Letras Hispanas
Volume 8.1, Spring 2012

Title: Tiempo/espacio, memoria/narrativa: la novela española finisecular

Author: María del Carmen Caña Jiménez
Affiliation: Virginia Tech

Abstract: The following pages undertake a reading of turn-of-the-century Spanish narrative through the theoretical tool of the chronotope in order to identify points of contact and change which are reflective of broader societal processes of transition. Taking into account Rosa Montero's *La hija del caníbal*, Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento*, and Bernardo Atxaga's *El hijo del acordeonista*, I argue that contemporary Spanish fiction that deals with themes of memory and the Spanish Civil War is structurally defined by a series of chronotopes, which are in turn held in place by what Bakhtin terms the chronotope of threshold. In the three novels analyzed, I identify critical narrative time-spaces of change and transition that, in turn, trigger a hermeneutic exercise by the reader and the protagonists of both textually exploring the recent past and bringing clarity to the present.

Keywords: Chronotope, Spanish Civil War, Memory, Threshold, Crisis, Transition

Resumen: En las siguientes páginas se lleva a cabo una lectura de la narrativa española finisecular a partir de la herramienta teórica del cronotopo con el objetivo de identificar los puntos de contacto y de cambio por medio de los cuales se reflejan procesos sociales de transición. Este estudio tiene como objeto de análisis tres novelas contemporáneas: *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón y *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga. Por medio de estas obras expongo que la ficción española contemporánea que gira en torno a asuntos tales como la memoria y la Guerra Civil española se encuentra estructuralmente definida por una serie de cronotopos que, a su vez, se despliegan a partir de lo que Bakhtin denominó "cronotopo del umbral". En estas tres novelas, identifico los espacio-tiempos narrativos de cambio y transición que facilitan un ejercicio hermenéutico por parte del lector y los protagonistas a través del que se lleva a cabo el develamiento literario del pasado reciente así como el esclarecimiento del presente.

Palabras clave: Cronotopo, Guerra Civil española, memoria, umbral, crisis, transición
Date Received: 09/28/2011
Date Published: 03/23/2012

Biography: María del Carmen Caña Jiménez is a Visiting Assistant Professor of Spanish at Virginia Tech. She holds a PhD from UNC-Chapel Hill. Her research deals with contemporary Colombian and Peninsular Spanish narrative and popular culture, centered on topics related to trauma, memory, and narratives of childhood. Her research examines the relationship between (textual and aesthetic) violence, parody and the nation-state in Colombian and Spanish narratives.

ISSN: 1548-5633

Tiempo/espacio, memoria/narrativa: la novela española finisecular

María del Carmen Caña Jiménez, Virgina Tech

La mayor revelación que he tenido en mi vida comenzó con la contemplación de la puerta batiente de unos urinarios [...] la realidad tiende a manifestarse así, insensata, inconcebible y paradójica, de manera que a menudo de lo grosero nace lo sublime; del horror, la belleza, y de lo trascendental, la idiotez más completa. Y así, cuando aquel día de mi vida cambió para siempre yo no estaba estudiando la analítica trascendental de Kant, ni descubriendo en un laboratorio la curación del sida [...] sino que simplemente miraba con ojos distraídos la puerta color crema de un vulgar retrete de caballeros situado en el aeropuerto de Barajas. (Rosa Montero 9)

La contemplación de la puerta de un vulgar retrete del aeropuerto de Barajas en Madrid el día 30 de diciembre se convierte en el elemento visual, físico y tangible detonador del discurso narrativo por parte de Lucía, protagonista de *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero. La puerta, por su naturaleza bifásica, es un objeto que presenta una realidad oscilante dependiendo del punto de vista del sujeto observador. Si la contemplación de la puerta se produce desde el espacio interior, su significado queda supeditado a la idea de salida. Lo contrario tiene lugar si la observación se efectúa desde fuera, en cuyo caso apela a la idea de entrada y fomenta un sentimiento de curiosidad por parte del sujeto observador incitado a cuestionarse la realidad existente tras ella. La puerta funciona, por consiguiente, como un lugar de paso e intersección donde se cruzan ires y venires de manera bidireccional. En el caso específico de la puerta contemplada por Lucía el 30 de diciembre en el aeropuerto de Barajas se denota un espacio de control masculino definido por la señal de "caballeros" al que, en un principio, el acceso del cuerpo femenino queda vedado. La determinante iniciativa de Lucía de traspasar el prohibido umbral y "romper el tabú de los mingitorios masculinos (territorio prohibido, sacralizado [y] ajeno)" (14) desempeña una importante función simbólica en el discurso narrativo al convertirse en una de las muchas transgresiones de poder llevadas a cabo por Lucía que acabará definiendo su identidad. La puerta del vulgar retrete se convierte, por consiguiente, en lo que Mikhail Bakhtin denominó "cronotopo", es decir, el "tiempo-espacio" que designa "the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature" (84). Como categoría formalmente constitutiva de la literatura, la relevancia del cronotopo reside en su potencial de erigirse como nódulo en torno al que se organizan los eventos narrativos de la novela, permitiendo la concreción discursiva del tiempo y haciendo que el evento en cuestión adquiera representabilidad física en la narrativa. De igual modo, el cronotopo sirve también "as the primary point from which 'scenes in the novel unfold'" (Bakhtin 250) y, por lo tanto, se constituye como la fuerza que impulsa la acción y da cuerpo a la novela. Entre los múltiples cronotopos estudiados por Bakhtin, una especial atención merece, para el estudio que aquí se propone, "the chronotope of threshold", que en español se traduce como "cronotopo del umbral", dado que las principales manifestaciones de este cronotopo tienen lugar a partir del cronotopo de la crisis o del momento de ruptura en la cotideanidad de la vida.

Dicho esto, el estudio del cronotopo del umbral a partir de la manifestación de la crisis en *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón y *El hijo del acordeonista* (2003) de Bernardo Atxaga me va a permitir plasmar y explorar las principales características que definen el cronotopo de la narrativa española contemporánea surgida

durante la transición al siglo XXI. Este período se caracteriza, en el ámbito de la literatura y como reflejo de los debates políticos, por la reivindicación de un pasado histórico reciente—el de la Guerra Civil española y el franquismo—a partir de la articulación discursiva de memorias que durante décadas fueron relegadas al olvido impuesto por la Historia oficial. Si se tiene en cuenta el estado emocional de los protagonistas de las novelas arriba mencionadas, se observa que la crisis que marca la existencia de cada uno de ellos se convierte en un denominador común en este tipo de novelas. La crisis, como manifestación esencial del cronotopo del umbral, es entendida como un cambio brusco, repentino e imprevisto en el existir del sujeto y es concebida como una mutación importante en el devenir del protagonista, a un nivel microcósmico, o una mutación en el devenir histórico, a un nivel macrocósmico. Dicho de otro modo, la crisis es concebida como el espacio-tiempo que se sitúa en el umbral de dos estados y el umbral, como la puerta de la que hablamos al comienzo de este trabajo, "es obvio símbolo del tránsito de un lugar a otro, o de una situación a otra, o incluso entre el estado anterior y el venidero" (Becker 421).

La primera de las partes de este ensayo corresponde al estudio de la obra de Rosa Montero. La acción en *La hija del caníbal* se origina en el aeropuerto de Barajas en Madrid desde donde Lucía Romero, escritora frustrada de cuentos infantiles, y su marido Ramón, funcionario del Ministerio de Hacienda, se disponen a emprender unas vacaciones. Minutos antes de embarcar, Ramón se ausenta para ir al cuarto de baño y aunque en un principio esta ausencia parece ser sólo algo momentáneo para Lucía, acaba convirtiéndose en una desaparición en toda regla que se torna en el motor inmóvil que impulsa la acción narrativa. Es en este preciso instante, sentada en la puerta de embarque a la espera del regreso de Ramón, que Lucía reflexiona, mientras contempla "la puerta batiente de [los] urinarios" (9), sobre el cambio físico que presenta su marido con respecto al momento en que se conocieron; sobre la monotonía en la que se asienta su relación matrimonial; sobre la necesidad que tiene de hablar "con el ilustrador de [su] último cuento para decirle que cambiara los bocetos del Burrito Hablador porque parecía más una Vaquita Vociferante" (10) y sobre una sensación de hambre que empieza a despertarse en su estómago—sensación que a su vez adquiere un valor metafórico en relación con el título *La hija del caníbal*.

La desesperante espera del marido mientras Lucía contempla el constante batir de la puerta del vulgar retrete tiene lugar en un aeropuerto que, al igual que la puerta, es también un lugar de paso y de transición, metafóricamente concebido como uno de los lugares de (des)encuentro de los que habla Bakhtin en su estudio sobre el cronotopo (98). El desencuentro o separación de la pareja provoca en Lucía un estado de crisis que la enfrenta consigo misma y provoca la pérdida del falso sentimiento de estabilidad que la había mantenido unida a su marido. No obstante, esta supuesta estabilidad no es más que una mentira que la protagonista ha creado con el objetivo de mantener una identidad anclada en la relación con Ramón. Es en este momento durante la contemplación ingenua de la puerta del vulgar retrete cuando Lucía se percata de que su desarrollo como sujeto autónomo se ha visto siempre obstaculizado e imposibilitado por la existencia de otros como, por ejemplo, su marido, su padre y el editor de sus libros. Lucía se siente impotente e incapacitada en diferentes niveles: en el ámbito personal, la intimidad con su marido se caracteriza por la frialdad y la monotonía en la cama; en el ámbito laboral, Lucía es una escritora frustrada que sólo ha encontrado éxito en la escritura de un género que verdaderamente detesta—el de la literatura infantil. Además, su identidad como escritora se presenta borrosa ya que los críticos, con frecuencia, confunden su trabajo con el de su mayor rival. Su autoridad como novelista se encuentra, a su vez, limitada por el poder ejercido por su editor, quien designa la portada de sus libros a su propio antojo dando lugar a la manipulación

de las intenciones originales depositadas por Lucía en cada una de sus obras. Por último, su identidad se encuentra también controlada por el lazo familiar que la une a su padre, el famoso actor Lorenzo Romero, como si "toda su identidad estuviera basada en el hecho de ser la Hija del Caníbal" (33).

La desaparición del funcionario de Hacienda en el cuarto de baño del aeropuerto de Barajas el 30 de diciembre desencadena un proceso de investigación detectivesca que permite a Lucía verbalizar una crisis interna que la había mantenido como un sujeto carente de voluntad y de control. La desaparición de Ramón y la pérdida de la supuesta estabilidad que regía la vida de la protagonista hace posible que Lucía se enfrente a sí misma y a lo que hasta ese momento ella había considerado su propia identidad, esto es, su rol como esposa, hija y escritora—roles que la habían hecho prisionera de su existencia y no le habían permitido explorar su verdadera identidad. El proceso de investigación en torno a la desaparición de Ramón corre, de este modo, paralelo al proceso de autodescubrimiento de Lucía, manifestado de manera explícita a partir del desvelamiento literario de la frágil monotonía y rutina que había mantenido a flote la relación con su marido. La protagonista expresa de manera clara sus sentimientos al afirmar:

> No le amaba, incluso me irritaba, llevaba mucho tiempo planteándome la posibilidad de separarme, pero él era el único que me esperaba cuando yo volvía de viaje y yo era la única que sabía que se frotaba minoxidil todas las mañanas en la calva. La cotidianidad tiene estos lazos, el entrañamiento del aire que respira a dos, del sudor que se mezcla, la ternura animal de lo irremediable [...] Ramón era *mi responsabilidad*, no por ser mi hombre sino mi costumbre. (16, el énfasis es mío)

Cumpliendo con el sentimiento de responsabilidad que la une a su marido, Lucía emprende una investigación detectivesca apoyada por dos de sus vecinos: Félix, un anciano de 80 años, ex-militante anarquista del grupo Durruti y Adrián, un joven de 21 años con quien posteriormente mantiene un idilio sentimental. Lucía comenta, en torno a la relación desencadenada entre ellos, que "Félix, Adrián [...] [y ella] estableci[eron] [...] una intimidad de crecimiento rápido, una de esas camaraderías aceleradas que suelen brotar entre los viajeros en vacaciones" (66), estableciéndose, de este modo, una conexión discursiva intrínseca entre la escena primera del aeropuerto como lugar de encuentros y desencuentros y la relación forjada entre Lucía, Félix y Adrián. De acuerdo a los postulados expuestos por Bakhtin en torno a la naturaleza desplegable del cronotopo, el cronotopo del umbral, materializado a partir de la crisis del personaje, funciona como eje central en torno al que se despliegan múltiples cronotopos que hacen avanzar la acción de la novela. Bakhtin destaca, entre otros, "the space of parlors and salons" (246) introducidos por primera vez en las obras de Stendhal y Balzac como espacios donde, al igual que el aeropuerto, que tanta relevancia tiene en este estudio, se dan cita individuos que aparentemente pertenecen a espacios y esferas sociales diferentes. En *La hija del caníbal*, el salón del apartamento de Lucía o de cualquiera de sus dos vecinos se convierte en el lugar de encuentro donde los tres amigos llevan a cabo el proceso de investigación de la desaparición de Ramón—proceso que, a su vez, conlleva el autodescubrimiento personal de los sujetos y permite la elaboración de una reflexión sobre la realidad social, política e ideológica de la cual surge cada uno de ellos. Del mismo modo en que en los "parlors and salons of the Restoration [...] [were] found the barometer of political and business life" (Bakhtin 246-7), en los encuentros llevados a cabo por Lucía, Félix y Adrián se producía

> the weaving of historical and socio-public events together with the personal and even deeply private side of life [...] the interviewing of [...] private intrigues with political and financial

> intrigues, the interpenetration of state with boudoir secrets, of historical sequences with the everyday and biographical sequences. (Bakhtin 247)

Por medio de los diálogos entre Lucía, Félix y Adrián se entretejen simultáneamente los asuntos históricos y socio-políticos con los asuntos más íntimos y privados, al tiempo que se entrelazan las tramas financieras con las aparentemente superficiales cuestiones de tocador. Félix, al relatar su pasado, presenta anécdotas de su vida cotidiana a la vez que recupera, a modo de analepsis, un episodio de la vida nacional ampliamente ignorado por la Historia oficial española—el del anarquismo. Las intrigas políticas del pasado anarquista del anciano se entretejen con los asuntos personales, íntimos y financieros de Lucía quien, al ver peligrar la vida de su esposo tras recibir uno de sus dedos como muestra de la tortura y extorsión que Ramón está padeciendo, accede a entregar una recompensa a los supuestos secuestradores. Esta decisión se convierte en el detonante que hace posible el auto-despertar de la protagonista ya que es en este momento cuando Lucía se percata de que toda la relación con Ramón no es, ni ha sido, más que una farsa. Esta revelación en la esfera privada adquiere una dimensión mayor al convertirse en la revelación y comprensión de la verdadera identidad de Lucía Romero. En la línea de lo expuesto por Bakhtin, en *La hija del caníbal* se observa la manera en que lo personal se entreteje con lo público hasta el punto de que los asuntos de estado penetran y son penetrados por los secretos de tocador.

Las conversaciones que Lucía mantiene con Félix en torno al sentimiento de pérdida que ha caracterizado la vida del ex-militante anarquista hace posible que la obsesión que la protagonista siente por los artefactos de tocador se torne, poco a poco, en una toma de conciencia de su naturaleza efímera y del proceso de pérdida constante que define la existencia. Consciente de ello, Lucía repite el inventario de cremas y polvos de su tocador dos veces en una misma página. La primera vez, la protagonista comenta:

> todos estos frascos, frasquitos, botellones, tubos, estuches, cajas, pomos, tarros, ampollas, envases y botes se acumulaban de manera indecente en mi cuarto de baño del hotel de Ámsterdam, como un recordatorio de mi naturaleza decadente, tan cercana ya a la naturaleza muerta. (209-10)

La segunda vez explica:

> todos estos frascos, frasquitos, botellones, tubos, estuches, cajas, pomos, tarros, ampollas, envases y botes eran la *representación misma de mi vida.* Al envejecer te ibas desintegrando, y los objetos, *baratos sucedáneos del sujeto que fuiste*, iban suplantando tu existencia cada vez más rota y fragmentada. (el énfasis es mío)

Los botes y tubos donde se anclan las reflexiones de Lucía tras sus conversaciones con Félix funcionan a modo de cronotopos que capturan y apresan los recuerdos nostálgicos que la protagonista tiene de sí misma, la pérdida de este pasado y el intento fallido y artificial de restaurar todo lo que se ha perdido a través de una serie de cosméticos que, en esencia, se convierten en aproximaciones protésicas de esta nostalgia. Los botes y tubos se convierten en manifestaciones claras de la crisis de la protagonista a partir de la que se evidencia otro de los cronotopos del umbral sobre los que se erige la novela—el de la pérdida. Cada uno de estos recipientes contiene lo que se ha perdido y se añora—lo que un día ella fue o creyó haber sido—y el intento de recuperación de lo ahora inexistente. Dicho de otro modo y retomando las palabras de Becker citadas al comienzo de este trabajo, en los frascos se encierran esencias del "estado anterior y el venidero" (421).

La verbalización de la crisis interna por medio de los diálogos que mantiene con

Félix y Adrián, va a permitir que Lucía consiga quitarse la máscara que había ocultado su verdadera identidad durante muchos años. A medida que la novela avanza, Lucía se percata del deterioro inevitable del cuerpo y acepta que mientras que el cuerpo lentamente desaparece, el acto creativo de la narrativa da significado y continuidad a una experiencia que de no ser así se desvanecería y disiparía con el cuerpo. Según Samuel Amago,

> memory, narrative and the material body interact in *La hija del caníbal* [and] the recurrring themes of ageing, bodily decay, time and mortality are related to the novel's self conscious preoccupation with the narrative act. (1030)

Al tomar control de su escritura, Lucía se articula a sí misma dentro de una posición de autoridad, siendo esto un asunto que Elaine Scarry enfatiza cuando teoriza la importancia simbólica de la comunicación. Según Scarry, ya sea a partir de la escritura o de la oralidad,

> the voice becomes a final source of self-extension; so long as one is speaking, the self extends out beyond the boundaries of the body, occupies a space much larger than the body. (33)

Al reconocer la esencia ontológica de la identidad, Lucía Romero comenta que "para poder ser, los humanos nos tenemos previamente que contar [...] la identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos" (17). El texto novelístico se presenta, por consiguiente, como el cronotopo de la memoria en la medida en que permite la materialización del concepto abstracto que es el recuerdo y se convierte en un entramado dialógico donde se entrelazan las voces de diferentes generaciones: Félix, Lucía y Adrián pertenecen a la primera, segunda y tercera generación de la Guerra Civil española respectivamente. Del mismo modo en que Lucía afirmaba al comienzo de la novela que reconocía no amar a Ramón pero que "no podría descansar hasta saber qué le había ocurrido" (16), la necesidad de saber qué es lo que ha ocurrido con nuestra historia es uno de los mensajes subyacentes en la novela, resultante del diálogo compartido por las tres generaciones presentes en la narrativa, así como el lugar destacado que ocupa una parte de la historia de España que durante décadas fue relegada al lado oscuro del archivo (González-Espitia 16)—la del anarquismo.[1]

En torno al ejercicio de memoria y de construcción del proceso narrativo, Lucía evoca aspectos como "la fragilidad de la memoria, la mentira, las consecuencias que tiene el proceso de la narración y sus características para la constitución de la historia" (Gatzmeier 99). Lucía comienza su autobiografía por medio de una mentira de la que posteriormente se retracta y afirma que "era el 28 de diciembre y Ramón y yo nos íbamos a pasar el fin de año en Viena" (9). El siguiente capítulo comienza así:

> [b]ien, no he hecho nada más que empezar y ya he mentido. El día que desapareció Ramón no fue el 28 de diciembre sino el 30; pero me pareció que esta historia absurda quedaría más redonda si fechaba su comienzo en el Día de los Inocentes [...] eso es lo que hacemos todos, reordenar y reinventar constantemente nuestro pasado, la narración de nuestra biografía. (17)

Por medio de estas palabras, Lucía, y Rosa Montero como autora real de la novela, ponen de manifiesto sus conciencias de autoras y afirman su autoridad a la hora de construir e inventar el pasado conectando, de esta manera, la construcción narrativa con el cronotopo de la ficción española contemporánea. En conexión con la fragilidad de la memoria, Joan Ramón Resina expone que desde una perspectiva sociológica, la memoria no se concibe como algo acumulativo sino que es una permanente construcción (23). Desde su punto de vista, la construcción del discurso recurre a cuatro principios presentes en todas las narrativas: anacronismo,

antropomorfismo, polarización e integración. Cada uno de estos principios evidencia 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 an 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. (Ramón Resina 23)

No obstante, la incorporación concienzuda de diferentes mentiras a lo largo de la obra y el posterior desvelo de dichas falsas parece ir más allá de lo expuesto por Resina en torno al proceso de creación. Parece, más bien, que la narradora quiere mostrar al lector, de manera directa y sin tapujos, la facilidad con la que cualquier discurso puede ser manipulado (como lo fue el discurso oficial de España a lo largo de la dictadura y parte de la Transición a la democracia). Al exponer la fragilidad de la memoria por medio de la narrativa autobiográfica elaborada por Lucía, Montero fomenta en el lector la actitud activa y crítica necesaria para confrontar la Historia del país previniéndolo de creer en los discursos tal y como le son dados.

Del mismo modo en que en *La hija del caníbal*, el proceso dialéctico de escritura y lectura desempeñado por Lucía en torno a su autobiografía se erige como un pilar sobre el que se asienta el cronotopo de la narrativa española finisecular, en *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón observamos otra manifestación de este cronotopo a partir de un fenómeno parecido al tiempo que diferente: el acto de lectura de una novela llevada a cabo por Daniel, el protagonista. El proceso de lectura por parte del protagonista a lo largo de la novela se erige, como se verá a continuación, como otro de los cimientos sobre los que se asienta la narrativa española contemporánea. La acción narrativa en *La sombra del viento*, al igual que ocurre con *La hija del caníbal*, se articula a partir del cronotopo de la crisis o, más bien, de ruptura de la cotidianidad. La obra se abre por medio del recuerdo del protagonista de "aquel amanecer en que [su] padre [le] llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados" (7). La visita al Cementerio de los Libros Olvidados fue un evento excepcional en la vida de Daniel al igual que también lo fue la muerte de su madre seis años antes. No resulta aleatorio que ambos eventos, detonantes de momentos de crisis, aparezcan presentados de manera correlativa en la primera página de la novela hasta el punto de que el recuerdo de la muerte de la madre aparezca motivado por la visita del niño al Cementerio de los Libros.

El propósito de la visita excepcional al Cementerio era que, siguiendo la tradición familiar, el protagonista escogiera "un libro, el que prefi[riera] y [lo] adopt[ara], asegurándose de que nunca desapare[ciera] [y] de que siempre permane[ciera] vivo" (11). Según su padre el Cementerio de los Libros Olvidados

> e[ra] un misterio [...] un santuario. Cada libro [...] t[enía] alma. El alma de quién lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza su mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte. (10)

En relación con esta idea, Bakhtin señala que la lengua, concebida como el archivo o el arca donde se recogen los recuerdos y las imágenes, es fundamentalmente cronotópica hasta el punto de que la forma interna de las palabras son también pequeñas manifestaciones del cronotopo (251). En este sentido, los libros guardados en el Cementerio de los Libros Olvidados son manifestaciones cronotópicas por medio de las que el lector puede acceder a otros mundos, es decir, a otros

parámetros espacio-temporales. No obstante, la mente del lector no es una *tabula rasa* sino que, por el contrario, se encuentra repleta de recuerdos y vivencias anteriores que inevitablemente van a condicionar una determinada interpretación de la novela. La mente es pues otro cronotopo que al interconectarse con el cronotopo impreso en las páginas del libro da lugar a una genuina interpretación de lo acontecido. El texto, objeto de la lectura por parte del protagonista, se constituye como una manifestación cronotópica del umbral ya que por medio del proceso de lectura llevado a cabo por Daniel se dan cita dos espacios discursivos: el ficticio, plasmado en la narrativa, y el real, que entra en contacto con el anterior a partir del proceso de interpretación y apropiación del material novelístico por parte del niño.

"*La sombra del viento*" es el libro finalmente escogido por Daniel Sempere y a medida que avanza la novela se observa la forma en que la vida del niño y la del autor ficticio de la novela, Julián Carax, se interconectan y corren paralelas en cuanto al contenido a partir de la reivindicación de Julián por parte del protagonista.[2] En conexión con el contenido de la novela, María Sergia Steen señala que en *La sombra del viento* se observa claramente una "intersección de géneros" (sin página). Bakhtin, por su parte, expone que "the chronotope [...] defines genre and generic distinctions" (85) de modo que si la novela está compuesta de una intersección de géneros también está constituida por una intersección de diferentes cronotopos por medio de los que avanza la historia de Daniel Sempere. Entre estos cronotopos se encuentran el del "romance-melodrama entre las parejas de Julián/ Penélope y Daniel/ Beatriz" (Steen, sin página) y "el gótico-policial" que es el que domina la novela y subordina a los demás. Las intrigas desencadenadas en la narrativa tienen lugar en casas antiguas con aspecto de abandono (Steen, sin página) como, por ejemplo, la casa en la calle Tibidabo. La casa es, para Gaston Bachelard, el lugar donde tiene lugar la integración psicológica y donde habitan los recuerdos y el olvido. En su opinión, el regreso a la casa sirve como catalizador del proceso de reminiscencia ya que el retorno a la casa "set[s one] on the threshold of a day-dream in which [one] shall find repose in the past" (13). Así, la entrada en la casa de la calle Tibidabo, en su cualidad de umbral entre dos espacios al igual que lo era la puerta del retrete en *La hija del caníbal*, abre nuevos cronotopos, nuevas historias que ocuparon su lugar en el tiempo y en el espacio. La entrada a la casa al igual que la lectura de un libro se convierte, por consiguiente, en un fenómeno palimpséstico por medio del que se van descubriendo capas que desvelan historias y mundos desconocidos. La casa de la calle Tibidabo mantiene dentro de sí historias tales como la del amor de Penélope y Julián, la del cautiverio de Penélope por parte de su padre, y la de "la muerte de Fumero por Carax" entre otras (Steen, sin página). La casa en *La sombra del viento* se erige como monumento, entendido éste como realidad permanente con una dimensión pública al erigirse como la "dialogical quality of memorial space" (Huyssen 258). El monumento es, por consiguiente, la materia sólida que da cabida a los espacios y tiempos en los que habita la memoria convirtiéndose, de este modo, en una de las manifestaciones cronotópicas de la narrativa española contemporánea.

La lectura de "La sombra del viento" por parte de Daniel Sempere al tiempo que lleva a cabo la reivindicación del personaje de Julián Caraz se convierte en el motor inmóvil que impulsa el proceso de escritura que sirve de catarsis al protagonista. En conexión con el ejercicio de reivindicación de un personaje perteneciente al pasado a partir de la lectura y escritura del texto, Bakhtin señala que

> the text is always imprisoned in dead material of some sort [...] [and] in the completely real-life-space where the work resonates, where we find [...] the book, we find as well a real person—one who originates spoken speech [...] and real people who are hearing and reading the text, (253)

siendo esto lo que exactamente ocurre en *La sombra del viento*.

Al analizar la obra bajo la luz del discurso político que se está gestando en la España del momento se puede observar que, al igual que en *La hija del caníbal*, en *La sombra del viento* también se produce la reivindicación de un pasado con el que todavía no se ha rendido cuentas. La obra entera gira en torno a la reivindicación de Julián por parte de Daniel y viceversa. Esta mutua reivindicación establece una conexión estrecha entre el presente y el pasado siendo ésta la misma conexión que existe entre el presente español y un pasado que en parte se encuentra vedado y silenciado en el momento de publicación de la novela. En la línea de lo aquí expuesto, la incapacidad de recordar la cara de su madre con la que se abría la novela podría concebirse simbólicamente como el desconocimiento y desconexión que el protagonista siente hacia su pasado y hacia una historia que aunque le pertenece le fue arrebatada del mismo modo en que le fue arrebatada su madre por la muerte. Al final de la novela, Daniel logra recuperar el recuerdo del rostro de su madre y la mujer deja de ser un mero espejismo, "un silencio a gritos que aún no había aprendido a acallar con palabras" (13) y que perturbaba la serenidad del niño. A través de la reconciliación con el pasado por medio de la figura de Julián Carax, Daniel logra silenciar a los fantasmas—indicios de un pasado traumático que hasta ese momento se había resistido a desaparecer. La importancia de la presencia intertextual de la historia de Julián Carax en conexión con la experiencia traumática asociada a la temprana pérdida de la figura materna por parte del protagonista permite que Ruiz Zafón erija en su novela uno de los pilares sobre los que se asienta la narrativa española contemporánea, es decir, el del trauma.

La relevancia de la metaficción también posee un papel destacado en la última de las obras de este estudio. *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga es una novela de carácter literario en la que las reflexiones acerca del proceso de creación artística son constantes. A lo largo de novela 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. Al igual que en *La hija del caníbal* y *La sombra del viento*, la trama en *El hijo del acordeonista* se articula a partir del cronotopo de la crisis desencadenado a partir de la muerte de David en California en el año 1999:

> David había muerto y [Joseba] estaba ante su tumba en compañía de Mary Ann, su mujer [la de David] [...] frente a [ellos] un hombre esculpía en tres lenguas distintas, inglés, vasco y español, el epitafio que debía llevar la lápida: 'Nunca estuvo más cerca del paraíso que cuando vivió en este rancho'. (10)

Tras asistir al funeral de David, 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. Vemos, de este modo, que las tres obras elegidas para este estudio se erigen a partir de tres metaficciones homónimas a cada una de las novelas dejando entrever, de este modo, la relevancia que el ejercicio metatextual tiene en la construcción del cronotopo de la narrativa española finisicular.

La adquisición del ejemplar de la obra escrita por David en la lengua vasca por parte de Joseba durante su estancia en el rancho del Stonehan desempeña una función similar a la adquisición del libro del Cementerio de los

Libros Olvidados por parte de Daniel en *La sombra del viento*. En ambos casos, la lectura de cada uno de los libros desencadena un proceso de reivindicación del pasado por parte de los protagonistas aunque esta reivindicación presenta unas connotaciones diferentes. A su regreso a España tras asistir al funeral de su mejor amigo, Joseba tiene el encargo de llevar consigo una de las tres copias originales del manuscrito de David, escrita en la "vieja lengua" (19), con el objetivo de donarla a la biblioteca de Obaba. 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). 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)

Del mismo modo en que la multiplicidad de géneros que convergían en *La sombra del viento* funcionaban como diferentes cronotopos que hacían avanzar la acción narrativa, en *El hijo del acordeonista* una función similar la desempeñan las inscripciones que abundan a lo largo de la novela de Atxaga. Una especial atención merecen, por ejemplo, la inscripción a manos de Joseba sobre el manuscrito de su amigo, la inscripción tallada en la tumba de David y las diferentes inscripciones vascas encontradas en los pequeños rollos de papel que las hijas de David metían en cajas de cerilla y enterraban en el jardín como parte de un juego que inventó su padre para que las niñas, "Liz y Sara[,] aprendieran algo de [su] lengua" (13). Al igual que "La sombra del viento" que lee Daniel en la obra de Ruiz Zafón aprisiona dentro de sí la vida pasada de Carax y, de manera indirecta, la de la misma madre del protagonista, las inscripciones, ya sean en piedra, ladrillo, piel, papiro o papel, "[also] imprison some dead material of some sort" (Bakhtin 253). La narrativización de este material exánime a lo largo de la novela permite, no obstante, que éste recobre su vida, aunque sólo sea textualmente.

La vida de David, que es la estructura narrativa sobre la que se erige la novela elaborada por Joseba aparece dividida en dos cronotopos: el del pasado y el del presente. El cronotopo del pasado trascurre en dos pequeñas poblaciones ficticias del País Vasco, una localidad urbana llamada Obaba, y otra rural llamada Iruain. El cronotopo del presente, por su parte, transcurre en el rancho de Stoneham situado a las afueras de la urbe en los Estados Unidos. Los dos cronotopos se encuentran separados por el océano Atlántico y por la presencia fantasmagórica de un pasado que no ha sido articulado. Tras la Amnistía de 1976, David queda absuelto de su cargo por etarra y huye a Estados Unidos para rehacer una nueva vida relegando al silencio gran parte de su pasado. Pese a su intento por dejar en el olvido una etapa de su vida, la nueva vida que David emprende en los Estados Unidos no resulta ser muy novedosa ya que por medio del análisis morfológico de Irauin y de Stoneham se deja entrever que el segundo lugar no es más que la transposición en el tiempo y el espacio de la vieja Iruain de su infancia. Según Iñigo 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)

Los paisajes aquí presentados son, por consiguiente, más propios de una visión idealizada del mundo que de una realidad concreta. Stoneham e Iruaín aparecen descritos como lugares paradisíacos hasta el punto de que el rancho americano aparece atravesado por tres ríos que aluden, sin duda alguna, a los tres ríos que fluían en el mítico jardín del Edén.

Más que haber comenzado una nueva vida, David parece haber reproducido su paraíso infantil en los Estados Unidos y, por lo

tanto, su huida a los Estados Unidos no supone un olvidar y comenzar de nuevo sino que, más bien, supone un silencio y no continuidad sino, repetición. David presenta una fijación con respecto al lugar de su infancia y esta fijación no le permite hacer borrón y cuenta nueva. La sintomatología que presenta David es reminiscente al comportamiento asociado con el trauma que, a su vez, posee un lugar central en la narrativa española contemporánea. La transposición del lugar de su infancia al lugar de su exilio podría ser concebida, de este modo, como uno de los síntomas más frecuentes entre las personas que padecen una experiencia traumática, esto es, el de la fijación al objeto amado y con ello, el de la repetición. El sujeto, en este caso David, se muestra incapaz de sobrellevar la pérdida del paraíso infantil y es por ello por lo que construye una réplica de éste en Stoneham.

A lo largo de la novela se alude a las múltiples pérdidas sufridas por David al abandonar su tierra natal y comenzar una nueva vida en los Estados Unidos. No obstante, más que de pérdida se debería hablar de ausencia ya que mientras que

> 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,

la ausencia "is not an event and does not imply tenses (past, present, future)" (LaCapra 49). El lugar de su infancia, tal y como es aprehendido subjetivamente por David, nunca existió y, por consiguiente, uno no puede perder lo que nunca tuvo.

La ausencia está relacionada con el proceso melancólico propuesto por Sigmund Freud quien distingue dos procesos distintos por medio de los que el hombre hace frente a un episodio doloroso del pasado: el duelo normal y la melancolía. El duelo alude al proceso normal 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. A lo largo de la novela, David muestra de una manera clara y en ocasiones ridícula su preferencia y obsesión por un mundo rural inexistente de acuerdo a la forma en que él lo concibe. Como forma de mostrar el gran apego que siente por un mundo rural anclado en la imaginación, David llega incluso a compararse en cierta ocasión con un caballo al que le obligan a beber del agua de un río contra su voluntad. Al igual que el caballo es obligado a ir al río en contra de sus deseos, también David es obligado a asistir al colegio de la Salle que queda muy lejos de donde vive con el objetivo de que éste se aparte de la vida del campo. No obstante y a pesar de los esfuerzos de sus familiares David se reafirma diciendo que:

> prefería [...] el otro mundo, el rural [aunque] 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 para 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. (68-9)

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 David lo recuerda. Al igual que la Arcadia que elogió Virgilio, el Iruain añorado y ansiado por el protagonista no es más que un "país" imaginado y creado, producto de la imaginación del protagonista.

Con el análisis de las tres novelas he demostrado que todo ejercicio de memoria en el plano literario viene articulado por medio de una narrativa cuyos eventos avanzan en el tiempo por medio de la presencia de diferentes cronotopos que hacen posible la concretización de ideas abstractas tales como la pérdida en el caso de *La hija del caníbal*, la reivindicación de un pasado que nos pertenece como es el caso de *La sombra del viento* y

la ausencia o melancolía por un objeto amado que nunca existió en el caso de *El hijo del acordeonista*. El ejercicio de memoria presentado por las novelas viene impulsado extratextualmente por los debates en torno al revisionismo histórico surgido en España a partir de 1996 cuando se asiste "a un renovado interés por el pasado que suele explicarse en términos de recuperación de la memoria histórica" (Moreno-Nuño 69) y la constitución de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en diciembre de 2000, por medio de la cual se condenaba el régimen de Franco y se reconocía que la transición democrática no había llevado a cabo las reparaciones necesarias para con las víctimas de la represión franquista.

NOTAS

[1]El anarquismo presenta múltiples variantes dentro del contexto español, tales como el anarcosindicalismo urbano en Cataluña, vinculado al movimiento obrero, y el anarquismo del campesinado en las áreas rurales de Andalucía. Entre las unidades anarquistas más eficientes en la historia de España se encuentran la "Columna de Hierro" y la "Columna Durruti", liderada por Buenaventura Durruti y a la que Félix hace alusión en diferentes ocasiones a lo largo de la novela. En España, el anarquismo tuvo una gran influencia tras el intento de golpe de Estado del 17 de julio de 1936—momento en que se desencadena lo que comúnmente se conoce como "revolución española" o Revolución de 1936. Esta revolución se caracterizó por la defensa del anticlericalismo religioso, el racionalismo educativo, el colectivismo, el progreso en cuanto a las libertades civiles y el cantonismo en el ámbito administrativo. El papel de los anarquistas fue predominante en la lucha armada contra Francisco Franco a lo largo de la Guerra Civil Española. Tras la victoria nacional en 1939, los anarquistas fueron perseguidos y su historia silenciada.

[2]La reivindicación de Julián por parte de Daniel remite al lector a la conocida novela de Juan Goytisolo titulada *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) en la que se presenta una problemática similar a partir de la conexión de dos ejes temporales diferentes: el del pasado y el del presente. La obra de Ruiz Zafón sugiere, por consiguiente, un posible avance dentro de la trayectoria de reivindicación propuesta por Goytisolo en los años setenta.

OBRAS CITADAS

Amago, Samuel. "Narratives, Bodies and the Self in Rosa Montero's *La hija del caníbal*." *Bulletin of Spanish Studies* 84.8 (2007): 1029-42. Print.

Atxaga, Bernado. *El hijo del acordeonista*. Madrid: Alfaguara, 2004. Print.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. María Jolas. New York: Orion Press, 1964. Print.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Print.

Barbancho, Iñigo. "El paraíso insuficiente: *El hijo del acordeonista*. Ecos clásicos de una novela postmoderna." *Hipertexto* 6 (2007): 79-89. Online journal.

Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Trans. J. A. Bravo. Barcelona: SWING, 2008. Print.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*. Vol.14, translated by James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey and Alan Tyson, 239-258. London: Hogarth, 1935-74. Print.

Gatzmeier, Claudia. "'El corto invierno de la anarquía': *La hija del caníbal* de Rosa Montero." *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Winter, Ulrich. Madrid: Iberoamericana, 2006. 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 U P, 2010. Print.

Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. Print.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.

Montero, Rosa. *La hija del caníbal*. México, D.F.: Espasa, 1998. Print.

Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006. Print.

Resina, Joan Ramón. *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy.* Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000. Print.

Ruiz Zafón, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta, 2003. Print.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985. Print.

Steen, María Sergia. "*La sombra del viento*: Intersección de géneros y 'bildungsroman.'" *Espéculo* 39. 2008. Web. 14 de octubre de 2008.