" y, por otro lado, los empresarios abusaron de su poder convirtiéndoles en mano de obra barata. El abuso de poder del que fue víctima la clase trabajadora durante estos años se observa explícitamente en *Los príncipes valientes*. Al igual que se observa en la obra de Pérez Andújar, la emigración andaluza a Cataluña ha sido también objeto de análisis en obras literarias como *El avión de madera que logró dar media vuelta al mundo* (2007) de Quim Aranda, en la que el autor reconstruye, a través de la mirada de una niño emigrado, la Barcelona de los años cincuenta y sesenta, y *Donde la ciudad cambia de nombre* (1957) de Francisco Candel, donde se narran las vivencias del primer barrio de inmigrantes en la provincia catalana de Barcelona.

contemplación de aquéllos que a comienzos de la década de los años setenta todavía sufrían las consecuencias de la guerra fratricida que dividió a España en dos partes:

> salgo a la calle y empiezo a cruzarme con gente sin un brazo, o sin una pierna, o sin un ojo, o sin nada, hombres de antes la mayoría, labradores, pastores, jornaleros, oficinistas, comerciantes que fueron perdiendo por el camino trozos de su cuerpo. Así estoy asumiendo que la calle es ahora una balsa de aceite donde flotan serenamente, los vivos, los muertos y los mutilados. (14)

El narrador intradiegético, por medio de la observación de lo que le rodea, es consciente del peso que la historia ha tenido y aún sigue teniendo para aquéllos que la sufrieron de manera directa, así como para aquéllos que se vieron afectados de manera indirecta por sus consecuencias. En un segundo lugar, se encuentra el discurso literario/mediático a partir del cual el niño protagonista aprehende, narrativiza y (re)interpreta la realidad de su entorno. El mundo literario y mediático se convierte en el instrumento del que el joven protagonista se sirve para entender, interpretar y dar un lugar privilegiado a los miembros de su familia, aquéllos cuyas vidas fueron relegadas al silencio y al anonimato. Son numerosas las referencias a personajes pertenecientes al mundo de lo literario —Don Quijote y su fiel compañero Sancho Panza, Camilo José Cela y Gloria Fuertes—, así como a personajes pertenecientes al mundo mediático, como el Capitán Trueno, King Kong y el teniente Colombo, a quien el narrador cede un lugar importante a lo largo de la narrativa.[114]

El título de la novela, *Los príncipes valientes*, alude textualmente al famoso tebeo de *El príncipe Valiente*, obra del canadiense Harold Foster quien en 1937 publica esta historieta para la agencia de prensa estadounidense *King Features Syndicate* bajo el título original de

[114] En la línea de lo propuesto en el primer capítulo de este trabajo, podría decirse que la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes* es afín a la aproximación discursiva propuesta por medio del análisis de *Luna lunera* en relación con el archivo al mismo tiempo que se erige en un espacio discursivo liminal en el que confluyen la realidad y la fantasía. En ese sentido se acercaría más bien a lo propuesto a partir del estudio de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute.

Prince Valiant in the Days of King Arthur. Desde el momento de su publicación, el príncipe Valiente se ha convertido en uno de los personajes más representativos de la historia del cómic.[115] La acción del tebeo está ambientada en la época del rey Arturo y en ella se narra la historia de Valiente. Valiente es el hijo del rey de Tile quien, tras ver su poder usurpado por Sligo, se ve obligado a abandonar su tierra natal en compañía de su familia. El rey abandona la lejana isla de Tile, situada en lo que hoy sería Escandinavia, para trasladarse con su familia y algunos de sus seguidores a las áreas pantanosas de la costa inglesa. Es aquí donde se desarrollan las primeras peripecias de Valiente que lo llevarán más tarde a viajar a Camelot para convertirse en uno de los caballeros de la Mesa Redonda del rey Arturo.

El príncipe Valiente de Foster actúa como el pre-texto principal sobre el cual se escribe la infancia que compone el discurso narrativo de la novela. En *Los príncipes valientes* se observa una (re)apropiación del esquema estructural establecido por Foster y la intertextualidad de la que se vale Pérez Andújar funciona como un mecanismo de ensamblaje que permite establecer conexiones discursivas entre el tebeo de la década de los años treinta y otras manifestaciones culturales. Frente a la singularidad heroica propuesta por Foster en *El príncipe Valiente*, Pérez Andújar opta por la pluralidad al transformar el título en *Los príncipes valientes*, y de este modo hace que el nombre de los héroes aludidos permanezca en el anonimato en el título de la novela. Pérez Andújar presta entonces un mayor interés por el conjunto que por el individuo. Vemos en este primer estadio de la intertextualidad que la apropiación y (re)interpretación del pre-texto canadiense responde a la intención comunicativa del autor de marcar, desde el título mismo, la importancia que la heroicidad

[115] La publicación de la obra de Harold Foster tuvo lugar por primera vez en España en 1950, como parte de la colección *Aventuras maravillosas*. Desde ese momento, las historietas del famoso príncipe han aparecido publicadas en diferentes colecciones y editoriales. En 1954, *El príncipe Valiente* fue llevado a la pantalla por el director Henry Hathaway, con gran éxito de taquilla.

comunitaria va a tener a lo largo de la narración. A través de la pluralización del protagonista aludido en el título de la novela se niega un discurso ceñido exclusivamente a las hazañas y proezas de un único personaje y se ataca una singularidad que podría calificarse de hegemónica, pues intenta verter un determinado discurso ideológico sobre el texto en cuestión en la presentación elevada de la vida del protagonista.[116] La pluralidad heroica perseguida por Pérez Andújar hace posible que a través del título de la novela se relacionen hipertextualmente personajes procedentes indistintamente del universo mediático de la cultura popular, del mundo de la literatura y del entorno que conforma el día a día del cotidiano existir de su familia.

Al igual que ocurría con el héroe del texto de Foster —obligado a seguir a su padre, el rey de Tile, a nuevas tierras tras la usurpación del poder familiar en su tierra original—, también el protagonista de la obra de Pérez Andújar es el descendiente de una generación que se vio forzada a emigrar de su tierra natal dejando atrás una vida como consecuencia de la represión política y la falta de oportunidades padecidas durante la dictadura franquista en la región andaluza. La alusión a la obra de Foster hace posible la transferencia, para el lector conocedor del texto, de la idea de desarraigo en la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes*, cuyo protagonista alude a los orígenes de su familia cuando comenta que el poeta Federico García Lorca era de Granada como ellos mismos (222). Por medio de la alusión al

[116] La pluralidad perseguida por Pérez Andújar se plasma gráficamente en la cubierta del libro a través de la incorporación de una ilustración procedente de la colección *Héroes contra monstruos*, impresa por la editorial Bruguera. Allí aparecen, a modo de imágenes de héroes y villanos, recortables pertenecientes a la cultura popular. Entre los personajes representados en la cubierta se encuentran rufianes como Fu-Manchú, Jack el Destripador, Frankenstein y Drácula, y héroes como el Caballero de las tres cruces, Sherlock Holmes y el justiciero Águila negra. A los personajes mencionados en la cubierta del libro cabe también añadir otros que aparecen a lo largo de las páginas de la novela como Ivanhoe, don Quijote y Sancho Panza, el teniente Colombo, Astérix y el policía Kojak.

poeta granadino, la intención del protagonista no reside únicamente en establecer un punto de conexión geográfica entre éste y su familia, también logra transferir las connotaciones políticas e ideológicas ligadas al nombre del escritor andaluz en la actualidad. Fusilado a manos de los nacionales el 19 de agosto de 1936, la figura de Lorca se ha convertido en un símbolo del republicanismo español, a pesar de que él nunca se consideró a sí mismo como un escritor político sino, más bien, como un escritor que abogaba a favor de las clases sociales más desfavorecidas.

En un artículo publicado en el periódico *BBC Mundo* con fecha del 3 de marzo de 2004, Katya Adler comenta que "en más de una manera, García Lorca simboliza la dolorosa historia de España en el siglo XX y su lucha actual por reconciliarse con el pasado" (sin página). El poeta es una referencia simbólica al movimiento ideológico actual a favor de la memoria y su nombre está también asociado con el proceso de exhumación de las fosas comunes del franquismo, proceso reconocido como una de las principales disposiciones de la actual ley de la memoria histórica. Para el lector, el nombre del poeta granadino va, por consiguiente, mucho más allá de servir como una mera referencia geográfica. La alusión textual al poeta transfiere a la escritura de la infancia un propósito ideológico que se complementa con la re-interpretación y re-escritura de muchos de los pre-textos presentes en la narración.

Relacionado con el ejercicio de memoria y en conexión con el deambular familiar por tierras ajenas, el narrador alude a la historia de *Los hijos del capitán Grant* sobre la que comenta:

> es la épica de dos niños, una hermana y un hermano, que recorren los océanos del hemisferio sur en busca de su padre desaparecido en un naufragio, y esta ansiedad, y esta impaciencia, y esta ilusión de esos niños la voy a transfigurar sin darme cuenta

> en mi manera de percibir la incertidumbre y la ilusión contrariada de mi madre, que también partió cuando niña en busca de la memoria de su padre, náufrago en un océano de delaciones, y de desapariciones, y de presidios, y de ejecuciones. Mi abuelo, en mi épica de torres de alta tensión y de libros ilustrados, es un capitán Grant que anda perdido en una isla de la que sólo podemos rescatarle con un viaje a la memoria, y ése, como ya se ve, va a ser un rescate literario, y por tanto irrevocable. (130)

Los hijos del capitán Grant (1865) ha sido clasificada como una de las novelas "geográficas" del famoso escritor Jules Verne.[117] La novela presenta la perspectiva de los que sufren a través de los padecimientos de los hermanos, Roberto y María, como consecuencia de la ausencia y desaparición de su padre y la desesperación ante la posibilidad de no volver a verlo. El tema de la desaparición en la novela de Verne junto con la presencia de una generación joven que lucha por la búsqueda de un antepasado se convierte en el sustrato discursivo que fluye intertextualmente en la novela de Pérez Andújar. El tema de la desaparición y la búsqueda realizada por una generación más joven que sufre las consecuencias del pasado es uno de los motores inmóviles que propicia la lectura del discurso ideológico a favor de la memoria que emana de la escritura de la infancia.

El lugar central que ocupa la red intertextual en la escritura de la infancia hace que los procesos de lectura y escritura adquieran un lugar preponderante a lo largo de la narrativa. La novela se abre, por este motivo, con una reflexión del protagonista acerca del significado que para él y para su mejor amigo, Ruíz de Hita, tiene el acto de la lectura:

> [l]e decimos leer y somos nosotros, que corremos entre los bloques de edificios y sacudimos los troncos de los árboles empapados de lluvia, y cazamos a las arañas en sus telas, y recogemos cascos de botellas de leche y de botellas de champán, y buscamos cobre, bobinas de cobre caídas entre las matas que crecen en los solares, y junto a los huertos, y al sol de las escombreras que hay al lado de cualquier obra... Somos mi amigo y yo, mirándolo todo...Y todo esto lo vamos a creer lectura en

[117] Fue originalmente publicada en francés bajo el nombre de *Les enfants du Capitaine Grant*.

> nuestro leer interminable... lo que hacemos es respirar, ser cada uno de nosotros a todas horas, hablar con inquietud y mirar con los ojos muy abiertos. (11) [118]

En su intento por definir el proceso de lectura, el protagonista describe el mundo en el que viven los dos amigos como uno en el que "nada [iba] a existir más allá de mis libros", un mundo en el que para los niños el leer es "tan difuso y tan concreto, que a fin de cuentas es ir viviendo, o ir viviéndose" (12). El hecho de que los amigos se presenten como buenos lectores es una cualidad que va a dotar al protagonista de la capacidad crítica necesaria para re-apropiarse y re-escribir un mundo cultural que le ha sido dado. Javier y Ruíz de Hita no se presentan en ningún momento como consumidores pasivos de la cultura que cae en sus manos. Por el contrario, abogan por una actitud crítica no sólo ante la literatura y cultura consumidas sino, también, ante el vivir cotidiano. Al hacer partícipe al lector de este entramado intertextual se le está pidiendo, de una manera indirecta, que active también su capacidad crítica y se posicione como lector activo a la hora de consumir discursos y visiones de la realidad que han sido construidos culturalmente.

La importancia de la lectura y la escritura como procesos de interpretación y de producción está estrechamente ligada con el personaje del teniente Colombo con quien el protagonista se identifica muy pronto al "descubrir en él a un hombre común que sospecha de la paz burguesa" para quien "los asesinos pertenecen a las clases más acomodadas de Los Ángeles" (93). Uno de los atributos más característicos del personaje mediático que despierta la admiración del narrador infantil es su libreta ya que "[a] distinción de los otros policías y detectives del resto de las series, que van armados con una pistola o con un revólver,

[118] Las líneas que abren la novela dejan sentir el tono infantil que gobierna la narrativa y que hace que el lector crea oír directamente la voz del niño que habita el recuerdo del narrador adulto. El constante uso de la forma del presente, la concatenación de oraciones a partir de la conjunción "y", así como la abundancia de enumeraciones o las múltiples alusiones a las referencias sensoriales crean un ritmo acelerado que sumerge de lleno al lector en la realidad descrita por el protagonista.

Colombo sólo lleva un lápiz y un cuadernillo, y ... apunta las cosas con el alfabeto en vez de apuntarlas con un arma de fuego" (89). La referencia intertextual al teniente Colombo en la obra de Pérez Andújar también permite la siguiente lectura: si "[l]a voz un punto afónica de Colombo es la voz del hombre de la calle al que se le niega la voz" (95) el narrador representa, dentro de la narrativa, la voz de aquéllos a quienes les fue negada.[119]

A través de una dialéctica de (re)lectura y (re)escritura, la obra de Pérez Andújar propone una excavación arqueológica del pasado cultural por medio de la cual los dos amigos emprenden un viaje textual. Este recorrido les permite re-interpretar y re-significar la palabra que les ha sido dada por una cultura que a lo largo de la historia ha otorgado un lugar central a los personajes principales y ha relegado al margen a los secundarios. El mismo protagonista comenta:

> siempre tendré mejor vocación para paje o para sicario, que para capitán. De toda la vida, preferiré ser amigo o compañero del protagonista antes que protagonista ... Nuestra escuela es una escuela de personajes secundarios, de maestros y alumnos secundarios, de vasallos más que de señores, de pajecillos y de ex boxeadores, que guardan las puertas de las salas de alterne, y es también una escuela de sargentos sin furia venidos del desierto africano. (18)

Desde el comienzo de la novela el protagonista deja claro su deseo de inscribir en su propia escritura, la de su infancia, la vida de los personajes secundarios a quienes la historia ha relegado al anonimato. Por esa razón, después de la afirmación manifestada en la cita,

[119] El teniente Colombo es el protagonista de la serie televisiva estadounidense *Colombo* (originalmente *Columbo*) creada por Richard Lenvinson y William Link. La serie fue emitida en los Estados Unidos entre 1971-1978 y protagonizada por Peter Falk, en el papel del teniente Colombo, un detective del Departamento de Policía de Los Ángeles cuya misión se centraba en la investigación de homicidios. El teniente Colombo no se presenta como el típico detective sino, más bien, como un personaje singular y excéntrico caracterizado por su aspecto desaliñado, su vieja gabardina y un desvalijado Peugeot 403. El estreno televisivo de la serie americana no tuvo lugar en España sino hasta 1979. La emisión estuvo a cargo de Televisión Española desde 1979 hasta 1982. La aparición en España es posterior al momento del pasado narrado en la escritura de la infancia convirtiéndose en una muestra del ejercicio dialéctico desencadenado a partir de la confluencia en la narrativa de ejes temporales diacrónicos. La incorporación de la referencia al teniente Colombo transfiere a la obra de Pérez Andújar la idea de trama detectivesca que, a su vez, funciona como eco de la estructura argumental sobre la que se asientan muchas de las novelas memorialísticas surgidas en España durante los últimos años como, por ejemplo, *La hija del caníbal* de Rosa Montero.

describe el ambiente obrero al que pertenece su familia para establecer una conexión intrínseca entre los personajes secundarios del mundo de la ficción, por quienes siente tanto apego, con personajes reales como su padre, que al mismo tiempo que es relegado a un espacio marginal al pertenecer a la periferia de la ciudad es ensalzado como un héroe épico por su hijo cuando comenta:

> mi padre es trabajador del metal y viene en autocar de otra periferia, donde sólo hay fábricas y sólo hay huertas y sólo hay una carretera de azarosos faros blanquecinos, que amanece cada día en medio de la niebla. Es una carretera con mojones en los arcenes, y su cifra quilométrica es lo único que se ve escrito en todo el camino, lo único que se puede leer en todo el rato... Los días en que llueve... voy a salir con el paraguas en busca de mi padre, y le esperaré en la carretera donde le deja el autocar. Si hay algo en la épica de la vida más auténtico que la vuelta de los soldados, es el regreso cotidiano de los obreros a sus casas. (19)

El protagonista otorga a su padre, un personaje anónimo perteneciente a la masa del proletariado, un lugar central al convertirlo en héroe de lo que para el narrador es la épica de la vida. Su heroicidad es comparada con la de los soldados que regresan del campo de batalla. La comparación llevada a cabo por el protagonista no resulta inocente. A través de ella se logra activar en el lector uno de los asuntos importantes en el actual discurso en torno a la memoria: el de la falta de homenaje y memorialización de aquellos pertenecientes al bando perdedor. La referencia al soldado que regresa a casa a la que alude el protagonista hace referencia, desde un punto de vista histórico, al regreso a casa y a la consecuente glorificación del combatiente del bando nacional. A diferencia del combatiente republicano que se vio obligado a huir y a esconderse tras la victoria nacional de la Guerra Civil, el combatiente perteneciente al lado nacional contó con el apoyo nacional e institucional tras su regreso del frente. El enaltecimiento del soldado victorioso es, al mismo tiempo, un recordatorio silencioso del anonimato de los luchadores caídos y relegados al olvido que

pertenecieron al bando contrario, esto es, al republicano. La heroicidad del padre es ejemplificada unas líneas más adelante por medio de una anécdota que ensalza la calidad humana del obrero, que harto de trabajar en la fábrica tras una jornada laboral completa, se detiene en su camino de vuelta a casa para salvar la vida de un pájaro herido que se había caído de una torre de alta tensión.

En consonancia con el intento del protagonista de traer al centro del discurso las voces que por algún motivo fueron relegadas al margen, no es casualidad que el mejor amigo del narrador se llame Ruíz de Hita, nombre que alude sin duda alguna al famoso Arcipreste autor del *Libro de Buen Amor* (1330 y 1343). Aunque en un principio pudiera parecer que el Arcipreste es una figura situada en el centro del canon literario, lo cierto es que poco se sabe acerca de su existencia ―a excepción de los datos autobiográficos que pueden extraerse a partir de su obra. Su vida está estrechamente ligada a su obra, por lo que la alusión a su nombre en *Los príncipes valientes* se asocia de manera directa con la obra por la que se le conoce.[120] Entre las características más destacadas del *Libro de Buen Amor* se encuentra su naturaleza heterogénea que recoge gran variedad de contenidos, tonos y métricas. La heterogeneidad de la obra maestra del clérigo medieval funciona como pre-texto para *Los príncipes valientes* ya que las dos reúnen una colección heterogénea de materiales pertenecientes al bagaje cultural. En ambos casos la recopilación cultural está aglutinada en lo que en un principio pudiera parecer una narración de carácter autobiográfico. No obstante, la autobiografía no es más que la estructura principal tanto en la obra del Arcipreste como en

[120] La biografía del Arcipreste surge del trabajo literario al igual que las biografías de los personajes anónimos de la familia del protagonista en *Los príncipes valientes*. Esta coincidencia pone énfasis en la importancia de la literatura como el lugar desde donde se escriben las historias de vida que tanta importancia tienen en el enfoque de este capítulo y en los discursos de la memoria aquí analizados.

la de Pérez Andújar, dentro de la que se da cabida a una multiplicidad de historias y voces a través de un mismo discurso narrativo.

Entre las amigas del protagonista también se encuentra la niña Leonorcita López de Córdoba con quien el protagonista dice que "iría a dar la vuelta al mundo llevando un libro en la mano para ver y leer el mundo y para que el mundo me vea con ella y con mi libro" (85). El nombre de la niña remite al lector a la aristócrata escritora Leonor López de Córdoba y Carrillo cuya vida transcurrió entre mediados del siglo XIV y comienzos del siglo XV. Leonor López de Córdoba fue víctima de "un pensamiento misógino que hund[ía] sus raíces en la cuenca del Mediterráneo" y fue desde este posicionamiento de inferioridad por su naturaleza femenina que la aristócrata emprendió la labor de escribir sus *Memorias,* obra que ha sido considerada por la crítica literaria como la primera autobiografía feminista escrita en la lengua castellana (Bellido Bello 7). Pese a la importancia que la obra de López de Córdoba tiene para los estudios feministas, durante siglos su obra estuvo relegada al olvido tal y como Bellido Bello comenta cuando dice que su obra es un texto que ha sido "poco analizado desde la literatura [al] halla[rse] fuera de los cánones oficiales de la misma" y que por eso ha quedado "relegad[o] al olvido en los manuales de literatura española en castellano" (9).

Al igual que ocurría con Ruíz de Hita, la elección del nombre de la niña por parte del autor no es fortuita. A través de la referencia a la escritora medieval, el autor activa la memoria textual del lector quien, mediante el proceso de lectura y por medio de la asociación logra transferir a la novela de Pérez Andújar la recepción crítica del pre-texto, en este caso la obra de López de Córdoba. Como resultado se consigue ampliar el horizonte interpretativo de la obra del escritor catalán al integrar cuestiones tales como la marginalidad de la voz de la

autora que la posicionó en la periferia del canon literario español.[121] Pérez Andújar otorga, por medio de la intertextualidad, un lugar central a personajes que, ya sea por su género o ya sea por el anonimato de su vida y la controversia generada a partir de sus obras, han quedado relegados a un lugar marginal. Consigue de este modo re-escribir la historia haciendo que lo que hasta este momento había sido considerado como parte de la periferia ahora entre a formar parte del centro de lo que constituye la infancia narrada del protagonista.

En este intento por volver la vista hacia el pasado e incluir en el discurso narrativo las voces de los que durante un largo tiempo han sido silenciados, se observan los ecos del discurso político actual a favor de la memoria de las voces relegadas al olvido. Este discurso a favor de la memoria se acentúa a lo largo de la novela a medida que el protagonista va intercalando el recuerdo de algunas personas pertenecientes a su entorno inmediato, como su abuelo, con el recuerdo de los famosos héroes literarios y mediáticos que conforman el universo de su infancia. La escritura de la infancia responde a la necesidad que el protagonista siente de leer e interpretar el discurso que le es dado para (re)escribirlo y dejar constancia de la vida de aquéllos que la historia ha relegado al anonimato por no ceñirse a lo impuesto por la autoridad.

El ejercicio de lectura crítica e interpretativa que lleva a cabo el protagonista en el proceso de la escritura de su infancia se contrapone con la naturaleza de la enseñanza que recibe como alumno de una escuela de educación general básica durante los años de la

[121] El nombre de Leonor López de Córdoba también se encuentra asociado a la constante sensación de pérdida que surge de la lectura de su obra. A López de Córdoba le fue arrebatada su libertad cuando el rey Enrique II la hizo prisionera. Tras su presidio, la aristócrata pasó parte de su vida en casa de su tía de la que sería expulsada unos años más tarde. Finalmente, vivió en el palacio de Enrique III y su esposa Catalina de Lancaster llegando a convertirse en la primera consejera de la reina. Poco tiempo después, López de Córdoba perdió el favor de la reina y fue obligada a abandonar la corte real. La sensación de pérdida que emana de la escritura de López de Córdoba es también transferida a la obra del escritor catalán a partir de la elección del nombre de la aristócrata para una de las mejores amigas del protagonista.

dictadura franquista. Al inicio de la novela, justo después de presentar su reflexión acerca del proceso de lectura, el narrador alude a la autoridad ejercida por el maestro de escuela:

> "[n]o quiero que se oiga ni el vuelo de una mosca", nos dice el maestro, y así nos hemos escondido en el sigilo del mundo y en el sigilo de la tarde y en el sigilo del sol del siglo de oro, que se va poniendo tras el enrejado en nuestro colegio de Barcelona, o de al lado de Barcelona. Este silencio al que nuestro maestro compara con la calma de una balsa de aceite es el quedarse callada toda el aula y es el callarse general de toda la calle y es además un mutismo laborioso y también el mutismo humilde de aquellos años. Cada cual repasa su libreta, y recorre como puede España en sus comarcas, y de esta manera yo voy llenando mi pupitre de geografía y de toponimia... y entonces las tardes del invierno y las geografías de los libros fundan su propia mitología ... y a uno sin darse cuenta empieza a hacérsele el oído a todo eso, y repite las palabras por el gusto de escucharlas como se escucha el rasgueo seguido de una guitarra y así, con el lápiz recién afilado, pulso las consonantes y las vocales que hay en los sotos, oteros, cuencas, cárcavas, colinas, arroyos, barrancos, y empiezo a poner las palabras por delante de las cosas. (12-3)

Esta reflexión acerca del tipo de instrucción impartida a los niños durante la dictadura franquista aparece textualmente separada de la reflexión anterior sobre la lectura dinámica por un punto aparte y un espacio en blanco. La cesura hace que la narrativa presente una apariencia fragmentada y deja entrever la ausencia de un texto que debería estar en el espacio en blanco. La alusión al profesor comienza con la imposición de silencio para la que el narrador en ningún momento encuentra explicación y contrasta con la libertad de pensamiento manifestada por el protagonista en su intento por definir el proceso de lectura. La referencia al maestro aparece también asociada con una instrucción de memoria ―y no *para* la memoria― cuyo objetivo es constreñir toda posibilidad de cuestionamiento crítico por parte del alumno.

No es ingenuo el comentario del narrador cuando dice que "a uno sin darse cuenta empieza a hacérsele el oído a todo eso ... y empiez[a] a poner las palabras por delante de las cosas" (13). Para el lector conocedor del discurso político engendrado a través de la escritura

de la infancia esta reflexión se constituye en un instrumento de reivindicación del protagonista que se sirve del material disponible en su entorno inmediato, en este caso la escuela y el tipo de enseñanza instruida, como herramienta de crítica de un discurso histórico que ha relegado a la oscuridad una gran parte de su archivo. Por medio de estas reflexiones se señala la facilidad con la que el oído del español se ha acostumbrado a escuchar el discurso impuesto por la autoridad, representada textualmente por el profesor, llegando a aceptar e interiorizar, hasta el punto de hacerlo propio, un conjunto de palabras que se anteponen a las cosas, entendiéndose por cosas el referente al que estas palabras aluden, esto es, la historia.

El protagonista hace uso del microcosmos que conforma el espacio escolar para desplegar desde ese centro las relaciones de poder existentes en la sociedad española del momento. Por medio del maestro don Antonio que, según el protagonista "es poco machadiano" al posicionarse más bien en el lado de los otros "que pusieron al poeta en la frontera" (17), el protagonista personifica la autoridad vigente durante la dictadura franquista. El narrador comenta:

> [n]uestro maestro ... ha sido legionario en El Aaiún y en el Ifni y le manda a un niño que se ponga en pie y lea... 'Con voz alta y clara', exige.... y empezamos la *Narración de Arthur Gordom Pym* ... El maestro le manda a otro niño que siga con la lectura, y el muchacho se levanta y toma el libro y releva a su compañero. Otra tarde, el maestro, que quiere que aprendamos España como quien aprende a sumar, trae su acordeón al colegio... y nos enseña canciones para memorizar la geografía... "Aprended, niños queridos, a conocer vuestra patria". (14-6) [122]

Al pertenecer al campo semántico de la orden y el mandato, los verbos utilizados para describir la relación del profesor con los estudiantes denotan su posición de poder. El imperativo con el que termina esta cita remite al lector a la minoría de edad en la que se

[122] Ifni es un territorio situado en el suroeste de Marruecos que fue provincia española hasta 1969, cuando pasó a formar parte del reino de Marruecos. Desde 1936 y hasta 1969 el territorio de Ifni estuvo en manos del bando nacional. El Aaiún es la ciudad más importante del Sáhara Occidental. En 1938 se estableció allí un puesto militar y desde 1940 hasta 1975 fue considerada como la capital del Sáhara español.

encontraba el pueblo español que para entonces recibía una instrucción que anulaba cualquier intento de razonamiento crítico. El silencio omnipresente que genera la presencia del maestro alude indiscutiblemente al mutismo del pueblo trabajador de aquel entonces, un mutismo que es comparado con "la calma de una balsa de aceite" (12). La referencia a la balsa de aceite es utilizada unas líneas más adelante para aludir a la calle donde "flotan serenamente los vivos, los muertos y los mutilados", es decir, para indicar a la sociedad española (14). De esta manera, el mutismo no sólo define al ambiente que se respira dentro de las aulas de clase sino, también, al que se impone en el vivir cotidiano del pueblo español.

La fragmentación textual de la narrativa mencionada anteriormente se complementa con la fragmentación de la realidad literaria descrita a través de la escritura de la infancia y con la fragmentación de la realidad del entorno del narrador. La fragmentación de la realidad es patente en las narrativas atomizadas de diferentes miembros de su familia cuyas vidas han permanecido durante décadas en el anonimato; lo mismo sucede con la descripción de los cuerpos mutilados que el protagonista contempla a su alrededor cuando comenta: "el tiempo pasado de la guerra me lo encontraré a cada instante al cabo de la calle, en un menudeo de hombres de brazos perdidos y de piernas perdidas. Asimismo, existe en mi familia otro tiempo pasado, de casas de pueblo y paisajes de campo, que se dejó atrás para siempre a bordo de un tren al que llamaban borreguero" (41).

En el mismo episodio en el que se alude al tipo de instrucción difundida en la escuela, el protagonista comenta en torno a la lectura de *Narración de Arthur Gordom Pym* de Edgar Allan Poe (1838) [123]: "no acabaré de encajar cada una de estas cosas en el relato, que se me convierte en una acumulación de fragmentos dispersos" (15). En conexión con la

[123] La obra fue publicada originalmente bajo el título *The Narrative of Arthur Gordom Pym of Nantucket*.

fragmentación discursiva, merece especial atención este pre-texto literario. La obra es una crónica de viaje que narra las peripecias marítimas del señor Pym. Las aventuras del protagonista aparecen combinadas con una sucesión de situaciones que muestran el horror humano en múltiples manifestaciones ―claustrofobia, catalepsia o canibalismo. La historia de Pym es narrada a partir del recuerdo de un personaje que se vio profundamente marcado por estos acontecimientos extremos. Una de las características más destacadas de la narrativa de Allan Poe es su naturaleza fragmentaria, tal y como comenta Andrés Ferrada Aguilar:

> uno de los rasgos distintivos de la *Narración* es su tendencia a la discontinuidad narrativa, generada por cambios repentinos en el estilo textual o por la supresión de elementos claves en el desarrollo de la trama. Al considerar dicho rasgo, la extraordinaria mutilación del cuerpo sugiere metafóricamente la deliberada fragmentación del corpus narrativo. (63)

En "Descomposing the Textual Body", J. Gerald Kennedy afirma acerca de *Narración* que:

> in a novel singularly preoccupied with the difference between fact and fiction, illusion and truth, appearance and reality, the perception of this abyss has more that incidental importance. Through descomposition, Poe calls attention to the provisional nature of language and hints through his hoaxical narrative that all discourse participates in the archetypal hoax which assumes that language covers mastery or control over the phenomena which it names. (173)

Vemos, por tanto, que la dicotomía entre palabras y cosas mencionada anteriormente con respecto a la instrucción docente ejercida por el profesor refleja uno de los asuntos fundamentales en la obra del escritor norteamericano, en la que el abismo entre la realidad y la forma en que ésta es aprehendida desempeña una papel fundamental. La presencia intertextual de la novela de Poe en la obra de Pérez Andújar transfiere a *Los príncipes valientes* la idea de la fragmentación "como un fenómeno originado por el diálogo interpretativo entre [el] sujeto observador y [el] objeto observado" o, dicho de otro modo, la idea de que en la base de la fragmentación hay un inconformismo que no acepta la totalidad

del discurso al que uno se ve expuesto sin tener la posibilidad de cuestionar o debatir lo establecido (Ferrada Aguilar 64). En otro sentido, la presencia intertextual de la obra del norteamericano en la novela del español permite la transferencia discursiva del horror humano y su dificultad de comprensión —en este caso el horror va a ser transferido a la historia familiar narrada a través de la escritura de la infancia. Aunque el horror no se pone de manifiesto de manera explícita a lo largo de la novela, sus efectos se observan claramente en personajes como la abuela. Como se analizará más adelante, la anciana padece los efectos de no haber podido llorar un curso normal de duelo tras la pérdida de su marido y de su hijo Lenin. Como consecuencia la mujer vive en un estado de enajenación mental y mutismo permanente que la convierte en una especie de muerto en vida.

Entre los familiares anónimos destaca la figura de su abuelo, cuyo recuerdo es el detonante que activa el deseo de escritura por parte del niño, para quien "[su] abuelo existe en su no existir ... es una fotografía de su rostro oscuro y de su peinado oscuro y es también la espuma limpia de su leyenda" (25). Su deseo por escribir la historia de los que "no han tenido un biógrafo que repare en ellos" responde a la creencia de que "la democracia de la historia reside en que no sólo la escriban los vencedores" (26).[124] Unas líneas más adelante el narrador se retracta de su intento de escribir la vida de estas personas al afirmar:

> [p]ero luego, quizá por una veneración sagrada a las biografías de quienes no han tenido un biógrafo que repare en ellos, iré dándome cuenta de que no puedo ser narrador de estas historias, ni tampoco voy a ser capaz de convertirlas en tramas de ficción, sino que, al igual que el científico solitario y desesperado que determina realizar sus experimentos con su propia persona, voy a decidirme por escribirme a mí mismo, y puestos a retratar, en todo caso, elegiré hacerme, antes que fotógrafo de sucesos, fotógrafo de palabras. (26)

[124] El deseo de una escribir una historia en la que participen ambos bandos es una alusión explícita al discurso político a favor de la memoria, aunque lo que éste ha conseguido es, más bien, re-escribir un nuevo discurso desde el ángulo ideológico opuesto.

Aquí reluce la reflexión del narrador acerca de la narrativa contemporánea surgida en el contexto de los discursos políticos a favor de la memoria. La narrativa sobre la que el protagonista reflexiona y acaba por desechar es aquélla que tiende a ficcionalizar la voz de los silenciados en un intento por poner fin al mutismo que ha regido y controlado sus vidas. Se ha tendido durante las últimas décadas a "dar voz" a los sin voz a partir de la escritura literaria. No obstante, la voz escuchada en estas narrativas no es la de los silenciados tal y como se intenta hacer creer a través de la escritura sino, más bien, la voz del escritor que por medio de la ficcionalización de la realidad intenta dar a conocer lo que González-Espitia denomina "el carnero".

La reflexión metaficticia elaborada por Pérez Andújar se sitúa en la línea de reflexión propuesta por autores contemporáneos como José Ovejero quien, en una ponencia titulada "Reinventing the Past in Contemporary Spanish Fiction", celebrada en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, cuestionaba el rigor histórico de la narrativa que aboga por recuperar la memoria de los que nunca tuvieron derecho a ella. La referencia intertextual a obras narrativas que ficcionalizan las biografías de personajes anónimos hace que la escritura de la infancia en esta novela se inserte dentro de la retórica de la ficción memorialística al mismo tiempo que intenta, en cierta manera, apartarse de ella. La diferencia existente entre la narrativa de Pérez Andújar y las aludidas a partir del comentario acerca de la ficcionalización de las biografías reside en que él aboga por una escritura autobiográfica que, por consiguiente, pudiera mostrarse más cercana a los hechos históricos. La escritura de la infancia es, sin embargo, un sistema de narración a partir del que el autor busca justificar la escritura de biografías de terceras personas ―abuelos, tíos y padres― toda vez que estas figuras son partes integrantes de la vida del protagonista y la alusión a cada uno se hace a

través de la autobiografía plasmada por medio de la escritura de la infancia. La narrativa actual en torno a la memoria es, por consiguiente, otro pre-texto en el entramado intertextual sobre el que se asienta la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes*.

Volviendo de nuevo a la memoria del abuelo, que es el motor inmóvil que desencadena el deseo de escritura por parte del narrador, su vida se construye a partir de la combinación de las historias que sobre él cuenta la madre del protagonista, las referencias intertextuales a obras literarias como *El Quijote* y a personajes reales pertenecientes al mundo de la literatura, como es el caso del autor y activista norteamericano Jack London. La primera mención al abuelo tiene lugar a través de la descripción de una fotografía colgada en la habitación del protagonista, que es también la habitación de la abuela, en la que el abuelo aparece con "una chaqueta gris, y una camisa blanca, y el pelo negro" (13). Nada se sabe acerca de esta persona; no obstante, su presencia fotográfica revela su ausencia dentro del ámbito familiar, posiblemente causada por su muerte o por su desaparición. Los detalles acerca de la vida del abuelo son conocidos inicialmente por medio de la lectura de *El Quijote* que la madre del niño hace en voz alta. A través de esta práctica de lectura de la madre, quien anteriormente fuera la receptora de ese mismo proceso cuando el abuelo, su padre, le leía en voz alta, alude a la idea de una transmisión de conocimiento que pasa de generación en generación. El conocimiento transmitido parece inicialmente ser la historia del famoso hidalgo don Quijote y su fiel amigo Sancho Panza. No obstante, la lectura de *El Quijote* inserta en la escritura de la infancia del protagonista tiene un propósito ideológico específico en consonancia con el discurso político a favor de la memoria. Entre los objetivos se encuentra la necesidad de situar en el centro del discurso una voz que durante décadas ha sido relegada a los márgenes. Del mismo modo, la referencia intertextual a la obra cervantina

sirve como instrumento de reivindicación de una conciencia de clase: "antes voy a sentirme de Sancho que de don Quijote, porque en ese momento ya sé bien lo que tengo de labrador y lo que me falta de hidalgo... En el asno de Sancho Panza existe una libertad terca y modesta, una libertad asnal, y una libertad palmaria... mansa libertad del humilde, muy diferente a la libertad con posibles de las clases liberadas" (24).

El narrador presta una especial atención a la voz que lee las páginas de la obra de Cervantes y comenta que su madre:

> lee los capítulos del *Quijote* con voz de mujer de pueblo y también con voz de niña que ha ido a la escuela republicana, y que luego se la han quitado. Mi madre lee el *Quijote* con la voz de los personajes del *Quijote*, que es la voz de la gente que conversa con quien le sale al paso en un camino o en un trayecto de autobús, y lo lee también con voz ligera de molino de viento, y de voz pausada de mula con manta, y con voz de queso y carne magra de quien ha pasado mucha hambre de pan, queso y carne. (23)

Dos cuestiones importantes confluyen en estas líneas. Por un lado, la obra cervantina representa la obra maestra de la literatura española y ocupa un lugar central dentro del canon literario nacional y universal. Por otro lado, la lectura de la obra es articulada performativamente por una voz perteneciente a la periferia que, a través de la lectura incluye dentro de su voz las voces de todos aquéllos que como ella se han visto en un lugar marginado, esto es, la voz de la clase humilde y trabajadora que ha sufrido el hambre y la penuria. La lectura del *Quijote* llevada a cabo por la madre del protagonista funciona como compendio de voces que es, en definitiva, el propósito de la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes*. [125] Una de esas voces es la del abuelo:

[125] La referencia y alusión al texto escrito como compendio de diferentes voces y discursos narrativos dentro de lo que podría llamarse un hipertexto es una constante a lo largo de la novela de Pérez Andújar. La pluralización del título de la obra de Foster en la novela de Pérez Andújar, la alusión al *Libro de buen amor* a través del nombre del mejor amigo del protagonista y ahora la referencia al *Quijote*, obra considerada como la primera novela polifónica, revelan el intento del narrador de dar a la escritura de la infancia un carácter heterogéneo y

> [m]i madre me habla de don Quijote, y a continuación me cuenta la historia de mi abuelo, su padre, al que ella apenas ha conocido, y a veces me enseña otra foto del abuelo donde está con la banda de música y con una gorra de plato. Antes de inventarse la fotografía, ¿cómo sobrevivirían las clases humildes? Mi madre me lee el *Quijote* sentada en una silla verde, ... y me explica que sentado en una silla como ésa mi abuelo la ponía a ella en sus rodillas, y entonces ella jugaba con la cremallera de su cazadora de cuero negro de hombre que estaba haciendo la guerra, y él le contaba que un día se la iba a llevar a ella a un país donde los árboles daban caramelos, y también le decía mi abuelo que al final todos tendrían que dejar el pueblo porque allí no había futuro. (25)

Estas líneas establecen una conexión intrínseca entre el abuelo y el famoso personaje cervantino. Paralelamente, la conexión hace que se transfieran algunas de las características del hidalgo ficcional al abuelo y a la ideología por él representada. Don Quijote ha sido considerado por la crítica literaria como un héroe al mismo tiempo que como un antihéroe. Esta clasificación paradójica de don Quijote ha sido también aplicada a la figura republicana que para algunos personifica al héroe nacional mientras que para otros es la síntesis del antihéroe español. La naturaleza dicotómica del republicano representado a partir de la figura del abuelo engloba dentro de sí dos discursos ideológicos que a primera vista pudieran parecer confrontados. En primer lugar, el discurso idealista es representado por los deseos del abuelo de proveer un mundo mejor a su familia. La madre del protagonista alude, como manifestación al deseo del abuelo, a un país perteneciente al mundo de la fantasía donde los árboles darían como fruto caramelos. Este idealismo es el que viene a representar la figura de don Quijote en la obra de Cervantes. En segundo lugar, y frente al discurso idealista, se encuentra el discurso realista representado por la necesidad de abandonar el pueblo a la que

---

misceláneo. Al igual que ocurre con el *Quijote* donde, a partir de la polifonía, se intenta presentar la realidad desde múltiples puntos de vista, la escritura de la infancia en la obra de Pérez Andújar persigue un mismo propósito. No es por coincidencia que el libro del *Quijote* se encuentre situado en la estantería justo al lado de la enciclopedia. La enciclopedia es también una obra miscelánea dentro de la cual se recogen las voces de múltiples autores. El protagonista comenta en ese sentido que la enciclopedia es también el instrumento que le permite, a través del "azar y error" alcanzar una vía de conocimiento a partir de la reflexión crítica, contraponiéndose de este modo al tipo de instrucción generado en la escuela.

alude el abuelo después de la referencia al país de los caramelos. Este realismo está representado intertextualmente por el escudero Sancho Panza. Al nivel de la figura republicana, el discurso realista es representado a través de la forma en que el republicano se ha inscrito dentro de la historia oficial nacional, esto es, como perteneciente al bando de los vencidos y relegado, por este motivo, al lado oscuro del archivo.

Del mismo modo que los discursos ideológicos representados por la pareja cervantina no son totalmente contrapuestos —don Quijote y Sancho se asimilan y adoptan rasgos mutuos conforme avanza la novela—, también la supuesta dicotomía en torno al republicano da lugar a una postura ideológica que se nutre de la influencia mutua que ejercen sobre sí los dos discursos contrapuestos. Dicho de otro modo, el discurso político e ideológico en torno a la memoria que se adscribe a la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes* se sustenta, por un lado, de la perspectiva realista en la medida en que rescata la figura republicana que fue relegada a la oscuridad en el archivo de la historia mientras que, por otro lado, se esfuerza por devolverle el carácter idealista e heroico que ésta poseía en los tiempos cuando el idealismo republicano ocupaba un lugar central en la vida del pueblo español.

Don Quijote no es el único pre-texto del que se sirve el narrador para recrear la figura del abuelo e inscribir la ideología que éste representa dentro de la infancia narrada. Como se comentó antes, la figura de Jack London también tiene un gran peso en la construcción narrativa de la memoria del abuelo, pues el activismo social que caracterizó al escritor norteamericano se transfiere al anciano que entregó su vida por la causa obrera:

> [a] la revelación de la memoria de mi abuelo le va a seguir ... la revelación de sus carnets rojos de afiliado al Partido Socialista Obrero, en las tapas no pone lo de español... es aquí donde voy a ver por primera vez el símbolo del yunque, el libro, el tintero y la pluma... Esta emoción tan cándida, tan hiperestésica, que le ha hecho a uno permeable por igual a la política y a los libros, la voy a percibir luego en la

> literatura de Jack London, en sus escritos y en su biografía autodestructiva y socialista .... A Jack London, que muere a la edad que muere mi abuelo, lo voy a leer, como casi todo lo que leo entonces, en adaptaciones al tebeo, en las olas marinas y vehementes del lápiz de Bermejo... voy a descubrir una aventura proletaria, de mera lucha por la vida. (155) [126]

Para cerrar el análisis de la construcción narrativa de la figura del abuelo que es el motor inmóvil de la escritura de la infancia elaborada por el narrador intradiegético, es conveniente destacar la relación intrínseca que su fotografía mantiene con el personaje de la abuela, "una mujer sin memoria que no tiene nada que decir sobre ningún asunto" (154):

> [a]l pie de la fotografía indeleble y remota de mi abuelo, se emplaza muchas veces mi abuela llena de viudedad, y permanece junto al retrato dibujando una estampa nueva, un nuevo retrato, que quiere ser una fotografía completa. Mi abuela, callada para siempre, y en pie para siempre, y al final sentada para siempre; silenciosa como una biografía modesta, o una mujer que ha perdido el uso, el don de la expresión, y que se ha quedado también sin la función de la memoria, y que se ha transubstanciado de esta manera demoledora en la misma condición de España; mi abuela borrada del tiempo al que pertenece, desterrada de la palabra y reducida a pura arquitectura, vive atrapada en una enfermedad que le va secando el cerebro como a un hidalgo de provincias, y a diario yo me cuestiono si en su mirar sin constatarnos lo que ve distinguirá mi abuela molinos o gigantes en lo más oscuro de sus ojos negros y nocturnos. (117) [127]

La abuela aparece descrita como una figura enmudecida que presenta rasgos espectrales y que deambula enajenada de la realidad en la que vive. La abuela, como el mismo protagonista comenta, "se larg[ó] derecha al olvido... [y] sin renunciar nunca a su presencia [les] olvidó a todos" (177). A través de la escritura de los abuelos el protagonista inscribe

[126] Jack London (1876-1916) fue un escritor, periodista y activista norteamericano. Consiguió gran fama por su labor como activista social que lo llevó a abogar por el socialismo y los derechos de la clase trabajadora, convirtiéndose estos asuntos en temas centrales de algunas de sus obras más conocidas como es el caso de *The Iron Heel* (1907) y *The People of the Abyss* (1903).

[127] Nótese la referencia intertextual a Alonso Quijano a partir de la alusión al hecho de que a la abuela se le iba "secando el cerebro como a un hidalgo de provincias" (117). De igual modo en el que el famoso hidalgo cervantino vivía obsesionado por un pasado caracterizado, en ese caso, como un mundo idealizado de caballeros de lanza, también la abuela se muestra apegada a un pasado que no consigue articular y que, como consecuencia, la va consumiendo hasta el punto de convertirla en un sujeto enajenado de la realidad que deambula de manera espectral a lo largo de la escritura de la infancia llevada a cabo por el protagonista.

dentro de la infancia narrada el debate ideológico presente en el discurso político actual acerca de la memoria y el olvido. La nueva estampa que dibuja la abuela al superponerse a la fotografía del abuelo tiene como efecto la (re)lectura y (re)interpretación del texto previo que es la fotografía del anciano. El mutismo y enajenación mental de la abuela añade una leyenda o pie de foto a la imagen que funciona como texto que la interpreta. El comentario que la superposición de la abuela adscribe a la fotografía del abuelo es el del discurso político a favor de la memoria a través del cual se ponen de manifiesto los efectos del olvido sobre la sociedad y su futuro. La figura de la abuela entreteje dentro sí un gran número de lugares comunes presentes en la producción literaria memorialística actual. La presencia de una abuela ausente y enajenada como consecuencia de los efectos de la guerra y la represión franquista es un recurso muy común en la literatura y producción cinematográfica españolas contemporáneas por lo que la escritura de la infancia llevada a cabo por Pérez Andújar se nutre de recursos narratológicos pertenecientes a la tradición literaria actual. De este modo, el narrador inserta dentro de su infancia otras manifestaciones literarias que abogan por el discurso político a favor de la memoria.[128]

El protagonista infantil se sirve de la escritura de las figuras de sus abuelos para insertar dentro de su narrativa los efectos que el ocultamiento de una parte de la historia española, la representada a partir de las fotografías del abuelo, puede tener para la sociedad.

[128] En *Luna lunera* de Rosa Regàs se dice que "la abuela deambulaba de un lado a otro, apenas cubierta con una combinación negra y el abanico que no dejaba de latir sobre su gran pecho, llorando y gimiendo su desespero, la sinrazón de una inteligencia que no sabía desprenderse de la memoria" (157). La abuela en la obra de Regàs encarna la memoria de un pasado que no tiene cabida en el discurso oficial del presente construido por el patriarca de la familia. La abuela, que sufre lo que Sigmund Freud denominó "melancolía", vive enajenada de la realidad y es guardiana de un pasado que, encerrado bajo llave en las arcas del olvido impuesto, late y gime en un intento de huida. En *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura, también aparece la figura de la abuela que no sólo carece de la capacidad de hablar sino también de la capacidad de moverse al encontrarse postrada en una silla de ruedas. Una de las imágenes más populares e impactantes de la película es la que recrea a la abuela paralítica sentada en su silla de ruedas frente a unas fotografías antiguas que aluden a recuerdos del pasado.

Por medio de la escritura de la abuela el narrador intradiegético muestra, en términos fantasmagóricos, las consecuencias que el silenciamiento de algunos discursos de la historia ha tenido en la sociedad española. A través de la escritura de su infancia, el protagonista narrativiza una historia de vida, la de su abuelo, que durante décadas quedó reducida a una fotografía a la que la abuela se había apegado de manera obsesiva, haciéndole perder subjetividad y convirtiéndola, de esta forma, en un sujeto melancólico. La escritura de la infancia, en consonancia con el discurso político actual a favor de la memoria, aboga por el conocimiento de esa parte de la historia con el objetivo de poder pasar página y proyectar las miras hacia el futuro. El hecho de que la abuela viva obsesionada por el pasado pone de manifiesto la dificultad de mirar hacia el futuro cuando a una memoria que ha sido arrebatada ilegítimamente se le niega su derecho de inscripción en la narrativa de la historia.

La fotografía del abuelo ausente no es la única imagen con la que se asocia a la abuela a través de la novela. En conexión con la anciana también aparece el retrato de su difunto hijo, el tío Lenin, a quien se le cambió el nombre tras la victoria nacional en 1939 por la obvia conexión que mantiene con el líder ruso y la ideología que representa:

> [h]ay en su silencio un quedarse a la espera de entender o de reconocer la voz de alguien, que nos desaloja y nos desacredita a quienes vivimos con ella, pues a cada momento nos evidencia que no somos nosotros ese alguien, y yo contemplo la fotografía de mi abuelo y considero si acaso será con él con quien tiene que hablar, y por eso, porque no le encuentra, no es capaz de decir nada o quizá tenga que hablar con su hijo menor muerto de un ataque al corazón al cabo de llegar a Barcelona ... la fotografía enmarcada de ese muchacho, del que yo hubiera podido ser su sobrino... lo conoceré en su leyenda, y en su retrato... su verdadero nombre fue Lenin, pero ... al acabar la guerra obligaron a mi abuela a cambiárselo... "Cuando vengan los míos, tengo que reclamar mi nombre para que me lo devuelvan, porque allí, en el ayuntamiento, tiene que haber un tachón" ... palpita una pasión frenética por limpiar el tachón que otros le hicieron en su biografía. (117) [129]

[129] Cuando el protagonista repara en la fotografía del abuelo y comenta que tal vez se él con quien la abuela tiene que hablar, se está aludiendo sutilmente a la necesidad de la presencia de un interlocutor de la que hablan los escritos críticos en torno a la memoria y a la articulación de la experiencia traumática. En *Trabajos de*

El tachón en el nombre del tío Lenin representa simbólicamente el borrón de una parte de la historia española tras la victoria del bando nacional en 1939. Al igual que el tío Lenin se vio obligado a deshacerse de su verdadera identidad como forma de sobrevivir en un ambiente político de represión y miedo, muchos españoles se vieron obligados también a silenciar o relegar a las arcas del olvido su verdadera identidad. El narrador comenta acerca de su madre y de su tío que "habiendo sido del catorce de abril a partir de ahora [la victoria del bando nacional] serán del dieciocho de julio" (44).[130] No obstante, tanto el tachón del nombre del tío Lenin como la transposición de las fechas permiten observar todavía las huellas de un discurso o texto anterior, oculto por la superposición de otro que ha sido constituido como la verdad autoritaria de la historia oficializada por el poder político del momento. Los estratos superiores de este discurso autoritario han ido desenterrándose poco a poco a lo largo de la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes* por medio del ensamblaje intertextual. De este modo se ha hecho posible la (re)aparición de los estratos más profundos, es decir, los estratos que contienen las vidas de los que nunca tuvieron un biógrafo que se encargara de ponerlas por escrito.

El desvelamiento literario de las biografías silenciadas a través del fenómeno de la intertextualidad se hace eco del proceso real de exhumación de las fosas comunes que tiene lugar actualmente en España desde que en el año 2000 empezara el proceso con las exhumaciones en Prioranza del Bierzo. Este proceso se encuentra institucionalmente apoyado

---

memoria, Elizabeth Jelin comenta que es necesaria la presencia de un otro que esté dispuesto a escuchar para poder acabar con el silencio.

[130] El 14 de abril de 1931 es la fecha de la proclamación de la Segunda República española. El 18 de julio de 1936 es la fecha en la que tuvo lugar el alzamiento militar que desencadenó la Guerra Civil española entre 1936-1939. La guerra acabaría con la victoria del bando nacional y la consecuente instauración del régimen franquista.

a partir de la aprobación, el 31 de octubre de 2007, de la Ley de la Memoria Histórica. Por consiguiente, se hace eco también de la agenda política que aboga por el (re)conocimiento de un discurso silenciado. La escritura de la infancia elaborada por Pérez Andújar es un vehículo discursivo a través del que se ha hecho posible el (re)conocimiento y (re)imaginación, a través del uso intensivo de intertextos literarios, de algunas de esas historias que durante décadas se han dejado en el olvido y que han mantenido al pueblo español en la ignorancia; el protagonista comenta que "el olvido y la ignorancia son una misma cosa y... una persona o una familia o un país que ha renunciado a su memoria están consignados a acabar como mi abuela, fuera de todo tiempo, apenas sin saber qui[énes] son, acaso sin saber que existen" (146). Es relevante que sea la voz infantil intradiegética la que lleva a cabo la reivindicación de esta memoria a partir de la escritura de la infancia. El narrador, como nieto de una generación que padeció personalmente la crudeza de la Guerra Civil y sus consecuencias, representa lo que la crítica denomina la tercera generación de la Guerra Civil. Esta generación tiene, en la actualidad, un papel destacado en la denominada "recuperación de la memoria histórica" al ser estos jóvenes pertenecientes a la tercera generación de quienes protagonizaron la guerra los que están dispuestos a colaborar para recabar los recuerdos de sus antepasados que sufrieron aquellos años.[131] La lucha contra el olvido pudiera parecer, por consiguiente, uno de los propósitos inmediatos de la escritura de la infancia tanto en *Los príncipes valientes* como en *El olvido que seremos* ya que en ambos casos la memoria de la generación anterior y la lucha contra su olvido es "la manifestación

[131] En "The Grandsons and their Grandfathers: An Afterword", Giles Tremlett inicia su estudio a partir de la referencia al actual presidente del gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, nieto del capitán del ejército Juan Rodríguez Lozano quien, el 17 de agosto de 1936 esperaba en la celda de su prisión a que su pena de muerte fuera ejecutada por mantenerse fiel al gobierno republicano democráticamente elegido. La ley de "recuperación de la memoria histórica" propuesta por el gobierno socialista de Zapatero rinde homenaje a los que como su abuelo fueron víctimas de las fuerzas franquistas.

más elevada... del reconocimiento de u[n] hij[o]" (Pérez Andújar 145). Con esto no estoy diciendo que la novela esté exhumando las voces de los que fueron silenciados por la historia oficial, como muchos críticos han comentado con respecto a la narrativa memorialística contemporánea. Lo que propongo en este análisis es que la escritura de la infancia, elaborada a través de las cualidades autorreflexivas del intertexto, no es más que un recordatorio de que la narrativa es un proyecto literario en el que autor, lector y el archivo de las novelas y la crítica literaria que discuten un pasado politizado conforman un palimpsesto de palabras, personajes y voces moldeado por los discursos políticos e ideológicos de la izquierda actual.[132] El sistema de narración que conforma la escritura de la infancia, por su supuesta ingenuidad y candidez, se erige como el espacio discursivo propicio sobre el que el escritor deposita un discurso político que al mismo tiempo encuentra su razón de ser en lo narrado. La escritura de la infancia se concibe, por consiguiente, como una cuna epistemológica del discurso político en torno a la memoria en la medida en que, simultáneamente, justifica el posicionamiento político al tiempo que lo construye.

Estrategias mnemónicas: los paseos por Auschwitz de Héctor Abad Faciolince

Héctor Abad Faciolince (Medellín 1958) es considerado como uno de los escritores con más talento de la narrativa colombiana actual. Forma parte de un grupo de autores colombianos conocidos como la "generación mutante" ―nombres de otros autores bajo esta etiqueta incluyen a Santiago Gamboa, Evelio Rosero Diago, Laura Restrepo, Jorge Franco,

[132] Aludo a la izquierda política porque es la ideología que en este momento se encuentra en el poder, no sólo desde un punto de vista político sino también desde un punto de vista cultural. No obstante, la aproximación literaria a la escritura de la infancia como cuna epistemológica de los discursos políticos también encontraría su justificación en momentos históricos regidos por la derecha.

Rafael Humberto Moreno Durán, William Ospina y Fernando Vallejo.[133] Orlando Mejía Rivera comenta que uno de los denominadores comunes entre los autores pertenecientes a este grupo es que los escritores han sido capaces de conectar "con su propio pasado, con sus auténticos recuerdos liberados del arquetipo macondiano" (36).

La fama de Héctor Abad Faciolince no sólo reside en su trabajo como novelista sino también en su trabajo como periodista, traductor y editor. Él es autor de una amplia producción literaria dentro de la que destacan obras que han sido agrupadas bajo multiplicidad de géneros. Entre ellas se encuentran la colección de cuentos *Malos pensamientos* (1991); la novela *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994); el difícilmente clasificable *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996); *Basura* (2000), que fue galardonada con el I Premio Casa de América de Narrativa Innovador; *Palabras sueltas* (2002); *Angosta* (2004); *El olvido que seremos* (2006), que recibió el Premio Casa de América Latina de Portugal como mejor obra latinoamericana; *El amanecer de un marido* (2008) y su última novela *Traiciones de la memoria* (2009), una obra híbrida que combina el cuento, el ensayo y la autobiografía y se sitúa en la misma línea que *El olvido que seremos*.

La acción en *El olvido que seremos* se abre con la escritura de la infancia del protagonista, un niño perteneciente a la clase acomodada de la sociedad colombiana de los años sesenta. El narrador en primera persona crece en un entorno familiar de corte tradicional y la realidad plasmada en la narrativa es percibida a través de la perspectiva infantil que luego dará paso a la del adulto en la segunda parte de la novela. La escritura de la infancia en

[133] La "Generación mutante" representa, según Orlando Mejía Rivera, "una estética de ruptura con respecto a la narrativa colombiana tradicional" (31). Aunque decir que los autores aquí mencionados pertenecen a una misma generación podría verse como anacrónico, especialmente si se atiende a la clasificación tradicional basada en la fecha de nacimiento de cada uno de ellos, al hablar de generación se está haciendo referencia a una serie de autores que presentan un "campo intelectual común" (32). Los autores pertenecientes a la "Generación mutante" comparten una "cierta afinidad estética, temática y formal en sus narraciones" (32).

El olvido que seremos se eleva como el espacio discursivo donde confluyen simultáneamente la vida del protagonista, la de su padre y, la de la sociedad colombiana. La narrativa surge de la necesidad que el narrador siente de rendir homenaje y salvar del olvido la memoria de un padre para él ejemplar que murió defendiendo sus ideales de justicia en la ciudad de Medellín:

> [e]scribo esto en La Inés, la finca que nos dejó mi papá, que le dejó mi abuelo, que le dejó mi bisabuela, que abrió mi tatarabuelo tumbando monte con sus propias manos. Me saco de adentro estos recuerdos como se tiene un parto, *como se saca un tumor*. No miro la pantalla, respiro y miro hacia fuera...*Han pasado casi veinte años desde que lo mataron* , y durante esos veinte años, cada mes, cada semana, yo he sentido que tenía el deber ineludible, no digo de vengar su muerte, pero sí, al menos de contarla... Es posible que todo esto no sirva de nada ... pero de todas formas yo necesito contarla. *Sus asesinos siguen libres*, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. Solamente mis dedos, hundiendo una tecla tras otra, pueden *decir la verdad y declarar la injusticia*. Uso la misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: *para que se sepa*. Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo. (253-55, los énfasis son míos). [134]

En consonancia con lo propuesto al comienzo de este capítulo, y al igual que ocurre con la escritura de la infancia en *Los príncipes valientes*, la infancia narrada en *El olvido que seremos* se nutre de la aproximación teórica propuesta en el primer capítulo de este trabajo en torno a *Luna lunera* de Rosa Regàs. La escritura de la infancia elaborada por Abad Faciolince permite, al igual que en la obra de la autora catalana, la apertura y conocimiento de los lados ocultos del archivo que conforman la historia familiar —que es, en definitiva,

[134] *El olvido que seremos* puede ser considerada como una novela de carácter autobiográfico a través de la que se pone manifiesto la memoria interna del protagonista homónimo Abad Faciolince, al mismo tiempo que como una memoria biográfica, al re-construir la historia de vida de su padre. No obstante, la novela es también una riquísima fuente de información que, tomando como punto de partida la pasión que el narrador siente por su padre y el homenaje que le rinde, se adentra poco a poco en lo más profundo y oscuro de la sociedad colombiana. Esta sociedad, al igual que el padre homenajeado, ha sido y sigue siendo víctima de violencia y represión. *El olvido que seremos* es una memoria de memorias o, dicho de otro modo, una metamemoria.

una representación microcósmica de la historia nacional. Abad Faciolince hace uso de una imagen muy poderosa relacionada con lo que González-Espitia denominó "el carnero":

> la personalidad de cada uno es como un cubo puesto sobre una mesa. Hay una cara que podemos ver todos, (la de encima); caras que pueden ver algunos y otros no, y si nos esforzamos podemos verlas también nosotros mismos (las de los lados); una cara que sólo vemos nosotros (la que está frente a ellos); y una cara oculta a todo el mundo, a los demás y a nosotros mismos (la cara en la que el cubo está apoyado). Abrir el cajón de un muerto es como hundirnos en esa cara visible para él y que sólo él quería ver. (226)

La cara oculta del cubo funciona como una representación simbólica del lado de la historia que resulta inaccesible al haber sido rechazado por el poder autoritario. El deseo de (re)conocer públicamente esta parte oculta y silenciada del archivo también responde en *El olvido que seremos* a la necesidad que el protagonista siente de articular de manera narrativa una experiencia traumática que durante veinte años permaneció latente en su interior. La escritura de la infancia en *El olvido que seremos* revela también algunas de las características propuestas en el primer capítulo de este trabajo a partir del estudio de *Los días azules* de Fernando Vallejo. En ambos casos, la escritura de la infancia se erige como el espacio discursivo donde tiene lugar la articulación narrativa del trauma soterrado.

El olvido que seremos ha sido generalmente descrita como una novela en la que el autor lleva a cabo un homenaje a la memoria. Pero, ¿de qué memoria o qué recuerdo se habla? ¿Se trata de la memoria del mismo narrador que re-elabora el curso de su vida desde la niñez a la edad adulta siguiendo el modelo clásico de la novela de formación? ¿Se trata, más bien, de la memoria de su padre, Héctor Abad Gómez, asesinado por paramilitares?[135]

[135] Héctor Abad Gómez fue pionero colombiano de la medicina preventiva. Médico y profesor universitario, Fue un líder defensor de los derechos humanos y fundador de lo que hoy en día se conoce como la Facultad Nacional de Salud Pública. Fue asesinado por paramilitares el 25 de agosto de 1987. Su memoria es el tema central en torno al que se erige la novela de su hijo, *El olvido que seremos*. Héctor Abad Faciolince comenta que su padre se enfrentó con el gobierno al luchar por los derechos básicos del pueblo colombiano. Para Abad

¿Podría decirse, por el contrario, que la memoria que aquí se intenta rescatar del olvido va mucho más allá de estas dos vidas singulares y traspasa los paradigmas personales?

En "Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", Andrea Fanta Castro comenta que "[e]n las últimas décadas en Colombia se han publicado varios libros de memorias, autobiografías, y biografías en cuyo centro se encuentran justificaciones, palabras culposas y excusas por actos desdeñables de jefes paramilitares" (29).[136] En conexión con esta idea, Gilberto Loaiza Cano comenta en "La dignidad de la frágil palabra" que:

> [e]n todos esos relatos, la memoria y la ficción han sido mezcladas con el fin de persuadir al lector de la ingenuidad, el candor o la inocencia del autor-personaje. Todas esas obras contienen auto-exoneraciones, expiaciones, explicaciones, justificaciones, proclamas de redención y hasta recetarios de buena conducta. Algunas intentaron cumplir con un fin terapéutico para los autores. Cada una de esas obras tiene algo o mucho de mitomanía o de megalomanía; todas son un fraude. Y al lado de esa literatura, han aparecido una serie de novelas en que los protagonistas y hasta los vencedores ―como si no bastara con el triunfo en la realidad― son asesinos y delincuentes. En fin, hay una saturación de relatos en que las víctimas y los vencidos son una esquina del decorado; ya no se trata de una literatura acerca de la violencia sino, más bien, una literatura que con su pobreza de lenguaje, con sus reiteraciones y llanezas es, ella misma, violencia. Una literatura que ha suprimido la polifonía y el diálogo en favor de la restitución de un ego. (94)

Loaiza comenta que "esta saturación ha hecho cada vez más ostensible un vacío que otras literaturas en América Latina sí han intentado llenar" a partir de la construcción de "un universo literario que desafía el consenso lingüístico que impone el discurso del Estado" (94). Para Fanta Castro, *El olvido que seremos* "propugna una política diferente, en donde

---

Gómez "[l]a medicina no se aprend[ía] solamente en los hospitales y en los laboratorios, viendo pacientes y estudiando células, sino también en la calle, en los barrios, dándo[se] cuenta [uno] de por qué y de qué se enferman las personas" (42-3). Esto explica que su mayor obsesión fuera el acceso de la población al agua potable, como su hijo comenta a lo largo de la novela.

[136] Entre estos libros Fanta Castro destaca *Mi confesión* (2005) de Carlos Castaño; *El patrón: vida y muerte de Pablo Escolar* (1994) de Luis Cañón; *Mi hermano Pablo* (2001) de Roberto Escobar y *Amando a Pablo, odiando a Escobar* (2007) de Virginia Vallejo.

aparece otra manera de narrar desde la perspectiva de un Yo que recupera los datos de los vencidos" (30).

La "recuperación" de los datos de los vencidos dentro de la narrativa colombiana podría considerarse como cosa original si se contrasta con la extensa producción literaria que mitifica a figuras que, al mismo tiempo que profesan actos indignos, han logrado ocupar con un lugar destacado en la historia de Colombia. No obstante, el deseo de rendir tributo a un sector de la sociedad que ha sido previamente silenciado y relegado al olvido es un ya lugar común en la narrativa contemporánea a nivel global, por eso el estudio de *El olvido que seremos* no puede mantenerse al margen de la dialéctica en torno a la memoria que se ve en otros países.[137] Al desarrollar un estudio de la escritura de la infancia en *El olvido que seremos* en paralelo con *Los príncipes valientes* no estoy estableciendo una relación de influencia entre las obras; tampoco estoy impugnando el propósito inmediato de la novela colombiana que, como el mismo autor comenta, es el "homenaje a la memoria y la vida de un hombre ejemplar" (274). Lo que arguyo es que en ambas ficcionalizaciones la escritura de la infancia desempeña una función que resulta mucho menos inocente de lo que en un principio pudiera parecer.

A diferencia de los *Los príncipes valientes*, donde la infancia narrada constituía la totalidad de la novela, en *El olvido que seremos* la escritura de la infancia es sólo un fragmento parcial de la obra, aunque no con ello su importancia deja de repercutir en las

[137] Cuando hablo de global no afirmo que el interés por el reconocimiento de la memoria de los vencidos se esté produciendo en todos y cada uno de los rincones del globo terrestre. El término global me permite inscribir el discurso en torno a la memoria en el contexto colombiano dentro de un amplio espectro político que incluye muchas otras naciones.

páginas restantes.[138] A medida que avanza la narrativa, el narrador intradiegético infantil cede la palabra al adulto y divide el hilo del relato en dos partes claramente diferenciadas: una que abarca hasta el momento en que se narran las muertes de su hermana y su padre y, una segunda parte en la que el narrador ya adulto reconstruye a modo de analepsis los quince años que separan la muerte de cada uno de estos personajes. El fallecimiento de la hermana y del padre son referidos en capítulos consecutivos a pesar de la distancia temporal de quince años que separa los sucesos.[139] Como resultado, se produce la ruptura narrativa del orden cronológico ya que "[l]a cronología de la infancia no está hecha de líneas sino de sobresaltos. La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos o, mejor dicho, está hecha de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos" (137). La alusión a la muerte del padre provoca la re-construcción analépsica de los quince años transcurridos desde el fallecimiento de su hermana Marta Cecilia hasta la muerte de su progenitor.[140] La

[138] En el segundo capítulo hemos señalado un tipo similar de ímpetu inicial en la narración de la infancia que tiene consecuencias y nexos con la edad adulta narrada. La obra que se analizó allí era *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga.

[139] La relevancia de la hermana se observa en la portada de la novela. Allí se produce una escritura paratextual de la infancia, aunque a diferencia de lo visto hasta ahora, la infancia descrita en la fotografía de la niña tocando el violín no es la propia sino la ajena. La mirada inocente de la niña cautiva al lector y fuerza la pregunta por la identidad de esta imagen y su relevancia en el texto narrativo. Al hojear la contraportada se aclara parte del dilema al descubrir que se trata de Marta Cecilia Abad, hermana del autor. Pero, si el objetivo del libro es "conjurar la figura del padre" como muestra la contraportada, ¿por qué motivo no encontramos una foto del padre? La respuesta a este interrogante tiene lugar en el capítulo treinta y dos cuando se describe la muerte de la niña con apenas 16 años como consecuencia de un cáncer. Su fallecimiento se convierte en el motor que impulsa al padre a dedicar su vida a la lucha por los derechos humanos produciéndose, de esta manera, una resignificación o reinvención de la historia de la muchacha. Marta Cecilia Abad no es sólo una víctima del cáncer sino también la causa que impulsa el activismo social del padre y que lo llevará, posteriormente, a la muerte. El cáncer que acabó con la vida de la hermana permite una lectura metafórica, pues se convierte en la causa que urge al padre a luchar contra la situación en la que se encuentra Colombia. La forma en la que un cáncer se extiende e inexorablemente arrebata la vida del que lo padece es comparable con el efecto que produce la violencia en Colombia. El cáncer como manifestación de la violencia es una figura utilizada por otros autores colombianos, como es el caso ya estudiado en el segundo capítulo de Rosero en *Mateo solo*.

[140] En la línea de lo propuesto en el capítulo primero con *Los días azules* acerca de la escritura de la infancia como espacio discursivo desde donde se articulaba la presencia de un trauma soterrado, la ruptura del orden cronológico en *El olvido que seremos* como consecuencia del recuerdo de dos muertes que turbaron la tranquilidad doméstica inscribe el efecto del trauma en la estructura narrativa. Por medio de la ruptura

ruptura cronológica divide la narrativa en un antes y un después del proceso de maduración del protagonista. Mientras que en la primera parte se escribe la infancia en un intento de rememoración nostálgica del pasado, en la segunda el protagonista ya ha padecido la experiencia de la muerte y se convierte en portavoz de la ideología de su padre. En la primera parte se siente, por lo tanto, la voz del niño y las enseñanzas de su padre aparecen filtradas a través de la experiencia infantil; en la segunda parte el narrador cede el turno de palabra a su padre y a todos los que por medio de sus testimonios ayudan a conjurar su memoria.

Al igual que en *Los príncipes valientes*, la intertextualidad desempeña un papel fundamental en la escritura de la infancia en *El olvido que seremos*. Sin embargo, la naturaleza e incursión discursiva de los intertextos en cada una de las novelas presenta diferencias significativas. Entre las principales se encuentra que la mitad de la novela del escritor colombiano se centra en la edad adulta del protagonista. Por este motivo, muchas referencias intertextuales parecen no insertarse directamente dentro del espacio narrativo que conforma la escritura de la infancia. La mayoría de ellas son de carácter documental y son el resultado del hallazgo, por parte del narrador, de documentos guardados durante años en el cajón del escritorio de su padre asesinado.[141] Los datos desvelados en la segunda parte de la

---

cronológica se unen dos grandes experiencias traumáticas que han marcado la existencia del protagonista. En este sentido, la novela podría ser interpretada como la manifestación discursiva de lo que LaCapra denominó el proceso de duelo, ya que el narrador contempla la escritura como la práctica articulatoria por medio de la que logra reponerse de la experiencia traumática.

[141] La apertura de un cajón que durante años se ha mantenido cerrado y el consecuente hallazgo de documentos ocultos es un lugar común en la narrativa memorialística de los últimos años. El empleo de este recurso, en consonancia con muchos otros que se analizan a lo largo del capítulo, hace que la novela colombiana se inscriba dentro de un paradigma literario que abarca dimensiones internacionales. Este recurso aparece también al final de la obra *Luna lunera* de Regàs, estudiada en el primer capítulo, cuando los infantes, ahora adultos, logran abrir el cajón donde el abuelo había mantenido ocultas durante décadas las fotografías y cartas de sus padres. *Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach comienza con la imagen de la nieta abriendo el cajón cerrado del abuelo. El mismo efecto produce el hallazgo de objetos personales encerrados en una caja o baúl. Un ejemplo claro de ello se observa en *Los príncipes valientes* cuando la madre del protagonista saca la caja donde guarda los recuerdos de su hermano, el tío Lenin. El hallazgo de un manuscrito o un objeto documental es un recurso que

novela no añaden, sin embargo, ninguna novedad a lo expuesto anteriormente a partir de la escritura de la infancia, sino que tienen la función de vigorizar, a partir de un material supuestamente objetivo, la figura del padre previamente conjurada a través de la infancia narrada.[142]

La inserción de fragmentos procedentes de documentos reales en la segunda parte de la narrativa muestra uno de los pilares básicos sobre el que se erigen las relaciones bilaterales que confluyen en la escritura de la infancia en este tercer capítulo, esto es, el que escribe la infancia de acuerdo a la agenda política e ideológica del presente de la narración.[143] De este modo, la escritura de la infancia desempeña una doble finalidad: al mismo tiempo que sirve de vehículo donde se deposita y desde el que se transmite un determinado discurso político, sirve también como justificación del discurso político por el que aboga.

La incursión del discurso político en pro de la memoria en *El olvido que seremos* se observa a partir del título. Allí, la alusión explícita al tema del olvido indica que ése es el eje dinamizante en torno al que gira cualquier ejercicio articulatorio de la memoria. Al igual que

---

ya utilizó Cervantes en *El Quijote* para agregar credibilidad, verosimilitud y carácter histórico al discurso narrado.

[142] Nótese que digo "supuestamente objetivo" en vez de "objetivo" porque a pesar del carácter documental de los escritos hallados, su reorganización e incursión en la narrativa responde a la agenda política dentro de la que se inserta el producto literario.

[143] Cuando se habla de agenda política en el caso de Colombia no se habla necesariamente de la agenda política nacional, sino más bien de una agenda de alcance internacional que ampara y respalda la reivindicación al derecho de la memoria y a la lucha de los colombianos contra la impunidad. Colombia, a diferencia de otros países como España, Argentina y Chile, se encuentra todavía inmersa en un conflicto armado que dificulta cualquier ejercicio de memoria que permita reparar y restituir un pasado que ha sido bruscamente arrebatado. La persistencia de la violencia hace que el caso de Colombia no encuentre el mismo apoyo institucional, dentro de su propia nación, que otros países tienen. Este desplazamiento no se traduce en una ausencia de interés por el asunto. Al igual que ocurrió en otros países como España, en el que los primeros pasos en el proceso de "re-conocimiento de las memorias olvidadas" vinieron de la mano de los movimientos populares e intelectuales, también los intelectuales y escritores colombianos están comenzando a unir sus voces a las de otros muchos que en sus respectivos países exigen y reclaman responsabilidades contra los crímenes perpetrados en el pasado. En el caso de Colombia la diferencia radica en que estos crímenes siguen ocurriendo en el presente.

ocurría en *Los príncipes valientes* con la alusión intertextual a la obra de Foster, el autor colombiano también se sirve de un pre-texto literario para dar nombre a su trabajo. "El olvido que seremos" alude explícitamente al verso borgiano "ya somos el olvido que seremos" cuya fuente de referencia, el poema "Epitafio", aparece inserta a modo de cita dentro del texto que compone la novela. [144] Al retomar el verso borgiano, Abad Faciolince alude, en un primer estadio, a la transitoriedad de la existencia humana, del amor y a la fragilidad de la memoria. La relevancia que la referencia borgiana adquiere en el texto de Abad Faciolince va, sin embargo, más allá de servir como simple reflexión existencialista acerca de la condición de la vida al entrar en diálogo con los otros elementos de la ficción. Hablo de ficción pero no por ello niego el carácter histórico de los hechos narrados. No es mi intención entrar en divagaciones acerca de lo que es o no la ficción y la historia ya que se desviaría del propósito

[144] Este es el texto del soneto completo adjudicado a Borges:

> Ya somos el olvido que seremos. /El polvo elemental que nos ignora
> y que fue el rojo Adán, y que es ahora, /todos los hombres, y que nos veremos.
> Ya somos en la tumba las dos fechas /del principio y el término. La caja,
> la obscena corrupción y la mortaja, / Los triunfos de la muerte, y las endechas.
> No soy el insensato que se aferra/ al mágico sonido de su nombre, /Pienso con esperanza en aquel
> Hombre que no sabrá que fui sobre la tierra. /Bajo el indiferente azul del Cielo /esta meditación es un consuelo.

En "Al rescate de un poema atribuido a Borges" Horacio Bilbao comenta que "de repente a la luz del éxito comercial de [la] obra, el poema [borgiano] se volvió polémica. Bilbao recoge las palabras de Abad Faciolince al respecto: "[m]uchos me acusaron. Decían que estaba tratando de unir mi nombre de enano a la figura gigantesca de Borges para vender". Tras esta acusación Abad Faciolince se dedicó a averiguar de quién era el poema descubriendo, así, el plagio efectuado por Harold Alvarado Tenorio, quien intentó atribuirse la autoría del verso. Como Bilbao comenta, en el proceso de investigación Abad Faciolince descubre la manera en que este verso llegó a manos de su padre:

> [u]n día, en la librería de culto que Abad tiene en Medellín, apareció repentinamente una mujer, Tita Botero. Sabía de dónde había copiado su padre el poema. Botero le entregó a Abad un recorte de la revista *Semana*, del 26 de mayo de 1987, con una nota de introducción, una foto de Borges en el centro y abajo dos sonetos, explicados así: "Acaba de aparecer en Argentina un 'librito', hecho a mano, de 300 copias para distribuir entre amigos. El cuaderno fue publicado por Ediciones Anónimas y en él hay cinco poemas de Jorge Luis Borges, inéditos todos y, posiblemente, los últimos que escribió en vida. Casi un año después de la muerte de Borges, se publica este cuaderno por un grupo de estudiantes de Mendoza, Argentina, que tienen toda la credibilidad y el respeto para obligarse a decir la verdad. Aquí reproducimos dos de esos cinco últimos poemas de Borges." Uno era el suyo. (sin página).

de este análisis. No obstante, y dado que los hechos históricos aparecen transcritos discursivamente a través de la novela, creo conveniente hablar de ellos como parte de la ficción o discurso creado por el autor. La presencia de la primera persona del singular como voz narrativa en la obra del colombiano corrobora mi punto de vista, que es también el propuesto por Nowell-Smith en "A Note on History/Discourse": "[d]iscourse and history are both forms of enunciation, the difference between them lying in the fact that in the discursive form the source of the enunciation is present, whereas in the historical it is suppressed. History is always 'there' and 'then,' and its protagonists are 'he,' 'she,' and 'it.' Discourse however, always contains, as its points of reference, a 'here' and a 'now' and an 'I' and a 'you'" (27).

"El olvido que seremos" son también las palabras que aparecen escritas en un pequeño trozo de papel que Héctor Abad padre guardaba en el bolsillo de su chaqueta en el momento en que fue asesinado por los paramilitares. El estudio de estas palabras en el contexto del brutal asesinato del progenitor permite una (re)lectura del texto de Borges bajo la luz de las condiciones en las que fue hallado, esto es, la violencia colombiana. El hecho de que el verso escrito en un pequeño trozo de papel estuviera guardado en uno de los bolsillos de la chaqueta del padre pone de manifiesto el miedo que el personaje sentía ante la posibilidad de que tras su muerte su persona e historia de vida cayeran, al igual que la de otros muchos, en la fosa del olvido. El trozo de papel con el verso borgiano estaba acompañado por otro papel en el que estaban escritos los nombres de los que, como Abad Gómez, también habían sido amenazados por los paramilitares. La coexistencia de los documentos se convierte en un intento de denuncia contra la impunidad que ampara a los paramilitares. La referencia simultánea al olvido y a la lista de amenazados deja entrever que

lo único que esas personas pueden esperar, lejos de justicia y reparación, es únicamente olvido e indiferencia. En *La Rambla paralela* Fernando Vallejo hace hincapié constantemente en la indiferencia que muestra la sociedad colombiana y, especialmente sus representantes públicos, en relación con la omnipresencia de la muerte que tiene lugar en Colombia. El poema alude, por consiguiente, al temor que padecen las víctimas de la violencia ante el olvido que surge "vinculado a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación" (Jelin 10).

A primera vista pudiera parecer que lo dicho hasta el momento en relación con la intertextualidad del verso borgiano no guarda ninguna conexión con el foco de estudio de este trabajo, esto es, la escritura de la infancia. De acuerdo a lo expuesto unas líneas más arriba, los hallazgos documentales y las referencias a ellos en la segunda parte de la narrativa no añaden nada nuevo al discurso, sino que sólo sirven como espacio de intercambio de la práctica dialéctica entre el presente y el pasado elaborada a partir de la escritura de la infancia, como se verá más adelante. El tema del olvido, que está indisolublemente ligado al de la memoria, ocupa un lugar central desde el primer capítulo en el que el protagonista describe la relación y el afecto que mantenía con cada uno de los miembros de su familia. La voz infantil intradiegética comenta que "amaba a ... mi padre, sobre todas las cosas" (11) y afirma que "[l]a idea más insoportable de mi infancia era imaginar que mi papá se pudiera morir" ya que en caso de que eso ocurriera "había resuelto tirarme al río Medellín" (12). Acto seguido declara que algo mucho peor que su muerte [la propia] sería presenciar "la muerte de un hijo" (12). Independientemente de la manifestación de amor que el protagonista muestra en estas líneas, las palabras dejan entrever que la dificultad de presenciar la muerte de un hijo es que con la desaparición de éste se asiste simultáneamente al ocaso de la

memoria de uno mismo. Al no existir una nueva generación que recuerde la anterior, esta última está condenada a caer en el olvido.

El poema "El olvido que seremos" encontrado en el bolsillo de la chaqueta es también el motor inmóvil que articula la escritura de la infancia y la convierte en una especie de testigo —en este caso como los testigos usados en las carreras de relevo.[145] Para que la carrera que es la vida avance, es necesario que el corredor pase el objeto al siguiente participante. La escritura de la infancia se convierte, por lo tanto, en una prótesis del recuerdo, en "un intento desesperado por hacer un poco más perdurable lo que es irremediablemente finito" (272) al encontrar en los lectores "unos aliados [y] cómplices, capaces de resonar con las mismas cuerdas en esa caja oscura del alma, tan parecida en todos, que es la mente" (273-4).

La presencia intertextual no es siempre tan literal como ocurre con la mención al verso de Borges en el título de la novela. En ocasiones, la referencia intertextual se produce de forma indirecta a partir del relato de anécdotas personales que se vinculan, por medio de la alusión, a otros enunciados que no aparecen explícitamente en el texto.[146] Un ejemplo de este tipo de alusión tiene lugar con la escritura de los sucesos acaecidos cuando el protagonista tenía unos diez o doce años y tuvo relación con los Manevich, una familia judía que vivía en su misma calle. El protagonista comenta que recuerda muy bien cuando "[c]on un grupo de niños que vivían cerca de la casa ... me vi envuelto algunas veces, sin saber

[145] La importancia de pasar el testigo de una mano a otra se ve de manera muy clara en la novela cuando el narrador comenta que el reloj de bolsillo del señor arzobispo, "un reloj labrado en oro, marca Ferrocarril de Antioquia" pasó a manos de su padre tras la muerte del religioso y posteriormente a sus propias manos "el día que mataron a mi papá" y añade que la joya "pasará como un testimonio y un estandarte (aunque no sé de qué) a mi hijo, el día que yo muera" (55).

[146] Entiendo el término "alusión" de la forma en la que Gérard Genette lo interpreta en su obra *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982.

cómo, en una especie de vandálica, en una 'noche de los cristales' en miniatura" (26). La mención de la "noche de los cristales" o la *Kristallnacht* en alemán activa en el lector el recuerdo de la persecución que sufrieron los judíos por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, la referencia al evento alemán sirve como referente primario del interés contemporáneo por el ejercicio de la memoria ya que como Andreas Huyssen comenta:

> [m]emory discourses accelerated in Europe and the United States by the early 1980s, energized ... primarily by the ever-broadening debate about the Holocaust ... as well as by a whole series of politically loaded and widely covered fortieth and fiftieth anniversaries relating to the history of the Third Reich: Hitler's rise to power in 1933 and the Nazis' infamous book burnings, remembered in 1983; Kristallnacht, the organized pogrom of 1938 against Germany Jews, publicly commemorated in 1988, [etc.]. (12)

El Holocausto y sus dinámicas anejas se ha convertido en lo que Huyssen denomina "a ubiquitous cipher for our memories of the twentieth century, in ways unimaginable even twenty years ago" (18).[147] El papel central que tuvo el Holocausto en los ejercicios de memoria del siglo XX se ve complementado en el siglo XXI con otros referentes como la "Recuperación de la memoria histórica" en España y en algunos países latinoamericanos, como es el caso de Argentina y Chile, donde se han constituido comisiones de verdad con el objetivo de esclarecer y juzgar las atrocidades del pasado. Huyssen señala que "[the] fear of

[147] La escritura paratextual de la infancia a través de la fotografía de la hermana del protagonista en la portada del libro nos remite a los estudios elaborados en torno al Holocausto durante los últimos años. En "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy", Marianne Hirsch comenta acerca del lugar central que las fotografías infantiles tienen en los discursos memorialísticos acerca del Holocausto e indica que "images of children bring home the utter senselessness of Holocaust destruction" (12). Con el uso de la fotografía de la hermana en la portada del libro, Abad Faciolince conecta la experiencia del Holocausto y la experiencia de la violencia en Colombia. Cuando el padre reprende al protagonista por su injustificado comportamiento en contra de la familia Manevich le dice que "el mundo todavía está lleno de una peste que se llamaba antisemitismo"(27) y seguidamente saca de entre sus archivos "unas láminas espantosas de los campos de concentración" (27) y se las muestra a su hijo. Es relevante y muy significativo que casi doscientas páginas más tarde, en el mismo párrafo en que el narrador alude a los fotografías de los secuestrados y torturados colombianos que guardaba su padre, se refiera a la violencia "como la nueva peste" (207). Se deduce de estos comentarios que Abad Faciolince intenta establecer una conexión entre estas dos muestras de inhumanidad como forma de encontrar un respaldo político a su demanda de justicia en el contexto colombiano.

forgetting articulates itself paradigmatically around issues of the Holocaust in Europe and the United States or the *desaparecidos* in Latin America" (18). La importancia de los "desaparecidos" es clave en la constitución de las comisiones de verdad en muchos países de Latinoamérica como Argentina, Chile y Guatemala. La referencia a los "desaparecidos" en una narrativa como la de Abad Faciolince es simultáneamente una forma de denuncia de las atrocidades y brutalidades cometidas contra una gran parte de la población colombiana. Al conectarse alusivamente con realidades afines ―semejantes en mayor o menor grado― se erige igualmente en una manera de reclamar justicia. El narrador comenta en la segunda parte de la narrativa que "[e]se lugar de nieblas de los desaparecidos, sin ninguna noticia, ninguna palabra, sin siquiera la certeza y la resignación ante la muerte que da un cuerpo inerte. La desaparición de alguien es un crimen tan grave como el secuestro o el asesinato, y quizá más terrible, pues la desaparición es pura incertidumbre y miedo y esperanza vana. (179)

Aunque la alusión a los "desaparecidos" sea explícita textualmente en la parte de la narrativa que corresponde al narrador adulto, su alusión se presiente desde el comienzo de la primera parte de la escritura de la infancia, cuando el narrador reflexiona acerca de la posibilidad de que su padre pudiera desaparecer en algún momento de su vida. La sensación de miedo e incertidumbre a la que se refiere el narrador adulto es previamente conjeturada por el niño que habita su memoria. Se observa de esta manera la forma en la que las dos partes de la narrativa se encuentran en una constante dialéctica. En su intento por inscribir su narrativa dentro del registro global de la lucha por el derecho a la memoria, Abad Faciolince se sirve de numerosas referencias intertextuales al contexto alemán, latinoamericano y español. El narrador infantil intradiegético recuerda cuando su papá le leía:

> poemas de Machado, de Vallejo y de Neruda sobre la Guerra Civil española; [l]e contaba los crímenes cometidos por la Santa Inquisición contra las pobres brujas ... la quema del desventurado monje Giordan Bruno, sólo por sostener que el Mal no existía puesto que Todo era Dios y quedaba impregnado de la bondad de Dios, y las persecuciones de la Iglesia a Galileo y a Darwin, por haber quitado del centro del Universo a la Tierra y del centro de la Creación al Hombre, que ya no estaba hecho a imagen y semejanza de Dios, sino a imagen y semejanza de los animales. (78) [148]

Machado, Vallejo y Neruda, así como la referencia yuxtapuesta a la Inquisición española dentro del mismo párrafo, funcionan como intertextos de los que se extraen referencias a los dos discursos de la historia española que durante la mayor parte del siglo XX se vieron enfrentados —el republicano y el nacional. La mención de los poetas activa en el lector avisado el conocimiento de la principal característica que todos ellos tenían en común aparte de su dedicación a la poesía: su simpatía y colaboración con el bando republicano español y su tenaz rechazo del franquismo. Por su parte, la referencia a la Inquisición española alude indirectamente al otro bando existente durante la Guerra Civil española —el bando nacional.

[148] Antonio Machado (1875-1939) fue un poeta español y líder del movimiento literario comúnmente conocido como la Generación del 98. Machado es también muy destacado por ser un escritor republicano que se vio obligado a huir de España en dirección a Francia tras la ocupación franquista. Con la referencia a Machado el lector evoca el famoso verso del poeta sobre las dos Españas, la republicana y la nacional, que aparece en el poema LIII de "Proverbios y cantares" de *Campos de Castilla* (1912), que constituye una visión profética de la helada muerte que vendría para las futuras generaciones españolas. Finalmente, al igual que ocurre con Héctor Abad Gómez, en el momento de su muerte, huyendo de la persecución de los nacionales, Machado también guardaba en el bolsillo de su abrigo unos versos que decían "Estos días azules / y este sol de la infancia", lo cual sirve como un punto más de referencia intertextual entre las obras. La poesía de Machado tuvo un gran alcance y divulgación popular cuando, con la caída de la dictadura, el cantautor catalán Joan Manuel Serrat comenzó a cantar a Machado y popularizar en una versión musical sus poemas. El nombre de Machado, al igual que ocurría con Lorca en *Los príncipes valiente*s, sirve como reclamo de una memoria que durante décadas fue relegada a las arcas del olvido.

César Vallejo (1892-1938) fue un escritor peruano considerado como uno de los grandes innovadores de la poesía del siglo XX. En 1936, tras el estallido de la Guerra Civil española, colaboró en la fundación del "Comité iberoamericano para la defensa de la República española" en compañía del escritor chileno Pablo Neruda. Vallejo participó también en el "Congreso internacional de escritores antifascistas "durante su visita a España en 1937. La producción poética más destacada de estos últimos años de su vida fue recogida posteriormente en la colección titulada *Poemas humanos* dentro de la que se encuentra el famoso poemario *España, aparta de mí este cáliz*, que reflexiona amargamente sobre la Guerra Civil española.

Pablo Neruda (1904-1973) fue un escritor chileno que al igual que Machado y Vallejo se destacó por su compromiso republicano durante la Guerra Civil española. Su obra *España en el corazón* (1937) es un fiel reflejo de esta época. Neruda fue perseguido en Chile por su participación en el partido comunista chileno. Como consecuencia de su adscripción política, y tras haber sido acusado de injuriar al Presidente González Videla y de infringir la Ley de Seguridad del Estado Interior, se vio obligado a vivir en la clandestinidad.

El enfrentamiento bélico y la posterior implantación del régimen dictatorial encontraron su legitimización en el discurso oficial del momento. El franquismo articuló su misión como la de una nueva Cruzada contra los infieles del país. En "Grand Narratives, Collective Memory, and Social History", Michael Richards señala que:

> [t]hroughout the war and for some twenty years thereafter, the Nationalists and Francoists presented the conflict as a "crusade" agains Bolchevism in defense of Christian civilization —an authoritarian remedy to "anarchic chaos" and the eradication of "agitators". The Franco regime then integrated this political Holy War against 'Communist atheism' into a broader notion of religious crusade. (129)

De esta manera, la historia oficial archivada por las autoridades del régimen facilitó una forma de inscribir, de manera justificada, su discurso dentro de la historia nacional. La Cruzada en el contexto español está intrínsecamente ligada a la institución que aseguró su triunfo, es decir, la Inquisición.

La contraposición de los tres poetas a la Inquisición va más allá del intento del narrador por activar en el lector un conocimiento compartido por ambos —la referencia indirecta a los dos bandos enfrentados durante la Guerra Civil española. Los métodos utilizados por los escritores y la Inquisición son totalmente contrapuestos: mientras que los poetas se sirven ante todo de su palabra como arma de lucha y, en ocasiones, de su activismo social, los métodos de la Inquisición son conocidos por su violencia y por la imposición de terror en la sociedad española de aquel entonces. La referencia intertextual a la violencia, en contraposición a la palabra, es otro de los mensajes trasmitidos a partir de la escritura de la infancia en *El olvido que seremos*. Al igual que ocurría en *Los príncipes valientes*, donde el aprecio que el narrador sentía por el teniente Colombo se debía principalmente a su capacidad de luchar por desentrañar la verdad y hacer justicia a partir de la palabra, también en la novela colombiana se produce una defensa de la palabra y un rechazo total a la

violencia como instrumento a partir del cual hacer justicia y re-conocer las historias de vida de aquéllos a quienes diversos actores políticos y criminales han intentado silenciar.

El hallazgo de los escritos del padre y su presencia intertextual a partir del sistema de citas en la segunda parte de la narrativa dialoga con lo planteado en estas líneas acerca del valor de la palabra como arma de lucha. El narrador infantil intradiegético comenta que "[su] papá detestaba las armas y nunca en su vida las quiso tocar" (37); la incorporación explícita de los escritos de su padre en los que denuncia las injusticias y la ineptitud del gobierno dan fe de ello. El ejercicio dialéctico que se desencadena entre los recuerdos del niño, plasmados discursivamente a través de la escritura de la infancia, y los documentos objetivos incorporados en la narración a partir de la cita directa en la segunda parte de la narración, enfatiza la tesis planteada al comienzo de este capítulo en la que se señalaba que la escritura de la infancia combina dentro de su espacio narrativo fragmentos de un pasado y su articulación discursiva ejecutada en el momento del presente. Como resultado, la escritura de la infancia, en las dos novelas aquí analizadas, se convierte en un ejercicio dialéctico cimentado sobre tres pilares —la infancia relatada, la intertextualidad discursiva y el discurso político e ideológico— cuyo denominador común se encuentra en la memoria.

El análisis de *Los príncipes valientes* de Pérez Andújar y *El olvido que seremos* de Abad Faciolince ha permitido mostrar el ejercicio dialéctico desencadenado a partir de la interconexión discursiva de los tres pilares que confluyen en la escritura de la infancia. Aunque la infancia alude siempre a un momento perteneciente al pasado, su articulación se lleva a cabo a partir del recuerdo activado en el aquí y ahora del presente de la narración. Lo que se recuerda no puede considerarse nunca como un reflejo fiel de lo acontecido en el pasado sino, más bien, como una construcción elaborada *a posteriori* en la que concurren lo

vivido por uno mismo, lo imaginado y fantaseado, y la apropiación de lo vivido por otros que, por alguna conexión consciente o inconsciente, ha sido asimilado por el sujeto que rememora. En la escritura de la infancia aquí propuesta se entreteje, por consiguiente, todo un entramado intertextual que da cabida a numerosos textos o voces ajenas que se unen con un propósito común.

La intertextualidad es otro de los pilares sobre el que se erige la escritura de la infancia y puede manifestarse de diferentes formas. Por un lado, puede presentarse a través de la incorporación de enunciados y opiniones de otros personajes que son catalizados por la voz narrativa infantil. Por otro lado, la intertextualidad también se puede poner de manifiesto a través de la inclusión de textos de carácter histórico, literario, cultural o documental en el cuerpo de la narración. En las novelas analizadas en este capítulo las referencias intertextuales se han manifestado de manera bastante explícita en la mayoría de los casos, aunque su lectura política e ideológica haya sido relegada al espacio del lector. No se ha de pasar por alto que en ambos casos, tanto en la novela española como en la colombiana, se apela a la capacidad crítica e interpretativa del lector quien, desde el momento en que abre el libro, se hace cómplice de un narrador que se asegura en todo momento de dejar constancia de su conciencia de autor.

La intertextualidad literaria, cultural y crítica que aparece recurrentemente en *Los príncipes valientes* y *El olvido que seremos* desempeña, por consiguiente, una doble función. Por un lado, es un método aparentemente ingenuo a través del cual es posible depositar en la escritura de la infancia un contenido político. Las referencias culturales aludidas a partir del fenómeno de la intertextualidad son, en principio, el telón del fondo de una época. En numerosas ocasiones *Los príncipes valientes* ha recibido críticas positivas en las reseñas por

saber reflejar con precisión y con realismo el entorno cultural y mediático de una época. Muchos son los que con nostalgia comentan que, al igual que el narrador, también fueron consumidores de esa cultura que con destreza Pérez Andújar logra incorporar a su narración. Es relativamente sencillo dejarse llevar por todo un mundo literario y cultural que, en la mayoría de los casos, ha sido también compartido por el lector contemporáneo. Por otro lado, la intertextualidad literaria y cultural en estas novelas es también un recurso narrativo del que se sirven los autores para desplegar su destreza y maestría como escritores. En ambas novelas hay un énfasis en el proceso de lectura y escritura que se traduce en una omnipresente conciencia de autor a lo largo de cada una de las novelas, como se ve en la elección de los títulos, que son referencias claras a otras obras literarias. En el caso de la novela colombiana, el narrador comenta explícitamente:

> [s]i a él [su padre] le gustaban hasta mis renglones de garabatos, qué importa si lo que escribo no acaba de satisfacerme a mí. Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer... casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosas que la carta a una sombra. (22)

La falsa modestia, un recurso recurrentemente utilizado en la historia de la literatura, no es más que un ejercicio retórico que permite al narrador apelar a la sensibilidad del lector al mismo tiempo que, subrepticiamente le otorga la oportunidad de mostrar su conocimiento de las estrategias narrativas.

La escritura de la infancia es un sistema de narración cuya naturaleza heterogénea viabiliza la incorporación de multiplicidad de voces convirtiéndose, de este modo, en el vehículo idóneo para insertar las historias de todos aquéllos que han sido relegados al lado oscuro del archivo. Al articularse a partir de dos ejes temporales diacrónicos, la escritura de

la infancia posibilita la inclusión de los discursos políticos contemporáneos en torno a la memoria en el ejercicio mnemotécnico que constituye la infancia narrada. Vista de este modo, la infancia relatada pudiera parecer un espacio discursivo ideal desde el cual se proyecta luz sobre los rincones más ocultos del "carnero". No obstante, en consonancia con el ejercicio dialéctico del que hablábamos anteriormente, la escritura de la infancia en obras como las aquí analizadas también produce el efecto contrario, esto es, al mismo tiempo que abre las arcas del archivo también vuelve a crear un archivo que se cierra con el punto final que concluye la novela. De este modo, el cubo del que habla Abad Faciolince acerca del lado más íntimo de una persona, es movido y cambiado de posición. La cara del cubo que hasta ese momento había estado oculta sale a la luz con el giro de 180 grados, pero no sin antes sepultar en la oscuridad la cara del cubo que hasta ese momento se había mostrado plenamente visible. Como ya se comentó, a la infancia tan sólo se puede acceder a través del discurso, que es en definitiva hecho de palabras. La palabra es un signo que al mismo tiempo que permite interpretar la realidad también la encasilla, la inscribe y la archiva en un sistema lingüístico que es tan arbitrario como el mismo archivo de la historia. La infancia es el espacio personal más remoto con el que cuenta el ser humano; es por ello por lo que nadie posee más autoridad sobre ella que el narrador intradiegético infantil que habita la memoria del adulto. La inscripción de un discurso de la historia a partir de la escritura de la infancia es, por consiguiente, un sistema de narración recurrente entre los escritores contemporáneos porque este espacio discursivo permite al narrador posicionarse como la máxima autoridad creando, de esta manera, un efecto de verosimilitud y realismo en cuanto a lo narrado. Este efecto de verosimilitud es también el que convierte a la infancia narrada en la justificación del discurso político por el que aboga su escritura. A la luz de lo propuesto en este capítulo,

la escritura de la infancia se entiende como un sistema de narración que, por su aparente ingenuidad, permite al escritor cristalizar y materializar un determinado discurso político de acuerdo con su agenda política.

CAPÍTULO 5

LA ESCRITURA DE LA INFANCIA MEDIATIZADA: LOS NIÑOS EN PANTALLA

Lejos de la supuesta candidez, ignorancia e inocencia con la que tradicionalmente se ha asociado la infancia, este trabajo ha mostrado que la escritura de la infancia se erige como un espacio narrativo de carácter epistemológico en el que la simpleza, la inexperiencia y la puerilidad iniciales ceden paso a la astucia, el artificio y la perspicacia donde se asientan las bases de una compleja discursividad en torno a los asuntos políticos e ideológicos de la nación. La escritura de la infancia es, por consiguiente, un sistema de narración poderoso y eficaz que permite, por su naturaleza dialéctica, una doble funcionalidad: en primer lugar, se constituye como el espacio propicio donde se deposita un determinado discurso político y, en segundo lugar, se establece como lugar de justificación de ese mismo discurso.

A lo largo de estos capítulos se han establecido unas bases formales pertinentes para el estudio de la escritura de la infancia que ha sido entendida como un sistema de narración a partir del que se conforma un espacio articulatorio que sirve de vehículo a discursos ideológicos y políticos de la nación. Desde el punto de visto formal se han establecido tres posibles aproximaciones narrativas inherentes a la escritura de la infancia: la expuesta a partir del estudio de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute, en la que se mostraba el espacio dialógico conformado a partir de la confluencia discursiva de la fantasía y la realidad; la evidenciada a partir del análisis de *Luna lunera* de Rosa Regàs, donde se podía ver la concurrencia narrativa de las voces sancionadas y las voces no sancionadas por la

historia oficial y, finalmente, a través del estudio de *Los días azules* de Fernando Vallejo, se ha mostrado la aproximación discursiva a la escritura de la infancia como espacio articulatorio de naturaleza terapéutica donde entraban en conexión un pasado que se resiste a desaparecer y un presente invadido por los recuerdos traumáticos del pasado.

A pesar del componente predominantemente formal de este estudio, sus consecuencias hermenéuticas han servido como base de las interpretaciones de matiz más ideológico o político desarrolladas en los capítulos ulteriores. Estas aproximaciones discursivas han permitido mostrar dos funciones narrativas a partir de la escritura de la infancia: por un lado, la función que sirve como nodo de tensión alegórica a posibles interpretaciones de la nación y, por otro lado, la que vincula la escritura de la infancia a la epistemología de los discursos políticos en torno a la memoria. La primera de estas funciones se hizo evidente a partir del estudio del discurso de la nación en *Mateo solo* de Evelio Rosero y *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga, donde la ausencia de comunicación entre cada uno de los personajes infantiles y sus entornos inmediatos, descritos a modo de cuadros en un retablo, mostraban el fracaso de la idea de nación como es entendida por Benedict Anderson. La segunda de las funciones se puso de manifiesto en el estudio de *Los príncipes valientes* de Javier Pérez Andújar y *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince. En ambos casos, el análisis de la escritura de la infancia estuvo vinculado a la función de agencia que emana de este sistema de narración. La escritura de la infancia, desde este punto de vista, era entendida como el lugar donde simultáneamente reposa y surge el discurso político.

El estudio elaborado en todas estas páginas no pretende concebirse como un ejercicio cerrado y concluido sino, más bien, como el punto de partida para el estudio de la escritura

de la infancia a modo general y no tan sólo en la narrativa literaria procedente de los contextos socio-políticos y culturales colombiano y español. Mientras que esta investigación se ha esforzado por establecer nuevos acercamientos formales y conceptuales a la escritura de la infancia, pretende alcanzar, al mismo tiempo, unas dimensiones proyectivas de modo que las premisas aquí manifestadas sean útiles para el estudio de cualquier otra manifestación de la escritura de la infancia, independientemente de su medio de narrativización.

Teniendo en cuenta que este trabajo entiende por "escritura" toda forma de articulación discursiva de manera independiente a su inscripción gráfica en un soporte plano, como puede ser el papel, por ejemplo, la investigación aquí elaborada puede expandir sus horizontes de estudio hacia la producción mediática surgida en España durante las últimas décadas bajo el formato de lo que comúnmente se ha llamado serie o serial televisivo.[149] El estudio de la escritura de la infancia en las series o seriales televisivos complementa la narrativa literaria propiamente dicha. La posible incorporación de textos audiovisuales a la investigación encuentra su justificación en el hecho de que el concepto de escritura, como se comentó al inicio de este trabajo, es entendido bajo parámetros abiertos. Desde un punto de vista narrativo, la justificación se encuentra en las propuestas elaboradas por Rosemary Huisman y Helen Fulton quienes respectivamente señalan que la narrativa "is realized in many different media" (11) ... [and] in a world dominated by print and electronic media, our sense of reality is increasingly structured by narrative" (1). La narrativa ha estructurado la concepción que el ser humano tiene de la realidad desde mucho antes de que surgiera la

[149] Una especial mención merece la distinción entre el serial y la serie, aunque ambos formatos pueden ser analizados bajo una misma categoría. Mientras que el serial presenta un hilo argumental que permanece abierto al final del episodio y crea una sensación de suspenso que no se resuelve hasta el siguiente capítulo, las series están compuestas de episodios cerrados y en ellas la trama llega a una resolución hacia el final de cada capítulo.

imprenta. Al comienzo de la historia de la humanidad, los mitos transmitidos oralmente de generación a generación ya podían concebirse como discursos narrativos. La oralidad, como medio de comunicación de los grandes relatos de la humanidad, fue cediendo su paso a la escritura con la invención y la expansión de la imprenta. Con el tiempo fue el discurso impreso el que atrajo el interés de la crítica académica. Del mismo modo, durante las últimas décadas el siglo XX y comienzos del siglo XXI, el soporte mediático se ha convertido no sólo en una forma de entretenimiento sino también en un medio de divulgación de las narrativas del hombre. En *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa* (1998), José Ángel García Landa sostiene que "la variedad del fenómeno narrativo es inmensa: en la conversación corriente, en la literatura, en el cine, pintura, cómic o serial televisivo, en los anuncios, en la historia y en la conceptualización de nuestra propia actividad encontramos elementos narrativos" (14).

El hecho de que las series y seriales de televisión sean de los de mayor público en el mundo hispano, y que las narrativas literarias permitan una reflexión más profunda y evocadora acerca del evento representado hace que ambos discursos arrojen mayor luz mancomunadamente. Como se comentó al inicio de este estudio, la escritura de la infancia como sistema de narración está estrechamente ligada a los trabajos de memoria surgidos a nivel global durante las últimas décadas. El interés social que genera el revisionismo histórico ha hecho que las narrativas en torno a este asunto sean divulgadas análogamente a través de lo que tradicionalmente se ha denominado alta y baja cultura, y es por esa razón que el estudio de la escritura de la infancia elaborado en este trabajo es igualmente útil y aplicable a discursos audiovisuales, generalmente considerados como secundarios o irrelevantes por la crítica académica. "Cultura baja" o "discurso secundario" no son, sin

embargo, sinónimos de discurso o cultura irrelevante puesto que, como Ana García Valcárcel y Azucena Hernández Martin señalan, el papel de los medios masivos de comunicación es innegable para una investigación que involucra los complejos sociales ya que "[e]ntre los distintos medios (prensa, radio, cómics, cine, fotografía, televisión [e] Internet) la televisión es el primer medio audiovisual que pasa a ser medio de masas al no exigir una alfabetización previa para su uso, convirtiéndose en habitual, doméstico y el de mayor impacto" (2). A esta afirmación añado que, en contraposición al otro gran medio de masas que es Internet, la televisión es organizada, proyectiva y unidireccional, lo que la convierte en un vehículo de información con un objetivo determinado.

En diálogo con el contexto de revisionismo histórico actual, las series y seriales televisivos hacia los que apunta este trabajo, al igual que ocurrió anteriormente con las obras literarias, son de naturaleza histórica, sin que ello disminuya su carácter ficticio. Este tipo de producción mediática, en la línea de lo propuesto a partir de la literatura, abre un espacio discursivo a través del que se propone una nueva forma de conocimiento histórico. La narrativa literaria y los seriales televisivos de corte realista se han constituido en los últimos años en espacios narrativos de exploración crítica del pasado al mismo tiempo que se han erigido como plataformas discursivas sobre las que se ha producido una cristalización del mismo pasado que se pretende rescatar de las arcas del olvido. Ambos géneros narrativos permiten a la sociedad en sentido lato acceder a un pasado colectivo que, aunque ficcionalizado a través de la narración, resulta reconocible, familiar y, por lo tanto, verosímil. El público, al consumir el producto, reconoce los imaginarios socio-políticos que en él se presentan y se hace partícipe de la memoria colectiva representada.

Como se evidenció en el capítulo anterior a partir del estudio de *Los príncipes valientes* y *El olvido que seremos*, no es extraño que en estas producciones televisivas también se pongan de manifiesto expresiones de la ideología política del gobierno del momento. Un ejemplo claro de ello se observa en *Amar en tiempos revueltos*, cuya última temporada se ha convertido en un instrumento palmario de propaganda estatal, hasta el punto de que muchos de los discursos proferidos por los personajes resultan, en numerosas ocasiones, totalmente anacrónicos con respecto al momento de la narración. [150] Un ejemplo de este se observa en la constante escritura de la infancia a modo de analepsis como lugar de repitición del trauma durante la quinta y la sexta temporadas de emisión. La manera en que el trauma es articulado discursivamente en el serial refleja de manera notoria muchos de los postulados en torno al trauma elaborados por críticos como Judith Hermann, Dominick LaCapra y Cathy Caruth. Estas manifestaciones traumáticas dialogan con la necesidad de re-conocer las memorias silenciadas por la que aboga el gobierno actual.[151] La evocación del pasado propuesta por estos textos mediáticos puede tener como consecuencia la descontextualización de los hechos e, incluso, la pérdida de referentes históricos. Además, no se debe pasar por alto que este tipo de producción mediática se emite en cadenas estatales o privadas por lo que, en la mayoría de los casos, tiene como uno de sus objetivos principales la difusión de la ideología sobre la que se asienta.

[150] *Amar en tiempos revueltos* es un serial televisivo producido por Diagonal TV y emitido en Televisión Española de lunes a viernes de 4:15 a 5:00 de la tarde desde el 26 de septiembre de 2005. Con formato de telenovela, Amar en tiempos revueltos se encuentra en su sexta temporada de emisión y desde sus inicios ha plasmado los años de la Guerra Civil española y de la dictadura franquista. A diferencia de la telenovela típica que es seguida por un público eminentemente femenino, este serial también atrae un gran número de espectadores masculinos de todas las edades.

[151] Otro ejemplo de anacronismo independiente de la escritura de la infancia concierne el discurso en contra de la violencia de género que se despliega a partir del asesinato de una de las mujeres del barrio, Casilda, a manos de su marido y de los comentarios feministas proferidos por algunas de las vecinas. Pese a que la violencia de género arraiga desde tiempos inmemoriales, su condena legal y social es algo muy reciente.

El consumo de este tipo de producto puede, simultáneamente, presentar consecuencias positivas y otras no tan provechosas para la población. Al igual que ocurre con la narrativa literaria propiamente dicha que, como se analizó en el capítulo anterior, tiende a cristalizar a partir de la escritura un discurso que durante siglos se vio relegado al lado oscuro del archivo, la producción mediática puede tener como efecto que el espectador, partícipe de la memoria colectiva representada, se apropie de la realidad histórica plasmada en el medio audiovisual sin cuestionar la veracidad de los datos presentados y sin percatarse de que, en muchos casos, la evocación del pasado puede llegar a convertirse en un mero producto de consumo. Como consecuencia, se corre el riesgo de trivializar la historia, falsificar la complejidad de los hechos representados, congelar las posibilidades de disensión en torno a un tema político o, incluso, presentar una visión sesgada a las nuevas generaciones que no tienen modo de acceder a la información a la que se aduce en el serial. El telespectador activo y crítico, por el contrario, se beneficia del consumo del producto puesto que la realidad mediada en los seriales televisivos emitidos en las últimas décadas, al mostrarse, en la mayoría de los casos, en oposición al discurso hegemónico de la (H)istoria oficial institucionalizado durante gran parte del siglo XX, impele su curiosidad. Para este espectador, el consumo del serial televisivo es el detonante de un proceso de indagación histórica que posibilita un diálogo interno que valora, examina y cuestiona las diferentes verdades existentes. En este diálogo entran a formar parte las múltiples versiones de la historia, así como la interpretación que la audiencia hace del pasado mediatizado.

Justificada la naturaleza del nuevo corpus textual susceptible de ser estudiado de acuerdo a la premisas establecidas a lo largo de este trabajo, el siguiente paso consiste en comentar de una forma más detallada la manera en que la infancia se escribe en los seriales y

series televisivas. Del mismo modo en que la escritura de la infancia, desde un punto de vista narrativo y literario, se erigía a partir de diferentes niveles diegéticos, también en la producción audiovisual la infancia se relata desde diferentes horizontes narrativos. A diferencia de las novelas analizadas en este trabajo en las que el personaje infantil intradiegético tenía un lugar central en la narración y a la vez eran los narradores intradiégeticos de la infancia narrada, en los seriales y series que aquí se proponen, el personaje infantil no siempre posee un lugar protagonista aunque no por ello disminuye su importancia en el desarrollo de la acción.

En series como *Crónicas de un pueblo* (1971), los niños son un elemento más del retablo escénico que conforma la vida en el pueblo que, en definitiva, es una interpretación simbólica de la nación del momento bajo la dictadura franquista. A diferencia de lo expuesto a partir del análisis de *Mateo solo* de Evelio Rosero y *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga, donde los personajes infantiles funcionaban como vectores de los diferentes cuadros que componían el retablo doméstico de su realidad inmediata, los personajes infantiles en esta serie no se erigen como centro del discurso ni como centro desde el que se observa la realidad sino que son parte de un protagonista múltiple conformado por el pueblo y sus gentes. *Verano azul* (1981) narra la vida de un grupo de siete niños-jóvenes de entre ocho y diecisiete años quienes protagonizan una serie de peripecias y aventuras a partir de las que se rescatan cuestiones culturales y sociales que hasta ese momento habían permanecido en el lado oscuro del archivo por no ajustarse a lo impuesto por la autoridad franquista, tales como el divorcio, el derecho de expresión y otro tipo de libertades que rompían de manera abrupta con la tradición heredada del régimen dictatorial. Aunque en *Verano azul* la escritura de la infancia tiene un papel principal al igual que ocurría en las novelas que se han estudiado en

este trabajo, una de las grandes diferencias reside en que allí la escritura de la infancia no era llevada a cabo por el mismo personaje en primera persona sino que, por el contrario, era el resultado directo del guionista, esto es, era una escritura extradiegética de la infancia. En *Cuéntame como pasó* (2001), por el contrario, se observa un modelo narrativo mucho más parecido al de las novelas aquí analizadas ya que el protagonista adulto escribe su propia infancia cediendo, durante la mayor parte del tiempo, la palabra al personaje infantil intradiegético que habita su memoria. [152] La escritura de la infancia por parte de Carlos, el protagonista, describe los diferentes cuadros que conforman el retablo de su realidad inmediata: la casa, el colegio y la vida en el barrio de San Genaro. Por medio de la escritura de su infancia, Carlos revela la confrontación de valores que definen a una España que vive los últimos años de la dictadura franquista.

Los seriales televisivos propuestos para una futura investigación han sido emitidos en diferentes momentos de la historia política de España al tiempo que representan discursivamente diferentes etapas de la historia española. Así, *Crónicas de un pueblo* (1971), con guión de Juan Farias, fue emitida durante los últimos años de la dictadura franquista y presenta una fuerte contenido ideológico a favor del régimen. *Verano Azul* (1981), dirigido y producido por Antonio Mercero, fue estrenada en plena transición a la democracia y pone de manifiesto el choque de los valores culturales del momento. *Celia* (1993) transcurre durante los años 30, prolegómenos de la Guerra Civil española y refleja la situación española del momento con algunas referencias a la guerra que está a punto de desencadenarse. Su estreno

[152] *Cuéntame cómo pasó*, emitida desde 2001 en la primera cadena de televisión española, ha permanecido en pantalla con un alto nivel de audiencia durante los últimos diez años.

tiene lugar bajo el gobierno socialista de Felipe González.[153] *Cuéntame cómo pasó* relata los últimos años de la dictadura franquista y los primeros años de transición a la democracia y se estrenó bajo el gobierno del presidente Popular José María Aznar. Finalmente, *Amar en tiempos revueltos* (2005) reconstruye los años de la Guerra Civil, la posguerra y la dictadura hasta 1955 (actual emisión). Su primera fecha de emisión coincide con el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero. El estudio de estas series en el futuro permitirá no sólo indagar en los eventos representados a partir de la escritura de la infancia sino, también, en los contextos sociopolíticos a partir de los que surgen y con los que dialogan.

Dado que el trabajo presentado a lo largo de este estudio pretende ser representativo del alcance formal, ideológico y político que comporta la escritura de la infancia, no quiero concluir este trabajo sin señalar otras avenidas de trabajo por venir. Aparte del estudio de los seriales y las series televisivas, las aproximaciones formales y conceptuales a la escritura de la infancia son también útiles a la hora de investigar narrativas literarias procedentes de otros contextos como, por ejemplo, Chile o Guatemala. En el caso de Chile, la obra de Ana María del Río *Tiempo que ladra* (1991) permite una aproximación a la escritura de la infancia desde el punto de vista de la tensión alegórica propuesta a partir del estudio de *Mateo solo* de Evelio Rosero y *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga. En ella, la protagonista infantil describe la tensión política que se respira en el ambiente a partir de la escritura del retablo doméstico de "la inmensa casa de la calle Cinco Norte" donde transcurre su infancia (8). Al igual que ocurría con Mateo en la obra del escritor colombiano Evelio Rosero, la protagonista de la obra chilena también presta gran atención a las percepciones sensoriales a

[153] *Celia* (1993) es una adaptación televisiva de los libros de Elena Fortún. A pesar de la gran popularidad que tuvo la serie tras su estreno en la cadena estatal española, la falta de subvenciones económicas no permitió el rodaje de nuevos capítulos, por lo que la serie sólo consta de seis episodios. En el año 2009 se produjo su reemisión a través de la Internet.

la hora de describir la realidad de su entorno puesto que es ésta la forma en que puede aprehender una realidad que sobrepasa los límites de su entendimiento. En la escritura de la infancia elaborada por la protagonista de *Tiempo que ladra* entran en diálogo voces sancionadas y no sancionadas por el discurso oficial como ocurre en *Luna lunera* de Rosa Regàs, con la particularidad de que la protagonista chilena se apropia directamente del discurso ajeno hasta el punto de hacerlo suyo convirtiéndose, de este modo, en una especie de ventrílocuo.

En el caso de Guatemala, una novela que podría beneficiarse del estudio aquí elaborado es *El retorno de los mayas* (1998) de Gaspar Pedro González. La novela se divide en tres partes: la primera corresponde a la infancia del protagonista, la segunda a su juventud y, la última a la edad adulta, veinte años más tarde. El protagonista entrelaza en su narrativa diferentes paradigmas temporales –el de la colonización a manos de los españoles, el de la Guerra Civil guatemalteca (1960-96) y el de la actualidad– , estableciendo así una conexión entre ellos. *El retorno de los mayas* se nutre de lo propuesto a partir del estudio de *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince en la medida en que la existencia de dos temporalidades, la de la infancia y la edad adulta, son evidenciadas claramente en la narrativa. Del mismo modo en que el narrador de la novela colombiana apela, por medio de la escritura de su infancia a la memoria de su padre y a los que con él han sido víctimas de violencia, también el protagonista de *El retorno de los mayas* hace un homenaje a todos aquéllos que sufrieron el desarraigo y la violencia del mismo modo que su familia. Tanto la novela colombiana como la guatemalteca se sirven de la escritura de la infancia para acceder a un diálogo con el discurso global en torno a la memoria, con la diferencia de que la memoria apelada en la obra de González tiene un cariz étnico.

En relación con el ejercicio de diálogo en torno a la memoria, las exclamaciones que abrían este trabajo mostraban la emoción y la inocencia de una niña de ocho años que, ingenua e ilusionada, esperaba la llegada de los Tres Sabios de Oriente la noche del 5 de enero de 1937. Esas exclamaciones muestran también el deseo de una nieta, expuesta a tensiones históricas radicalmente diferentes, por dar a conocer una historia de vida que durante años quedó relegada al lado oscuro del archivo familiar. Del mismo modo en que los autores aquí estudiados por medio de la escritura de la infancia han "rendido homenaje" a muchas voces silenciadas, también yo quiero dar a conocer y rendir tributo a una voz que desde hace unos años me ha hecho fiel oyente de narraciones y admiradora emocionada de historias dichas en clave de hache minúscula. No alcanza este trabajo que aquí se presenta a ser un homenaje a su vida pues el propósito de esta investigación es obviamente distinto. Sí alego, de todos modos, que su historia de vida ha sido el motor inmóvil que ha impulsado esta investigación y que sin ella este proyecto no habría salido de su infancia.

OBRAS CITADAS

Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006. Print.

Adler, Katya. "Debate por restos de García Lorca." *BBCMundo.com*. 3 de marzo de 2004. Web. 12 de febrero de 2011.

Adolphs, Ralph & Antonio R. Damasio. "The Interaction of Affect and Cognition: A Neurobiological Persective." *Affect and Social Cognition*. Ed. Joseph P. Forgas. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. Print.

Albert, Mechthild. "Oralidad y memoria en la novela memorialística." *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*. Ed. Winter, Ulrich. Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2006. Print.

Agamben, G. *Means without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis, London: U of Minnesota P., 2000. Print.

Aguado, Txetxu. "Viviendo en lo global: una identidad vasca en Bernardo Atxaga." *Neophilologus* 93 (2009): 89-101. Print.

Aldama, Juan Alonso. "La construcción mítica del discurso nacionalista vasco." *Tópicos del Seminario* 020 (2008): 113-28. Print.

Alryyes, Ala A. *Original Subjects: The Child, the Novel, and the Nation*. Cambridge: Harvard U.P., 2001. Print.

Amago, Samuel & Carlos Jerez-Farrán. "Introduction." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Ed. Jerez- Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991. Print.

"Archivo". *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vigésima segunda Edición, 2001. Web. 17 de octubre de 2010.

Ariès, P. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Harmondsworth: Penguin, 1986. Print.

Aróstegi, Gaizka. *El cálido julio del treinta y seis*. Donostia: Ttarttalo, 2003. Print.

Atxaga, Bernardo. *El hijo del acordeonista*. Alfaguara: Madrid, 2003. Print.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1992. Print.

Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, c1981. Print.

---. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.

Barbancho, Iñigo. "El paraíso insuficiente. *El hijo del acordeonista*: ecos clásicos en una novela postmoderna". *Hipertexto* 6 (2007): 79-89. Print.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1982. Print.

---. "Cy Twombly: Works on Paper." *Responsibility of Forms*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. Print.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Print.

Bayley, Harold. *The Lost Language of Symbolism*. Mineola, N.Y.: Dover, 2006. Print.

Bayley, Norman A. "La violencia in Colombia." *Journal of Inter-American Studies* 9.4 (1967): 561-75. Print.

Bellido Bello, Juan Félix. "La primera autobiografía femenina en castellano. Las *Memorias* de Leonor López de Córdoba." PhD. Universidad de Sevilla, 2006. Web. 16 de febrero de 2011.

Bendahan, Esther. *Déjalo ya volveremos*. Seix Barral, 2006. Print.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990. Print.

Bergson, Henri. *An Introduction to Metaphysics*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.

---. *Le rire: Essai sur le signification du comique*. Paris: Presses universitaires de France, 1947. Print.

Bilbao, Horacio. "Al rescate de un poema atribuido a Borges." *Ñ. Revista de cultura*. 30 de junio de 2009. Web. 12 de marzo de 2011.

Bolen, Jean Shinoda. *Gods in Everyman*. San Francisco: Harper and Row, 1989. Print.

Brison, Susan J. "Trauma Narratives and the Remaking of the Self." *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Ed. Bal Mieke, Jonathan Crewe & Leo Spitzer. Dartmouth: U P of New England, 1999. Print.

Caruth, Cathy. Ed. *Trauma: Explorations in Memory.* Baltimore: John Hopkins U.P., 1995. Print.

Cloke, Paul & Owain Jones. " 'Unclaimed Territory': Childhood and Disordered Space(s)." *Social and Cultural Geography*. 6.3. (2005): 311- 33. Print.

Cortázar, Julio. "El sentimiento de lo fantástico." *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. 10 de noviembre de 2010. Web. 15 de noviembre de 2010.

Curtius, Ernst R. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Princeton: Princeton University Press, c1990. Print.

Dante, Alighieri. *La Divina Commedia*. Milano: Oscar Mondadori, c2007. Print.

De Certeau, M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.

Del Río, Ana María. *Tiempo que ladra*. Santiago de Chile: Planeta, 1994. Print.

Dell, O. F., & O'Neil, J. A. *Dissociation and the Dissociative Disorders: DSM-V and Beyond*. New York: Routledge, 2009. Print.

Dolgin, S. *Novela desmitificadora española 1961-1982*. Barcelona: Anthropos, 1991. Print.

Doub, Yolanda Alicia. "Journeys of Formation: The Spanish-American 'Bildungsroman'." MA Thesis. University of Colorado, 1998. Web. 14 de abril de 2009.

Douglas, Kate. *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma and Memory*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2010. Print.

Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber & Faber, c1997. Print.

"Escritura". *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vigésima segunda Edición, 2001. Web. 12 de septiembre de 2010.

Erwin, E. (ed). *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture*. New York: Routledge, 2002. Print.

Estrada, Oswaldo. "*Treinta años* de sabor y sinsabor, sazonados por el arte de la ficción." En *gustos se comen géneros*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003. Print.

"Extrañamiento." *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vigésima segunda Edición, 2001. Web. 26 de septiembre de 2010.

Fanta Castro, Andrea. "Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince." *Letral* 3 (2009): 28- 40. Print.

Ferrada Aguilar, Andrés. "Ficción y metaficción en la *narración de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe." *Revista Signos* 35, 51-52. (2000): 59-71. Print.

Foucault, M. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 1976. Print.

Fox, Soledad. "Violence and Silence: The Repressed History of the Franco Regime." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory*. Ed. Jerez- Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 14. Translated by James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey and Alan Tyson, 239-258. London: Hogarth, 1935-74. Print.

---. *The Interpretation of Dreams*. Cutchogue, N.Y. : Buccaneer Books, c1985. Print.

Fulton, Helen et al. *Narrative and Media*. Cambridge: Cambridge U.P., 2005. Print.

García Barrientos, José Luis. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998. Print.

García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. Print.

García Valcárcel, Ana y Azucena Hernández Martín. "La educación en la sociedad de la información: influencia de los medios de comunicación de masas y retos para la escuela." *Actas del segundo congreso europeo de tecnologías de la información en la educación y la ciudadanía*. 1-12. 2010. Web. 7 de abril de 2010.

Genette, Gerard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982. Print.

Gittins, Diana. "The Historical Construction of Childhood." Ed. Mary Jane Kehily. *An Introduction to Childhood Studies*. New York: McGraw Hill, 2009. 35-49. Print.

Glenn, Kathleen M. "Reading Silence in *Luna lunera* and *Un calor tan cercano*." *Monographic Review*. 16. (2000): 204-25. Print.

Goffmann, Erving. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. Print.

---. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986. Print.

Gómez Valderrama, Pedro. "*María* en dos siglos." *Manual de literatura colombiana* 1 (1988): 369-94. Print.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998. Print.

González-Espitia. Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2010. Print.

González, Fernán E, Ingrid J. Bolívar y Teófilo Vázquez. *Violencia política en Colombia: de la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá: Cinep, 2003. Print.

González, Gaspar Pedro. *El retorno de los mayas*. Ciudad de Guatemala: Fundación Myrna Mack, 1998. Print.

González, Jorge Enrique. (ed). *Nación y nacionalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007. Print.

Goodenough, Elizabeth, Mark A. Heberle, & Naomi B. Sokoloff. *Infant Tongues: The Voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1994. Print.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Print.

Hermann, Judith L. *Trauma and Recovery*. New York: BasicBooks, c1992. Print.

Hirsch, Marianne. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy." *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Ed. M. Bal et al. Dartmouth: U P of New England, 1999. Print.

Hobsbawn, Eric. *Nations and Nationalisms since 1780: Programme, Myth, Reality*. New York: Cambridge UP, 1990. Print.

Honeyman, Susan. *Elusive Childhood: Impossible Representations in Modern Fiction*. Columbus: The Ohio State UP, 2005. Print.

Horowitz, M. J. *Stress Response Syndromes***.** Northvale, N.J : Jason Aronson, 2001. Print.

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989. Print.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford UP, 2003. Print.

Isaacs, Jorge. *María*. Madrid: Cátedra, c1986. Print.

Jerez- Farrán, Carlos and Samuel Amago. "Introduction." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory*. Ed. Jerez- Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. Print.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. Print.

Jones, O. "'Before the Dark of Reason': Some Ethical and Epistemological Considerations on the Otherness of Children." *Ethics, Place and Environment*. 4. (2001): 173-8. Print.

Kennedy, Gerald J. "*Pym* Pourri: Decomposing the Textual Body." *Poe's Pym: Critical Explorations.* Ed. Richard Kopley. Duke UP, Durham. 1992. Print.

Kontje, T.C. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia: Camden House, 1993. Print.

Kristeva, Julia. Semiotike: *Recherches pour une Semanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969. Print.

Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish-American Bildungsroman*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2003. Print.

Labanyi, Jo. "Testimonies of Repression: Methodological and Political Issues." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory*. Ed. Jerez-Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. Print.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. Print.

Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP, 2004. Print.

Lefranc, Sandrine. "¿Cómo acabar con el desacuerdo? Las comisiones de la verdad y reconciliación como lugar de reconstrucción disensual de la historia." *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Ed. Raynald Belay et al. Lima: Embajada de Francia en el Perú, 1994. Print.

Loaiza Cano, Gilberto. "La dignidad de la frágil palabra." *Número* 56 (2008): 93-95. Print.

Locke, John. *Second Treatise of Government*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1980. Print.

Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *Sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1997. Print.

Lundquist Lynne & Gary Westfahl. "Coming of Age in Fantasyland: The Self-Parenting Child In Walt Disney Animated Films." *Nursery Realms: Children in the Worlds of Science Fiction, Fantasy, and Horror*. Athens: University of Georgia Press, 1999. Print.

Marante Arias, Antía. "Intertextualidad y metaficción en *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 4 (2009): 86- 103. Web.16 de febrero de 2011.

Marín Corbera, Martí. "La novena provincia: La emigración andaluza hacia Cataluña. Una historia del siglo XX". *Identidad andaluza*. 3 de noviembre de 2010. Web. 12 de febrero de 2011.

Matute, Ana María. *Paraíso inhabitado*. Barcelona: Destino, 2008. Print.

Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2001. Print.

Muro, Diego. *Ethnicity and Violence: The Case of Radical Basque Nationalim*. Routledge: New York, 2008. Print.

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton, N. J: Princeton University Press, 1972. Print.

Nowell-Smith, Geoffrey. "A Note on History/Discourse." *Edinburgh 76 Magazine* (1976): 26-32. Print.

Ovejero, José. "Reinventing the Past in Contemporary Spanish Fiction." *Dana Drake Speech*. The University of North Carolina at Chapel Hill. Chapel Hill, NC. 2 de noviembre de

2010.

Pagni, Andrea. “La muerte de Francisco Franco: un lugar de la memoria en la novela de los Noventa.” *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.

Pécaut, Daniel. “Memoria imposible, historia imposible, olvido imposible.” *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Ed. Raynald Belay et al. Lima: Embajada de Francia en el Perú, 1994. Print.

Pérez Andújar, Javier. *Los príncipes valientes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.

Pérez de Ayala, Ramón. *Las novelas de Urbano y Simona*. Madrid: Alianza Editorial, c1969. Print.

Preston, Paul. “The Theorists of Extermination: The Origins of Violence in the Spanish Civil War.” *Unearthing Franco’s Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory*. Ed. Jerez- Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. Print.

“Prótesis.” *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vigésima segunda Edición, 2001. Web. 17 de noviembre de 2010.

“ ¿Quiénes somos?” *Colombia nunca más: memorias de crímenes de lesa humanidad*. n.d.Web 5. 3 de abril de 2010.

Rathus, Spencer & Jeffrey Nevid. *Abnormal Psychology*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1991. Print.

Regàs, Rosa. *Luna lunera*. Madrid: Plaza & Janés, 1999. Print.

Resina, Joan Ramon. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Atlanta: Rodopi, 2000. Print.

Richards, Michael. “Grand Narratives, Collective Memory, and Social History.” *Unearthing Franco’s Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory*. Ed. Jerez- Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. Print.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Ed. Du Seuil, c2000. Print.

Riffaterre, Michel. “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse.” *Critical Inquiry* 11.1 (184): 141-62. Print.

Rosero, Evelio. *Mateo solo*. Bogotá: Fondo Editorial Entreletras, 1984. Print.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou de l'education*. París: Bordas, 1992. Print.

Rueda, María Helena. "Escrituras del desplazamiento: los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente." *Revista Iberoamericana* 70. 207 (2004): 391-408. Print.

Sanz Villanueva, Santos. "Ana María Matute: *Paraíso inhabitado." Revista literaria Azul@rte*. 1 de enero de 2009. Web. 5 de septiembre de 2010.

Schacter, Daniel L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. New York: Basic Books, 1996. Print.

Sharon, Tanya & Jacqueline D. Woolley. "Do Monsters Dream? Young Children's Understanding of the Fantasy/Reality Distinction." *British Journal of Developmental Psychology* 22 (2004): 293-310. Print.

Smethrust, Paul. *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2000. Print.

Sommer, Doris. "El mal de María: (con)fusión en un romance nacional." *MLN* 104.2 (1989): 439-74. Print.

Sosa Rubio, Carlos Jesús. "La crisis de la esencia rural en el escenario narrativo del Franquismo: *El hijo del acordeonista* y *El camino*". *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 14 (2008-2009): 195-206. Print.

Stam, Robert et al. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London: Routledge, 1992. Print.

Stephens, John. *Retelling Stories: Traditional Story and Metanarration in Children's Literature*. New York: Garland Pub., 1998. Print.

Tapias Moreno, Zulma Isabel. "Las comisiones de verdad". *Documentos* 13 (2003): 31-6. Print.

Teskey, Gordon. *Allegory and Violence*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. Print.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University,1973. Print.

Tremlett, Giles. "The Grandsons and their Grandfathers." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory*. Ed. Jerez- Farrán, Carlos & Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. Print.

Valderi, Alejandro. "*Juliana los mira* de Evelio Rosero Diago: escritura de lo femenino." *Revista literaria* 14. 26-27 (1996): 399-407. Print.

Vallejo, Fernando. Entrevista con Antonio Ortuño. "El dolor no enseña nada". *Punto G*. 2004. Web. 9 de enero de 2007.

---. *La Rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002. Print.

---. *Los días azules*. Bogotá: Planeta, 1987. Print.

Vargas, Alejo. "Comentario internacional." *Revista del Centro Andino de Estudios Internacionales* (2001). Web. 15 de noviembre de 2010.

Vidales, Carlos. "La violencia en Colombia." *La Rana* (1997). Web. 17 de noviembre de 2010.

Villena Garrido, Francisco. "Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo." PhD. The Ohio State University, 2005. Web. 12 de noviembre de 2010.

Wells, Liz. *The Photography Reader*. New York: Routledge, 2003. Print.

Zornado, J. *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood*. New York: Garland, 2001. Print.