

Memoria y voz narrativa

Juan Rodríguez

Uno de los rasgos en que la crítica ha coincidido a la hora de intentar definir las principales características de la novela del último cuarto de siglo ha sido una importante tendencia hacia la introspección, hacia la subjetividad narrativa, que justifica el elevado número de narradores homodiegéticos que pueblan los textos aparecidos en los últimos años, así como la creciente moda del relato autobiográfico y los dietarios. Pasada ya la moda del objetivismo narrativo que trajo consigo el neorrealismo y una vez superada la destrucción del discurso convencional que postuló el experimentalismo, la novela de los últimos años se ha refugiado en la primera persona narrativa, como queriendo simbolizar ese repliegue hacia la individualidad tan característico del final del milenio. Asistimos, pues, como ha señalado José-Carlos Mainer, a una «reprivatización de la literatura» que se fundamenta en el sentimiento y en la «comunicación privada de experiencias»¹.

No es ese, ciertamente, un invento reciente. Ya en los albores del siglo puede apreciarse una tendencia semejante en la reacción de la novela modernista contra el modelo narrativo realista-naturalista. Así, por ejemplo, tanto en *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja como en *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz podemos encontrar un movimiento idéntico de introspección que culmina cuando el narrador cede totalmente la palabra a sus personajes para que sean éstos quienes expresen sin intermediarios su estado de ánimo. Sin embargo, en esos textos la memoria juega todavía un papel muy secundario pues el relato homodiegético adopta la forma de diario, del apunte inmediato y presente.

Una reacción semejante –salvando todas las distancias y sin querer parangonar, como ha hecho demasiadas veces la crítica, el objetivismo del medio siglo con el realismo decimonónico– se produce en nuestra novela en los años sesenta, cuando rompe con las técnicas narrativas objetivistas dominantes en los años inmediatamente anteriores y realiza un movimien-

¹ José Carlos Mainer, «1986-1990: Cinco años más», en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica 1994, pp. 154 y 160.

to de introspección en el que, ahora sí, la memoria va a jugar un papel fundamental. Recordemos, por ejemplo, cómo ya en la primera novela de Caballero Bonald, *Dos días de septiembre* (1962), el autor, en determinados momentos del texto, alterna el relato extra-heterodiegético dominante, de un sabor claramente objetivista todavía, con capítulos en los que uno de los protagonistas, Miguel, toma la palabra para recordar algunos episodios de su vida; y, más claramente, la segunda novela de Carmen Martín Gaité, *Ritmo lento* (1963), está construida sobre la caótica rememoración que el protagonista hace de su existencia. Esa tendencia se va a hacer dominante en los años siguientes: pensemos, por ejemplo, en la disociación del yo que presenta una novela como *Señas de identidad* (1965) y que culminará en la destrucción de la misma conciencia en *Reivindicación del conde don Julián* (1970), ambas de Juan Goytisolo, en la importancia que tienen las voces de la memoria en las novelas de Juan Benet, o en el caos de recuerdos y aventis de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (1973).

Ese movimiento de introspección continúa, en cierta medida, en la novela española de los últimos años; pero, como ha señalado Gonzalo Navajas, ésta manifiesta una cierta «recomposición del yo» que supera en buena medida la «disolución» característica de la novela experimental y que permite la manifestación de la subjetividad, la construcción de una biografía coherente, aunque se trate todavía de una subjetividad muchas veces parcial o escindida². Esa nueva subjetividad va a implicar asimismo la –en palabras de Navajas– «extinción de las grandes causas»³, el olvido de soluciones colectivas y el consecuente repliegue en la búsqueda de conductas individuales válidas y en la descripción de relaciones intersubjetivas en las que el sentimiento –y, por consiguiente, la feminidad–, como ya se ha señalado, cobran un nuevo protagonismo.

Estos rasgos van a condicionar también la contemplación del pasado a través de la memoria, esto es, del filtro de la subjetividad que impone su carga inevitable de nostalgia; la percepción personal –señala de nuevo Navajas– sustituye a la veracidad histórica⁴, de lo que se deriva un proceso de mitificación –positiva o negativa– de ese pasado, que ya no se rige por las reglas propias de la Historia, sino que aparece envuelto en las brumas

² Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996, pp. 81-97. Aunque no me parece del todo acertada la terminología utilizada por Navajas –«novela posmoderna» y «novela neomoderna»–, sí me parecen interesantes y fructíferos los rasgos que el crítico establece para caracterizar la novela española más reciente, siempre y cuando se tenga en cuenta que no deben ser considerados exclusivos y definitorios sino sintomáticos de una cierta tendencia más o menos generalizada.

³ V. *Ibid.*, pp. 61-79.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

de la leyenda. Navajas señala como ejemplo la superposición de la novela de espías en el retrato de la España franquista que hace Muñoz Molina en *Beltenebros* (1989), o de modelos cinematográficos en *El invierno en Lisboa* (1987); se podrían añadir otros ejemplos como la geografía imaginaria de esa ciudad marcada por la visita de «el General» en la primera novela de Luis Landero, *Los juegos de la edad tardía* (1989); el retrato alegórico que hace Luis Mateo Díez de aquellos «tiempos emputecidos» en varias de sus novelas; o el Madrid brillante y bohemio de los vencedores en nos describen Manuel de Lope y Rafael Chirbes en *Madrid Continental* (1987) y *Los disparos del cazador* (1994), respectivamente, obras sobre las que volveré más adelante.

No es, por supuesto, esta característica tampoco una estricta novedad, pues ya en la reconstrucción histórica que Juan Benet hizo de la guerra en Región cobraban gran importancia la leyenda y las diferentes versiones de la memoria. Desde mediados de los setenta se atenúan, sin embargo, los procedimientos tendentes a la disgregación del individuo en favor de una reconstrucción del mismo a través de la memoria: el recuerdo constituye una búsqueda de la propia identidad, de una coherencia perdida o de unas razones de la propia existencia.

No debe sorprender, pues, que una de las novelas iniciadoras de esa tendencia, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, fundamente su estrategia narrativa en los mecanismos de la memoria, a través de un relato homodiegético. En ella el narrador, Javier Miranda, intenta descubrir la «verdad» —una verdad escurridiza, todo hay que decirlo— del caso Savolta, es decir, la verdad de su propia historia, a partir de la reconstrucción del pasado. Una declaración judicial que tiene lugar algunos años después de acontecidos los hechos provocará la evocación de los mismos en la mente de Javier —«del juicio y mis declaraciones han brotado estos recuerdos»⁵— y la recuperación de un cierto número de documentos que aparecen reproducidos en la primera parte de la novela.

La memoria de ese narrador —que manifiesta, en varias ocasiones, una clara divergencia entre lo que declara ante el juez (la verdad oficial) y los recuerdos que transcribe (*su* verdad)— aparece en los primeros capítulos confundida en el *collage* de voces con que se inicia la novela para acabar poniendo orden en ese caos e imponiéndose como voz única en la segunda parte del relato⁶. De este modo, si al principio el recuerdo aflora de manera insegura:

⁵ Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 461.

⁶ *No voy a entrar a discutir el espinoso tema de si nos encontramos ante uno o dos narradores; en mi opinión se trata de un solo narrador, Javier Miranda, que en unas ocasiones —cuando*

Los recuerdos de aquella época, por acción del tiempo, se han uniformado y convertido en detalles de un solo cuadro. Desaparecida la impresión que me produjeron en su momento, limadas sus asperezas por la lija de nuevos sufrimientos, las imágenes se mezclan, felices o luctuosas, en un plano único y sin relieve. Como una danza lánguida vista en el fondo del espejo de un salón ochocentista y provinciano, los recuerdos adquieren un aura de santidad que los transfigura y difumina;

poco a poco, conforme el relato mismo adquiere continuidad, irá consolidándose hasta conquistar la capacidad de revivir las sensaciones pasadas:

La mente humana tiene un curioso y temible poder. A medida que rememoro momentos del pasado, experimento las sensaciones que otrora experimentara, con tal verismo que mi cuerpo reproduce movimientos, estados y trastornos de otro tiempo (...). Esta depresión nerviosa que me aqueja (y que los médicos atribuyen erróneamente a la fatiga de las sesiones ante el juez) no es sino la reproducción fotográfica (mimética, podríamos decir) de aquellos tristes meses de 1918.

Son constantes, por otra parte, las referencias que marcan la distancia entre los hechos narrados y el presente narrativo, entre el Javier de 1917 y el de 1929, lo que, en definitiva, además de constituir una referencia a la tradición picaresca, implica una consolidación de la personalidad del narrador, que es capaz, desde su madurez, de juzgar en la distancia lo sucedido:

Así transcurrieron aquellos días en el balneario. Entonces los calificué de placenteros; ahora los juzgo felices. Mejor así. Hay sucesos felices cuando acontecen y amargos en el recuerdo, y otros insípidos en sí, que al transcurrir el tiempo se tiñen de un nostálgico barniz de felicidad. Los primeros duran un soplo; los segundos llenan la vida entera y solazan en la desgracia. Yo, personalmente, prefiero éstos⁷.

Si, como ha afirmado en ocasiones la crítica, la estructura narrativa de *La verdad sobre el caso Savolta* resulta emblemática de la transición entre la novela experimental y una novela más convencional en sus procedimientos, ese mismo proceso se produce entre un *yo* narrativo prácticamente

do relata hechos en los que ha participado— se manifiesta como homodiegético, y en otras —cuando nos cuenta hechos en los que no ha intervenido— como heterodiegético. Pero ese desdoblamiento de la voz narrativa nos está indicando que ésta tiene, además, una clara vocación novelística, por lo que «inventa» los datos de aquellos acontecimientos que no presenció o cuyo recuerdo esté más difuminado; memoria e invención aparecen, pues, ya claramente relacionadas.

⁷ Ibid., pp. 123, 168 y 329.

desintegrado entre los jirones de multitud de voces, y un *yo* narrativo, predominante al final de la novela, seguro ya, si no de haber hallado la verdad sobre el caso Savolta, sí de haber superado los traumas del pasado.

Búsqueda de la propia identidad, justificación de un comportamiento más o menos conflictivo, voluntad de testimonio, diversas son las motivaciones que puede tener esa vocación de regreso al pasado. La primera de ellas va a ser determinante en la indagación que lleva a cabo Fredi Gavilán en *Madrid Continental* (1987). El personaje de Manuel de Lope, instalado en un presente sin futuro –«en un mismo punto, que es aquel adonde nos han llevado mis palabras»⁸–, viviendo de los billetes del último atraco, nos relata cómo en los meses inmediatamente anteriores ha estado empeñado en conocer la identidad de su verdadero padre y el relato de esta búsqueda se ve frecuentemente asaltado por los pedazos de un pasado más lejano que tienen la función de señalar las posibilidades de los diversos candidatos. Pero esa búsqueda, salpicada de engaños y traiciones, se va a convertir también en una historia de aprendizaje, de maduración, en la que el protagonista se aleja de los sueños de una infancia que no fue todo lo brillante que Fredi, deslumbrado por los personajes que rodearon a las gemelas Irene e Inés –tía y madre de Alfredo–, había supuesto: «... yo ando buscando a un hombre. Y es como buscarme a mí mismo», afirmará al principio de su relato⁹.

De ahí que el tema de la identidad sea omnipresente en la novela; desde la «identidad desdoblada»¹⁰ de las gemelas, que comparten todo y a quienes todos confunden, hasta la incierta identidad del padre del protagonista –¿Brunswick, Gardens o Mba?–, pasando por la gran cantidad de personajes que tiene doble nombre: Mijhail-David Ilich, Federico-Pablo Brunswick, Anthoni Gardens-Antonio Huerta, Rana-Victoria, Zubiri-Xubiri, etc., Incluso el protagonista rechaza el Morrón que le corresponde por su padre oficial para adoptar el apellido materno.

Pero al tiempo que la identidad del protagonista se afianza, la búsqueda del padre se hace cada vez más inverosímil: el sueño de ser el hijo de Brunswick se desvanece –y con él una copiosa herencia–, deja paso al desconcierto cuando el alemán sugiere que quizás sea hijo del trompetista homosexual Antonio Huerta, y llega al absurdo cuando éste sostiene que su verdadero padre es el negro Gregorio Mba y además arroja dudas sobre la identidad de su madre. La maduración del personaje se produce cuando

⁸ *Manuel de Lope*, *Madrid Continental*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 182.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.