

EL ESPECTRO Y LA MEMORIA EN *CIELOS DE BARRO* DE DULCE CHACÓN

M. EDURNE PORTELA
Lehigh University

“A specter is haunting Europe—the specter of communism.’ [...] As in *Hamlet*, the Prince of a rotten State, everything begins by the apparition of a specter” (Jacques Derrida, *Specters of Marx* 4)

Cielos de barro (2000) de Dulce Chacón comienza con la aparición de un espectro por-venir, un personaje sin nombre cuya muerte es claramente anunciada: “Vino de noche. Dijo que regresaba para morir. Traía la muerte en los ojos, ¿sabe usted? Pero no la de esos pobres desgraciados que están en el depósito. No. Traía en los ojos su propia muerte, la suya, la de él” (9).¹ El retorno de este personaje trágico desencadena el ejercicio de memoria que tejerá el hilo narrativo de la novela. Partiendo del marco teórico de “hauntology,” en este ensayo propongo una reflexión sobre el deber de la memoria tal y como Dulce Chacón lo plantea en *Cielos de barro* a través del personaje que, pese a ser uno de los protagonistas, carece de nombre o voz propia en la narrativa y es representado como fantasma. A partir de un análisis de la estructura narrativa de la novela en relación a la representación del personaje sin nombre, presento una reflexión sobre el trabajo de memoria en esta obra de Dulce Chacón. Al invocar las palabras del personaje sin nombre, la narrativa “presentiza” el pasado traumático, planteando tanto un imprescindible compromiso con éste así como una reflexión sobre los vestigios de ese pasado en el presente desde el que se recuerda.

Cielos de barro se inscribe dentro de un corpus de novelas sobre la Guerra Civil española y el Franquismo publicadas en la última década por autores que pertenecen a una “segunda generación,” que es la generación nacida después de un trauma personal y colectivo. En este caso, es una generación que no vivió la contienda y que carece de memorias personales de la inmediata postguerra, una generación que crece intelectualmente durante el tardofranquismo. Esta generación revisita el pasado traumático español no con la intención de reiterar el trauma de manera melancólica, sino para avanzar en el trabajo de duelo.²

El interés en recuperar y representar versiones del pasado traumático ha sido tal en los últimos años que la primera década del siglo XXI en España se puede caracterizar como la década de la memoria histórica. Si bien desde la muerte de Franco en 1975 ha habido una constante producción cultural que ha intentado, desde perspectivas muy diferentes y a veces incluso opuestas, recuperar la memoria de la Guerra Civil y los cuarenta años de dictadura, es a partir de los años noventa y sobre todo desde 2000 que ha habido una avalancha de libros y películas sobre el pasado traumático nacional y, significativamente, un reflejo de este interés en el nivel oficial e institucional.³ A pesar de que se puede afirmar que mucha de esta producción cultural obedece más a las leyes del mercado que a un intento serio de ejercicio de memoria, la fascinación popular por la contienda nacional y el Franquismo es incuestionable.⁴ José Colmeiro y Carmen Moreno-Núñez han reflexionado sobre la aparente esquizofrenia que presenta la convivencia de la indudable amnesia histórica debido al consabido “pacto de silencio” de la Transición con el “boom” de memoria de los últimos años. Esta paradoja ha dado pie a un rico corpus crítico que intenta explicarla a partir de teorías postmodernistas sobre memoria y trauma.⁵ Este corpus crítico coincide en afirmar que la Transición, con su pacto de silencio, creó en realidad el caldo de cultivo para el retorno, en nuestros días, del pasado reprimido en forma de fantasmas que regresan para reclamar su lugar en la historia y, fundamentalmente, demandar la acción de una justicia largamente deseada.

Cuando se habla de fantasmas en relación al pasado traumático es imprescindible abordar la obra de Jacques Derrida *Specters of Marx* por su innegable impacto en la crítica literaria contemporánea y, en el caso español, discutir la adaptación que Jo Labanyi hizo de su teoría de "hauntology" como herramienta para explicar el retorno de las víctimas de la guerra y el Franquismo en la producción cultural actual. Me permito citar extensamente a Colin Davis explicando el significado de "hauntology" ya que no sólo aclara su etimología, sino también su importancia para la crítica literaria que extrae del deconstruccionismo una práctica analítica donde un posicionamiento ético es posible:

Hauntology supplants its near-homonym ontology, replacing the priority of being and presence with the figure of the ghost as that which is neither present nor absent, neither dead nor alive. Attending to the ghost is an ethical injunction [...]: [it is] a wholly irrecoverable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks, but whose otherness we are responsible for preserving. [...] Hauntology is part of an endeavor to keep raising the stakes of literary study, to make it a place where we can interrogate our relation to the dead, examine the elusive identities of the living, and explore the boundaries between the thought and the unthought. (373-78)

Jo Labanyi ha adaptado la teoría de "hauntology" al análisis de la cultura moderna española, interpretada como una historia de fantasmas: "the whole of modern Spanish culture can be read as one big ghost story [...]. [G]hosts are the traces of those who were not allowed to leave a trace; that is, the victims of history and in particular subaltern groups, whose stories—those of the losers—are excluded from the dominant narratives of the victors" (Engaging 1-2). Labanyi hace una interpretación de Derrida basada en "the injunction of the specter," es decir, la apelación a la justicia que las víctimas de la historia vienen a reclamar a través de su presencia fantasmagórica: "For ghosts [...] are by definition the victims of history who return to demand reparation; that is, that their

name, instead of being erased, be honored” (History 66; mi énfasis). Según Labanyi, a las víctimas les ha sido negada la memoria no sólo por haberlas excluido de la historia oficial, sino también porque recordar su historia implica reconocer un pasado vergonzoso (History 72). Asimismo, Cristina Moreira-Menor ha señalado que “traer los espectros al relato de la historia es conectar, aunar, al pasado con el futuro. Como diría Derrida: ‘En última instancia, el espectro es el futuro, está siempre por-venir, se presenta sólo como lo que podría venir o lo que podría regresar’ (39)” (166). Es más, el espectro que propone Derrida es una figura que se mantiene entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, haciendo vacilar las certezas presentes. Sus espectros cuestionan la estabilidad del ahora, de un presente optimista, progresista y positivista haciéndonos explorar “that which secretly unhinges [the present]” (*Specters* xix). Frederic Jameson comenta sobre esta desestabilización causada por el espectro: “Derrida’s ghosts are these moments in which the present—and above all our current present, the wealthy, sunny, gleaming world of the postmodern and the end of history, of the new world system of late capitalism—unexpectedly betrays us” (39).

Así como Derrida explica la sentencia de *Hamlet* “time is out of joint” señalando que el presente se desquicia o se desajusta debido a la presencia del espectro, la aparición del personaje sin nombre en *Cielos de barro* también demuestra que el presente está acosado por problemas irresueltos del pasado. El desajuste en el presente de la narrativa se crea a través de la aparición de este personaje y se refleja en la misma estructura de la novela. Desde el principio sabemos que este personaje va a morir, anticipando así el futuro en el presente a la vez que, mientras se espera su muerte, se apela al pasado para entender el misterio que se desencadena a partir de su aparición: la muerte violenta de varios miembros de la familia aristocrática de la zona de cuyo asesinato es sospechoso el personaje sin nombre. El personaje de Chacón no es fantasma todavía porque aún no ha muerto físicamente, pero se representa como tal para, como argüiré en las siguientes páginas, destacar su signo trágico, señalar las injusticias co-

metidas contra él y su comunidad en el pasado y en el presente, y reclamar un lugar en la historia. Como explica Derrida, el espectro es una presencia constante que al mismo tiempo está ausente. Asimismo, en *Cielos de barro* el espectro aparece y desquicia el presente, pero es un espectro que, como explicaré a continuación, siempre ha estado *presente* en la memoria de los otros personajes de la novela, particularmente en la de Antonio.

Cielos de barro arranca a partir de la aparición nocturna e inesperada del sin-nombre a Antonio, una aparición que se produce a mediados de los años ochenta e incita a los narradores a retroceder en la historia hasta el principio de la Guerra Civil. La novela se estructura a base de capítulos que están narrados alternativamente por dos voces: Antonio, la primera voz, un alfarero analfabeto cuyas memorias intradiegticas son desencadenadas por un comisario de la policía nacional investigando el crimen, y el narrador extradiegético y omnisciente, quien corrobora la narración de Antonio, presenta más información de fondo, y descubre las perspectivas de otros personajes que Antonio no conocería de primera mano, como las de los miembros de la familia aristocrática. Por este narrador omnisciente sabemos más detalles de la vida del personaje sin nombre.⁶

La narración de Antonio está estructurada en forma de diálogo con el comisario que está investigando el asesinato de varios miembros de la familia aristocrática más rica de la zona (los Albuera-Senara). Como ha señalado Shelley Godslan, la voz del comisario está siempre omitida en la narrativa—es decir, sólo sabemos que el inspector está ahí porque el monólogo de Antonio se dirige a él (254). Dentro del monólogo de Antonio, que está basado en su(s) memoria(s), hay dos tipos muy diferentes de representaciones nemónicas. Por un lado, Antonio recuerda su pasado y el pasado de sus seres queridos, narrando los sucesos más importantes de su vida: la muerte de su padre, asesinado al principio de la guerra civil por los fascistas cuando Antonio sólo tenía 10 años; la vida con su mujer Catalina (Nina o "Meloncina"), fallecida dos meses antes de comenzar la narración; la triste historia de Isidora y Modesto que tuvieron que ceder su hijo, el personaje

sin nombre, a la señora Victoria para nunca más volverle a ver; la muerte de su única hija Inma durante el parto de su hijo ilegítimo (Paco).

Esta narración del pasado se intercala con la reproducción, palabra por palabra, de varias cartas que el personaje sin nombre mandó a sus padres durante veinte años, cartas que Nina leía en alto por ser la única que sabía hacerlo y que Antonio aprendió de memoria y ahora repite para el comisario. Estas cartas trazan viñetas de la vida de desarraigo del hijo de Isidora: desde que Victoria le arrebató de su familia legítima con cinco años, pasando por la tristeza y el abandono que sufre durante su adolescencia lejos de sus padres, hasta la última carta que les escribe la víspera de irse como emigrante al extranjero.

Los dos tipos de memoria de Antonio (la narrativa y la repetitiva) son dos maneras diferentes de recuperar un pasado que resurge a partir de la aparición del personaje sin nombre. Paul Ricoeur distingue así entre “memorización” y “rememoración”: “con la rememoración, se acentúa el retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar antes del momento en el que ésta declara que lo percibió, lo reconoció, lo experimentó” (83). La memorización, por otra parte, consiste en una serie de “maneras de aprender” que llevan a la “recitación” (83). Aquí la memoria es “actuada” y considerada una expresión artística (87). Según Ricoeur, “en el ámbito de la enseñanza, [...] la recitación constituyó durante largo tiempo el modo privilegiado de transmisión, controlado por los educadores, de textos considerados, si no como fundadores de la cultura enseñada, al menos como prestigiosos, en el sentido de textos que sientan cátedra, crean autoridad” (85). La autoridad, en este caso, está en la voz de Antonio, el alfarero analfabeto que resulta ser el único capaz de dar datos al comisario para facilitar su investigación. Así, Chacón inviste de autoridad a un hombre humilde sin educación formal que representa a toda una comunidad depauperada, marginada y olvidada. Es más, haciendo que Antonio sea el único personaje capaz de transmitir el pasado, Chacón da visibilidad a la versión de la historia de los perdedores, no sólo en el plano político, sino

también en el económico, social, y cultural, recuperando así una parte de la historia que ha sido despreciada por los discursos hegemónicos. Para Antonio repetir las palabras del sin-nombre no es fácil por la carga de sufrimiento que éstas llevan y por su "ambición veritativa" (Ricoeur 40); es decir, no quiere confundir o tergiversar las palabras del hijo de Isidora y quiere repetirlas sin pensarlas para no cometer ningún error: "Hablar es otra cosa, nos van saliendo los pensamientos conforme los vamos pensando. Son las palabras aprendidas las que le ahogan a uno antes de llegarle a la boca. Y se nos olvidan si las pensamos" (53).

El retorno inevitable de un pasado doloroso personificado en el personaje sin nombre se hace evidente a través de la voz de Antonio, quien no puede eludir las palabras del hijo de Isidora: "No, no crea que es tan buena mi memoria. Se me vienen solas [las cartas] como los recuerdos" (66). Así, la historia trágica de este personaje vuelve literalmente al presente a través de la voz de Antonio. Para Antonio, recitar es un acto ritual por el cual invoca al personaje que todavía está en el mundo de los vivos pero que ya pertenece al de los muertos, sobre todo para el/la lector/a, quien sabe que va a morir. Como señala Jo Labanyi: "ghosts cannot make their own voice heard; they rely on an interpreter to speak for them" (History 80). En este sentido, Chacón presenta a Antonio como médium, es decir, mensajero e intérprete del personaje sin nombre. La sensación de que este personaje se va borrando poco a poco de la existencia y de que pertenece más al mundo de los muertos que al de los vivos se enfatiza en varios momentos de la narrativa, como cuando Antonio señala que "con ese abrigo tan oscuro parecía una sombra doblada" (14) o, casi al final del libro, cuando Antonio claramente identifica al hombre vivo con el fantasma, repitiendo algunas de las palabras que he citado del primer capítulo: "Dijo que regresaba para morir, y es como si se hubiera muerto, ¿verdad usted? Lo mismo no era él. Lo mismo la sombra que me dijo adiós en el camino era la misma muerte, que ya lo había vestido, y era un alma perdida la que habló conmigo" (247). El hijo de Isidora es más un fantasma cuya memoria se invoca repitiendo las palabras de sus cartas en

vez de su nombre porque, significativamente, carece de uno. Los fantasmas adquieren una existencia objetiva a través de la personificación del pasado en el presente y es precisamente esta personificación la que consigue Antonio al recitar las cartas. Mientras que la persona en sí, su corporeidad, aparece representada como fantasma, como un ser entre la vida y la muerte o un ser que carga su propia muerte en los ojos, la recitación de sus cartas tiene algo de encantamiento, de acto mágico por el cual se hace presente lo ausente, anulando así parte del desvanecimiento y la distancia que su representación fantasmal otorga. Por eso el papel de Antonio es tan importante, porque enfatiza la necesidad de aprender, memorizar y recordar para contrarrestar una progresiva desaparición. El hijo de Isidora es un muerto en vida a quien le es negada la justicia, la historia y la palabra salvo por Antonio.

“A la memoria que repite se opone la memoria que imagina,” señala Ricoeur (45). La otra memoria de Antonio es la de rememoración o búsqueda. Así, mientras que por un lado Antonio “actúa” las cartas, es decir, presenta la memoria intacta del personaje sin nombre, por otro recupera una narrativa del pasado asociado con el contenido de esas cartas ya que sin el conocimiento de ese pasado, éstas carecen de sentido. Además, el ejercicio de memoria de Antonio constituye también un trabajo de duelo a través del cual el alfarero expresa su dolor por la pérdida de sus seres amados, especialmente la de su esposa Catalina. Este trabajo de duelo, que siguiendo la definición freudiana, es un proceso psíquico de dolor y progresiva aceptación de la pérdida de un objeto amado,⁷ se relaciona estrechamente con el trabajo de memoria por el cual invoca al personaje sin nombre y a los demás personajes desaparecidos. Jameson ha afirmado que: “only mourning [...] opens a vulnerable space and entry-point through which ghosts might make their appearance” (43). El trabajo de duelo de Antonio, cuya narrativa habla de, por, y a los muertos, hace presentes a los ausentes y les abre la puerta para que se puedan conocer sus historias y, en consecuencia, su sufrimiento. A través de sus actos de rememoración Antonio está marcando la presencia de sus muertos y del personaje sin nombre a quien invoca recitando sus palabras. Al

comisario no le interesa tanto este trabajo de duelo, sino que Antonio recite las cartas del personaje sin nombre porque busca información en ellas que le puedan dar la clave del crimen del que tanto el hijo de Isidora como Paco, el nieto de Antonio, son sospechosos. Vemos que las cartas, sin embargo, no tienen sentido si Antonio no cuenta también el pasado de la comunidad, remontándose hasta la guerra, así que el comisario, representante de la ley—la nueva ley de la democracia—no tiene más remedio que empezar a conocer esa parte de la historia.

El trauma se manifiesta a través de síntomas que invaden el presente de quien lo sufre. Estos síntomas pueden ser pesadillas, flashbacks, ataques de ansiedad u otras formas de comportamiento intrusivo (LaCapra 89). En *Cielos de barro* es la aparición del espectro por-venir la que anuncia la presencia del trauma, un trauma tanto individual como colectivo. Antonio explica en la primera página de la novela que al volver, el hijo de Isidora le mencionó que “Llevaba cuarenta años perdido, me dijo como pidiendo perdón por una ausencia tan larga” (9). Avery Gordon ha definido al fantasma como síntoma de aquello que está perdido: “the ghost is primarily a symptom of what is missing. It gives notice not only to itself but also to what it represents. What it represents is usually a loss, sometimes of life, sometimes of a path not taken” (64). El hijo de Isidora reconoce llevar “cuarenta años perdido,” resumiendo así toda su vida desde que Victoria le arrancó de su familia legítima. La marca de cuarenta años, que tiene consabidas resonancias en el contexto de la historia española contemporánea, es significativa porque da pie a una lectura de este personaje como síntoma o remanente de un pasado traumático enraizado en la violencia de la guerra y el poder absoluto de los vencedores (Victoria y su familia), un remanente que retorna para hacer recordar la injusticia. Es más, Gordon afirma que “[p]erceiving the lost subjects of history [...] makes all the difference to any project trying to find the address of the present” (Gordon 195). En este caso, el personaje sin nombre es síntoma de un pasado que se debe afrontar para entender el presente y representa, no solo a sí

mismo, sino a toda una comunidad de víctimas, idea a la que retornaré en breve.

Las experiencias del pasado del hijo de Isidora han quedado únicamente en sus cartas, y como memoria repetitiva no se articulan en el presente, sólo se reproducen literalmente en la voz de Antonio. Esta literalidad de la repetición es reflejo de la misma naturaleza traumática de la vida del personaje sin nombre. Como es bien sabido, trauma, en su definición más básica, consiste en una herida en la psique causada por una experiencia o una serie de experiencias tan extremas que no se han podido procesar conscientemente y que, por tanto, regresan de manera literal manifestándose de diferentes maneras (pesadillas, flashbacks, etc). Como ha señalado Judith Herman, “[T]raumatic events are extraordinary, not because they occur rarely, but rather because they overwhelm the ordinary human adaptations to life” (33). El trauma original de la violenta separación del hijo de Isidora de sus padres causa un desarraigo que no hace más que reiterarse durante toda su existencia, marcada por la inadaptación y la soledad: su adolescencia marginal, su emigración al extranjero, su retorno para descubrir que la única persona viva de su entorno es Antonio. El regreso del hijo de Isidora se representa en la narrativa siempre en relación a su historia traumática y se plasma tanto cuando éste visita a Antonio como cuando el alfarero reproduce sus palabras a viva voz. El hijo de Isidora no sólo vuelve para morir, sino también para recordar su pasado, que es personal y único pero también representativo de los perdedores de la historia. Su regreso en torno a mediados o finales de los ochenta, su reaparición como casi ya fantasma, simboliza la emergencia de las historias que empiezan a manifestarse en estos años, precisamente cuando reina el pacto oficial de olvido.

Así, las injusticias cometidas contra el hijo de Isidora durante toda su vida se materializan en su retorno al pueblo para en realidad repetirse otra vez. La arbitrariedad, la persecución de inocentes y el claro privilegio que los ricos todavía tienen se representan a partir de su retorno. En sus reflexiones sobre el pasado, sobre su nieto Paco y sobre el sin-nombre, Antonio enfatiza que en el presente de imposición de

olvidos y de discursos triunfalistas sobre la democracia, todavía hay muchos problemas irresueltos. De su monólogo se puede inferir que aún no hay justicia para los pobres y que la política de la Transición ha simplemente creado un velo que esconde a los fantasmas del pasado sin afrontarlos ni, mucho menos, exorcizarlos. Sus palabras hacia el comisario demuestran su escepticismo ante los cambios que trae consigo la democracia: "Ni ante Dios ni ante el demonio, ni ante esa ley que usted dice, tenemos iguales derechos. Y yo le digo que no hay ley que se pueda comer, ni de antes, ni de ahora" (209). Antonio incluso ha sido testigo de torturas y maltratos por parte de la policía hacia su nieto Paco y así se lo hace saber al comisario: "¿Y fijo que no le habrán dado una paliza? ¿Ni un golpe siquiera? No me he criado yo en dos días para que venga usted a contarme que las cosas han cambiado. Las cosas sí, pero la gente es la misma. Y la otra vez me lo devolvieron destrozaíto, aunque ya hubieran cambiado las cosas" (119).

En las historias de fantasmas, cuando el elegido como médium o intérprete de sus deseos entiende su mensaje, normalmente hay una retribución, se hace justicia y el fantasma puede descansar en paz. Éste no es el caso en *Cielos de barro*. En realidad, el personaje sin nombre retorna y no sólo no alcanza justicia por los atropellos cometidos contra él y su familia en el pasado, sino que es injustamente perseguido por un crimen que no ha cometido. Tanto el personaje sin nombre como Paco, el nieto de Antonio, son sospechosos del múltiple asesinato. Poco a poco la narrativa va desentrañando la verdad de lo ocurrido: Carlos, abogado de la familia aristocrática, y Aurora, la hija menor de Victoria y Leandro, son testigos de cómo Leandro, loco de rabia porque su esposa, hijo y cuñado han vendido sus tierras, los asesina a bocajarro con una escopeta que después da a su hija para que dispare contra él. La escopeta se dispara y Leandro también muere. El personaje sin nombre presencia la última muerte y colabora con Carlos para no incriminar a Aurora, implicando a Paco sin saberlo. Como ha señalado Shelly Goldsland, el final de la obra no trae ni resolución ni asomo de justicia (258, n.7). A pesar de que el hijo de Isidora escribe una carta antes de morir contando los detalles del crimen del que fue testigo

pero que no cometió, Chacón deja la novela abierta y al lector/a con la sensación de que efectivamente para los pobres no hay justicia.

De esta manera, Chacón enfatiza la injusticia fundamental cometida contra el personaje y su familia no sólo durante la dictadura, sino también durante la democracia. Es más, al no resolverse el crimen al final de la novela, la herida del pasado queda abierta para continuar supurando en el presente. Isidora, Modesto y su hijo mueren y desaparecen sin dejar huella salvo en la memoria de Antonio. El papel de Antonio es recordarnos ese hecho preservando la memoria a través de su voz, una voz que intuimos pronto desaparecerá también. En este sentido, Shelly Goldsland ha explicado que la memoria, no la historia, es lo único que queda a los que perdieron la guerra y así es la voz de Antonio la única que puede conservar y transmitir no sólo su historia personal sino también la historia colectiva de la comunidad a la que pertenece:

As only two of the local *campesinos* could write [Nina y el personaje sin nombre], the history of that class's experiences of the war and its aftermath were confined to oral transmission within the parameters of the group itself, while its literate members used their skills only to write private letters. Part of Chacón's aim in the novel, then, is to foreground and legitimize the hitherto largely unarticulated memory of the losers." (257)

Partiendo de esta idea de Goldsland, me gustaría sugerir que Chacón, a través del uso de la voz y la memoria de Antonio para reproducir de manera secundaria la del personaje sin nombre, está enfatizando no sólo la necesidad de recordar sino también de transmitir. La labor de Antonio sería representar en el presente una cosa ausente, es decir, Antonio presenta en su narrativa el recuerdo propio de la parte de la historia que le pertenece, pero proyecta el recuerdo del personaje sin nombre a través de la reproducción de las cartas, proceso en el cual el acto de transmisión es fundamental. La transmisión es esencial porque es absolutamente necesaria para mantener la memoria viva, pero en este caso es difícil

porque el nombre de la víctima de la injusticia es intransmisible. De hecho, es innombrable. Si, como ha señalado Labanyi, las víctimas vuelven para que su nombre sea honrado (History 66), nos debemos preguntar qué significado tiene que el hijo de Isidora y Modesto no tenga nombre. La ausencia de nombre nos alerta del peligro de morir doblemente: en cuerpo y en memoria. Como ha señalado Avishai Margalit en su estudio sobre memoria y ética, la memoria de nombres propios refiere a la esencia de los seres humanos de una manera única ya que, tradicionalmente, la supervivencia del nombre se ha entendido como un vehículo para llevar la memoria de los muertos (21). La idea casi mágica de la supervivencia a través del nombre es lo que está detrás de muchos de los exterminios de la historia, como en la doctrina fascista o la nazi de matar doblemente: matar el cuerpo y matar el nombre (23). Unamuno mismo en *El sentimiento trágico de la vida* destaca la importancia del nombre no sólo en sí mismo, como seña de identidad, sino la memoria del nombre como única huella que se deja tras la muerte (93).

En varios lugares de la novela se hace evidente que ver, leer, o descifrar el nombre del hijo de Isidora es imposible. Por ejemplo, la primera parte de la obra se cierra con Antonio recitando la última carta del muchacho antes de irse al extranjero y señalando: "Después venía el nombre del hijo de la Isidora. Mi Catalina era incapaz de leerlo, porque lo estampaba en mitad de un garabato que lo tapaba entero" (105). Este acto de borrarle a sí mismo en el papel y en la vida de los padres (ésta es la última carta que les manda), recalca la separación, la ausencia que en este momento se volverá total, pero también la imposibilidad de nombrarle, de descifrar y leer su nombre en voz alta, y por tanto de darle una identidad específica, haciendo así de su personaje un ser más borroso, más fantasmagórico si cabe. Incluso al final de la obra, cuando Antonio repite en alto la carta que el hijo de Isidora le escribe justo antes de morir y que es leída por el comisario, dice: "¿Y esta es la firma del hijo de la Isidora?" (301). Después hay un vacío, un silencio que señala de nuevo la imposibilidad de leer su nombre, de decirlo en voz alta y de, por tanto, transmitirlo. No hay palabras que lo nombren,

como no hay palabras para nombrar la parte más dolorosa de su experiencia, sólo las formuladas en las cartas, en las que el dolor, la soledad y el desamparo se intuyen, pero no se cuentan abiertamente. Antonio conoce la tristeza de las cartas—“la tristeza que mandaba ese niño, angelito” (53)—consciente de que el verdadero sufrimiento del hijo de Isidora nadie lo llegará a saber.

El hecho de que este personaje no tenga nombre está también relacionado con la especificidad de los años tras los cuales retorna—esos cuarenta años—y con su retorno durante el momento de la desmemoria oficial. El no tener nombre da a este personaje un carácter representativo de todo un colectivo de víctimas que van desapareciendo sin conseguir justicia durante los años del pacto de silencio. Su falta de especificidad representa ese estado liminal, fantasmagórico, de los seres entre la vida y la muerte, el recuerdo y el olvido; la ausencia de su seña de identidad durante toda la novela nos alerta tanto del peligro de desaparecer en vida y en muerte como de la fuerza representativa de su presencia para recordarnos las injusticias que sufrieron numerosas víctimas.

Chacón presenta la memoria de un trauma histórico a través del personaje sin nombre representado a través de la voz de Antonio: él encarna las consecuencias de la violencia de la guerra, los atropellos cometidos contra los perdedores, el abuso, el silencio y el inevitable retorno de los remanentes de esta historia de injusticias. En el último capítulo narrado por completo por Antonio (el penúltimo de la novela) nos enteramos de que, finalmente, el personaje sin nombre ha terminado de morir. Cuando Antonio descubre que el hijo de Isidora ha muerto le pregunta al comisario: “¿Cómo dice usted? ¿Tan grave estaba? Madre mía de mi alma. Qué Dios lo acoja. De ahí que era verdad que regresaba para morir, y que era su muerte la que le vi en los ojos” (296). El hijo de Isidora muere como vivió: pobre, sólo, y sin llegar a realizar ni su único deseo, que era morir en su pueblo: “Sólo quería morirme en mi tierra, señor Antonio, pero ni eso me dejan” (45), ni su último deseo: echar al correo su última carta, esta vez destinada a Antonio: “Pobrecino, quedarse tumbado en un banco, tirado y solo, a dos pasos de un buzón con una

carta en la mano" (297). Ésta es, sin duda, la imagen de la absoluta desolación, imagen que se verá reforzada en el último capítulo de la obra por la irresolución en la que acaba. El narrador omnisciente describe a Antonio esperando nervioso al comisario mientras éste habla con Carlos y Aurora, quienes ya están preparando un argumento para desacreditar la carta del hijo de Isidora. El narrador cede, sin embargo, la palabra a Antonio, quien acaba la novela con esta desesperada apelación al espíritu de Nina: "Meloncina, tú que tienes a Dios a mano, podrías preguntarle por qué hace las cosas tan malamente" (304). La pregunta retórica de Antonio expresa la imposibilidad de entender tanta injusticia y sugiere que el trabajo de memoria va a acabar en él.

El comisario, quien ha sido el receptor de las memorias de Antonio y por tanto de las del hijo de Isidora, como ha señalado Shelley Goldsland, tampoco tiene nombre (254). En su caso ni siquiera tiene a alguien que reproduzca su voz o su historia. No sabemos absolutamente nada de él, salvo las referencias que hace Antonio en su monólogo. A pesar de no tener nombre, tiene el apelativo "Comisario," enfatizando así su papel de representante de la ley y el orden institucional. El hecho de que al final de la novela el narrador omnisciente presenta al Comisario leyendo la última carta del hijo de Isidora a Carlos y Aurora en vez de acompañando a Antonio a liberar a Paco, sugiere una continuación de la injusticia. Es más, apunta a la interrupción de la transmisión de la memoria del sin nombre, de Antonio y de su comunidad. La novela acaba de manera negativa y desesperanzada, insinuando que el esfuerzo monumental de memoria de Antonio tal vez haya sido en vano, que verdaderamente no hay justicia para los menos privilegiados, y que la transmisión de memoria de la comunidad de Antonio morirá en el momento en que éste muera.

La novela así marca su final en los años 80 enfatizando la irresolución de los viejos conflictos. En este sentido, la visión negativa de los años de la Transición como un momento en el que institucionalmente se favoreció el silencio y el olvido, es común en la producción cultural de esta última década. Melissa Dinverno ha comentado sobre el filme *La luz prodi-*

giosa de Miguel Hermoso que éste actúa como “an incitement to rethink the contemporary politics of memory in post-2000 Spain, a nation, according to the film’s logic, founded on the denial and self-interest of 1980 Spain” (30). Asimismo, Chacón plantea en el año 2000 la necesidad de re-pensar no sólo los años más oscuros y violentos de la historia española, sino también aquellos que se presentan como años paradigmáticos de concordia y reconciliación.

Cielos de barro entrelaza el trabajo de memoria y de duelo con el deber de la memoria como justicia, reflejando en la literatura la misma idea que Paul Ricoeur explica en su filosofía: “El deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros. [...] [E]ntre estos otros con los que estamos endeudados, una prioridad moral corresponde a las víctimas. [...]” (120). Esta deuda con las víctimas se establece en *Cielos de barro* con un final que deja la herida abierta y por el cual no se llega ni a una reconciliación ni a una resolución ni a un acercamiento entre unos (la comunidad pobre y marginada) y otros (la familia aristocrática), enfatizando la incapacidad de olvidar aquello que no ha sido perdonado y por lo que no se ha pedido perdón. Aquí cabe reproducir las palabras que Nina le decía a Antonio con la sabiduría popular que Chacón tan bien sabía plasmar. Antonio recuerda una conversación con Nina en la que reflexionaban sobre los atropellos cometidos contra ellos, especialmente contra Isidora y Modesto:

“Primero la culpa, después el perdón y, luego, que el olvido llegue cuando tenga que llegar. Y solo, sin que nadie lo ayude [decía Nina].” [...] Aunque a mí me parece que el olvido es el único que limpia las culpas. El perdón sólo distrae por un rato las conciencias. Sea como sea, los señores, si quisieron limpiarse por dentro, lo hicieron remalmente, porque ni el olvido se hace a la fuerza ni ellos han venido nunca a pedir perdón. (24-25)

Así, Chacón destaca que hay una deuda con el pasado que no se puede ni borrar ni eludir a través de la imposición de olvidos, que el perdón es sólo posible si es requerido y que el

olvido sólo llegará cuando se haya primero recordado el por qué de su necesidad.

Esta obra sin duda contribuye a crear lo que Ofelia Ferrán ha llamado "a truly effective culture of memory" (51). Es un texto de "metamemoria," siguiendo la terminología de Ferrán, que "explores the wounds of history without pretending to close them definitely, but allowing them to remain continually 'open to thought.'" (61).⁸ De esta manera, Chacón se suma a un conjunto de creadores que dan una visión crítica y a veces desesperanzada del pasado, rompiendo así con el triunfalismo de la Transición y las primeras dos décadas de democracia.⁹ De forma similar a otros autores de esta generación, como ha señalado Labanyi en el caso de Antonio Muñoz Molina, Chacón enfatiza la imposibilidad de los perdedores de hacer pública su historia. El final desalentador de la obra subraya la necesidad de seguir trabajando la memoria, de seguir recuperando las memorias personales y colectivas, individuales y anónimas, de la generación que fue víctima directa de la violencia y la injusticia.

NOTAS

1. La estrategia de comenzar la obra anunciando la muerte de uno/a de sus protagonistas, se repetirá en la siguiente obra de Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002): "La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia" (13).

2. Aquí no propongo el término generación de manera estrictamente cronológica o siguiendo el paradigma orteguiano, sino más como un grupo que tiene una reacción similar a un trauma histórico. Véanse, Ferrán (225-67), Moreno-Nuño (297) y Portela para versiones coincidentes, aunque matizadas, de la relación entre este término con la teoría de la (post)memoria. Algunos de los autores pertenecientes a esta generación y que coinciden en líneas generales en su preocupación por el pasado traumático español son Julio Llamazares (1952) [*Luna de Lobos* (1997)] Antonio Muñoz Molina (1955) [*Beatus Ille* (1986), *Beltenebros* (1989), *Ardor guerrero* (1995), *Sefarad* (2001)] o Alfons Cervera (1947) [*Maquis* (1997)]. Un antecedente importante a esta generación es la obra de Carmen Martín Gaité (1925) *El cuarto de atrás* (1979), donde el pasado traumático también se accede a través de una figura fantasmagórica—el hom-

bre de negro. Agradezco al lector/a anónimo/a haberme recordado este importante precedente.

3. Para una reflexión y excelente resumen sobre memoria del pasado traumático español y su relación con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y la Ley de Memoria Histórica, consultar la introducción de Ferrán y el apéndice sobre la ley (aprobada con revisiones en diciembre 2007) (*Working* 13-65; 281-98). Citar la producción cultural relacionada con la Guerra Civil y el Franquismo de los últimos veinte años ocuparía el grueso de este ensayo. Consúltese Moreno-Nuño para un repaso crítico de esta producción (13-115).

4. Quiero hacer hincapié en que mucha de esta producción, a pesar o tal vez sintomático de su éxito comercial, carece de precisión histórica, es melancólica, sentimentalista y superficial, y/o su revisionismo histórico es más que cuestionable. Algunos ejemplos serían la novela *Los colores de la guerra* de Juan Carlos Arce, la película de Antonio Mercero *La hora de los valientes* y la monografía histórica de Pío Moa *Los mitos de la guerra civil*. Véase Moreno-Nuño (15-113) y Ferrán (268-80) para excelentes reflexiones sobre el tema.

5. Véanse las obras de José Colmeiro, Ofelia Ferrán, Antonio Gómez López-Quiñones, Jo Labanyi, Alberto Medina Domínguez, Cristina Moreiras-Menor, Carmen Moreno-Nuño citadas en la bibliografía. Las obras de estos autores han orientado la escritura de este ensayo.

6. El principal hilo argumental de la novela según el narrador omnisciente que corrobora y completa la memoria de Antonio es el siguiente: Isidora y Modesto trabajan en el cortijo de la familia aristocrática Albuera-Senara y con el estallido de la Guerra Civil se unen como milicianos al bando republicano. Cuando las tropas rebeldes avanzan desde el sur hacia Extremadura, Isidora es violada en presencia de los señoritos Albuera (Leandro y Felipe). Isidora decide volver a su pueblo natal y el mismo día de su regreso es testigo del asesinato y violación de su mejor amiga (Quica) a manos de un soldado norteafricano. Isidora mata al asesino y huye buscando albergue en el cortijo. Victoria, el principal personaje de la familia aristocrática, se entera de la participación de Isidora en la guerra y del asesinato del norteafricano, pero decide guardar esa información para cuando le sea útil. El momento llega cuando el hijo de Isidora y Modesto, el personaje sin nombre, tiene cinco años (en torno a 1949). Victoria, casada con Leandro, lleva años intentado quedarse embarazada sin éxito, así que exige al matrimonio que le dé su hijo bajo amenaza de desvelar el secreto de Isidora. El niño es trasladado a la ciudad y crece sin volver a ver a sus padres. Cuando poco después Victoria consigue tener sus propios hijos, el niño pasa

de ser "un juguete de la señora a juguete de los niños" (66), pero aun así no le es permitido volver con su familia legítima. La única comunicación entre el hijo y los padres es a través de las cartas que éste manda en secreto y que son leídas en alto por Nina (mujer de Antonio e hija de Quica). Cuando el personaje sin nombre se va al extranjero, el narrador omnisciente nos dice que lo hace creyendo que sus padres lo vendieron a los señores. El abuso no acaba aquí. Victoria y Leandro guardan la medalla ensangrentada de Quica como prueba del asesinato cometido por Isidora, y Felipe usa esta prueba para chantajear a Inma y así ejercer el "derecho de per-nada." Inma, como consecuencia de esta violación, queda embarazada y muere al dar a luz a Paco.

7. Sigmund Freud definió el duelo a través de su diferenciación con la melancolía. Muy sucintamente, se puede decir que el duelo es diferente a la melancolía en que mientras que el primero se produce cuando el objeto perdido se reconoce como un ente separado y distinto al sujeto, la segunda es una patología por la cual el yo no puede completar el trabajo de duelo debido a que el objeto perdido no es reconocido conscientemente ("Mourning" 245-46).

8. Ferrán incluye en la categoría de "metamemoria" obras como *El largo viaje* y *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, *Memoria de la melancolía* de María Teresa León, *La hora violeta* de Montserrat Roig y *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina.

9. Consúltense Dinverno para un análisis en estas mismas coordenadas de la película *La luz prodigiosa* de Miguel Hermoso. La conclusión de su ensayo señala paralelismos significativos entre este filme, *En la ciudad sin límites* de Antonio Hernández y *Soldados de Salamina* Javier Cercas.

OBRAS CITADAS

- Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Chacón, Dulce. *Cielos de barro*. Barcelona: Planeta, 2000.
- _____. *La voz dormida*. 2002. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Davis, Colin. "Hauntology, Specters and Phantoms." *French Studies* 59.3 (2005): 373-79.
- Dinverno, Melissa. "Wounded Bodies: García Lorca, Memory, and the Ghostly Return of the Past in Miguel Hermoso's *La luz prodigiosa*." *Anales de la literatura española contemporánea* 32.1 (2007): 5-36.

- Ferrán, Ofelia. *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*. Trans. James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey and Alan Tyson. Vol. 14. London: Hogarth, 1935-74. 239-58.
- Godsland, Shelley. "History and Memory, Detection and Nostalgia: The Case of Dulce Chacón's *Cielos de barro*." *Hispanic Research Journal* 6.3 (2005): 253-64.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2006.
- Herman, Judith L. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- Jameson, Fredric. "Marx's Purloined Letter." *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Ed. Michael Sprinker. London: Verso, 1999: 26-67.
- Labanyi, Jo. "Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2000: 1-14.
- _____. "History and Hauntology or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 65-82.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins UP, 2001.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- McCallum, Pamela. "Questions of Haunting: Jacques Derrida's *Specters of Marx* and Raymond William's *Modern Tragedy*." *Mosaic* 40.2 (2007): 231-44.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.
- Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006.

Portela, M. Edurne. "Hijos del Silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón." *Revista de Estudios Hispánicos* 41 (2007): 51-71.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1913. Barcelona: Óptima, 1999.

