

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna

editado por
Ángela Calderón Villarino y Jobst Welge



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 36

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

36



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna

editado por
Ángela Calderón Villarino y Jobst Welge

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2024

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna
editado por Ángela Calderón Villarino y Jobst Welge

© 2024 Ángela Calderón Villarino, Jobst Welge (Leipzig University) per il testo | for the text
© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione giugno 2024 | 1st edition June 2024

ISBN 978-88-6969-833-0 [ebook]

ISBN 978-88-6969-834-7 [print]

The Open Access edition of this volume is supported by the Open Access Publication Fund of Leipzig University.

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna / editado por Jobst Welge, Ángela Calderón Villarino — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2024. — viii + 124 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 36). — ISBN 978-88-6969-834-7.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-834-7/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-833-0>

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna

editado por Ángela Calderón Villarino y Jobst Welge

Abstract

The present volume collects essays on the subject of ‘family constellations’ in modern and contemporary Iberoamerican fiction, including case studies from Spain, Portugal, Hispanophone Latin America, and Brazil, with analyses of novels ranging from 1973 (Concha Alós, *La madama*) to 2020 (Juan Gabriel Vásquez, *Volver la vista atrás*). The volume proposes the idea of ‘family constellations’ as a critical concept to capture the different ways in which these literary works transcend or escape the customary generic rubric of the family novel/saga.

In contrast to more organic notions of family or the conventional scheme of genealogical sequence (and decadence), the novelistic works studied here are distinguished by the partial and subjective way in which they imagine affective bonds across or within a generation. Moreover, in contrast to the time-honored allegorical equation of family (history) and nation, the novels of the past decades and of most recent publication tend to foreground transnational and multi-relational or multilateral connections, bonds, and memories, and they frequently also appeal to an international readership. Historical legacies continue to play an important role, but frequently what is focused upon is not the direct experience of ‘historical’ events, but rather the transgenerational and traumatic transmission of historical memories over time and across generations. Finally, many of the novels discussed tend to connect the representation of family relations to meta-fictional and meta-historical devices.

Through the eight individual studies presented here, the volume wants to make a case for the continued importance of ‘family’ in contemporary Iberoamerican literature, and to suggest concepts and approaches for further study, that highlight the more flexible and fragmentary modes in which familial relations undergird the content and form of recent fiction.

Keywords Family novel. Post-memory. Post-nationality. Metafiction. Metahistory. Historical memory.

Índice

Introducción Ángela Calderón Villarino, Jobst Welge	3
Redes familiares rotas: imposición de Estado y estrategias de resistencia El caso de <i>La madama</i> (1969) de Concha Alós Nieves Ruiz Pérez	7
La ‘idea de la familia’ como configuración <i>Saúl ante Samuel</i> de Juan Benet Ángela Calderón Villarino	23
(Des)órdenes familiares en <i>Mujeres de ojos grandes</i> y <i>Mal de amores</i> de Ángeles Mastretta René Ceballos	39
Verso l’ipermodernità Io, famiglia e Storia nel romanzo multigenerazionale portoghese Serena Cianciotto	51
¿Redefinir la nación a partir de una memoria cubana multidireccional? Imaginario histórico judío y constelaciones familiares en novelas cubanas diaspóricas Anne Brüske	65
Visões privadas e imperfeitas: (re)estruturar a história Maria de Fátima Marinho	83
Entre irmãos: adoção e imaginação em Julián Fuks, <i>A Resistência</i> (2015) Jobst Welge	93
Cuando la Historia en mayúsculas marca constelaciones familiares <i>Volver la vista atrás</i> de Juan Gabriel Vásquez Claudia Gatzemeier	107

Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna

Introducción

Ángela Calderón Villarino

Universität Leipzig, Deutschland

Jobst Welge

Universität Leipzig, Deutschland

Este volumen está enmarcado en un contexto de investigación más amplio, que replantea la novela familiar iberoamericana de finales del siglo XX y siglo XXI. Este interés se inspira, sin duda, en el notable resurgimiento de la temática familiar dentro de la literatura iberoamericana reciente. Basta mencionar algunas publicaciones, tanto de ficción como de autoficción: *La familia*, Sara Mesa (2022); *Melvill*, Rodrigo Fresán (2022); *Un hijo cualquiera*, Eduardo Halfon (2022); *Y eran una sola sombra*, Isabel-Cristina Arenas Sepúlveda (2022); *El viaje a pie de Johann Sebastian*, Carlos Pardo (2014). Por supuesto, el *boom* literario de la novela familiar es visible también en otras manifestaciones literarias, europeas y no europeas, y ha dado lugar a diversos estudios académicos específicos, cubriendo un abanico histórico más amplio (Costagli, Galli 2010; Gobbo, Muoio, Scarfone 2020).

Sin embargo, ¿estamos tratando aquí sobre lo que se suele denominar novela familiar? Si miramos desde cerca el tipo de familia que estas obras recientes ponen en escena, cambia mucho la perspectiva sobre lo que se entiende bajo ‘novela familiar’: varias veces vemos a familiares ausentes, ya sea por razones políticas o por defunción,

que ejercen cierta influencia sobre el conjunto familiar; también es frecuente que la trama esté organizada en torno a determinadas relaciones entre miembros familiares; a menudo vemos familias literarias en las que miembros no consanguíneos –como pueden ser padrinos y madrinas, familiares por adopción– influyen en el desarrollo (véase Welge). Parece ser que, justamente, la idea de lo que concebimos como una familia (o una familia tradicional patriarcal) es cuestionada por estas novelas (véase Ceballos; Ruiz Pérez). Un trazo común de estos replanteamientos sobre el núcleo familiar es que, en lugar de ver representadas familias integrales e intactas, en varias novelas se refiere lo siguiente: o se privilegian conjuntos familiares incompletos, fragmentados y desequilibrados o hay una centralización en una relación singular la que, a su vez, suele ser oblicua; es decir que, dejando de lado las relaciones paterno y maternofiliales, se trata de relaciones verticales como entre hermanos o primos, o entre tíos/tías y sobrinos/sobrinas, o multilaterales (véase Calderón). Es por esa razón que hemos decidido centrarnos en las constelaciones familiares de estas novelas, preguntándonos entre otras cosas: ¿Cuáles son las relaciones que se privilegian? ¿Qué funciones simbólicas pueden tener estas constelaciones? ¿Cómo se representan posicionalidad o voz, en términos de estructura narrativa?

Además, es importante resaltar que, pese al hecho de que se trate de conjuntos familiares no íntegros, las novelas no se deshacen de su valor representativo. Todo lo contrario: estas novelas se valen claramente de ser representativas y simbólicas. Surge, por consiguiente, la pregunta: ¿Qué es lo que representan?, puesto que la novela familiar es tradicionalmente una microrrepresentación de lo nacional o de tensiones dentro de lo nacional (Welge 2015). Sin embargo, la nación ya no le sirve de marco a las novelas familiares más recientes, sino que el colectivo de referencia al que simbólica y alegóricamente aluden es posnacional. Sus grupos pueden definirse con base a criterios étnicos, regionales, ideológicos, religiosos, etc. El hecho de que lo nacional sea suplantado por otros criterios de cohesión colectiva es un cambio paradigmático de primer orden, porque nos lleva al segundo pilar conceptual de este proyecto. Debido a que la familia había representado una nación en miniatura, cuyo funcionamiento es puesto en riesgo por ciertos acontecimientos históricos, ese tipo de novela familiar planteaba un análisis y un modelo interpretativo de ese proceso histórico, al fin y al cabo, transformativo a nivel nacional. Asimismo, ocurre en ‘la nueva novela familiar’ donde lo histórico también es el telón de fondo ante el cual estos colectivos desarrollan su identidad (véase Cianciotto; Marinho). Identidad que es, y sigue siendo, fundamentalmente histórica. No obstante, en las novelas familiares de finales del siglo XX, la perspectiva sobre el funcionamiento de lo histórico difiere de los modelos precedentes. Es decir, que la manera en la que estos nuevos colectivos emplean imaginarios

históricos y su función –los cuales le han sido legados por parte de sus generaciones precedentes– son diferentes a las de la novela familiar tradicional.

En primer lugar, es de señalar que los miembros de familia que narran su historia, o a través de los cuales ésta es narrada, no suelen haber sido partícipes de los acontecimientos históricos a los que aluden, pero siguen siendo afectados por las repercusiones del pasado. En ese sentido, hablamos de novelas familiares trans-generacionales y algunos de los ensayos aquí recogidos hacen referencia explícita al concepto de *post-memory*, introducido por Marianne Hirsch (1997). El pasado y la historia se vuelven, narratológicamente hablando, valores de ‘energía narrativa’. Es decir, que se trata de entidades que producen efecto en el desarrollo de la narración sin formar activamente parte en ella. Se plantea entonces la pregunta para saber cómo lo histórico actúa sobre el presente narrado, ¿cuál es su funcionamiento?, ¿qué imaginario histórico le corresponde a un acontecimiento histórico concreto?, ¿en qué momento la familia –o los familiares– acuden a aquel? y, sobre todo, ¿a qué nos referimos al hablar de lo histórico? Es de destacar que en la ‘nueva novela familiar’ la historia no es integrada como acontecimiento, sino que está presente en forma de un archivo colectivo simbólico del cual la generación no afectada extrae aspectos determinados. Muchas veces el imaginario histórico que discernimos por medio de estas novelas no es una transformación simbólica de un acontecimiento histórico, sino la transformación de otros imaginarios que le han sido transmitidos por las generaciones precedentes y afectadas por esa incisión histórica. Por tanto, nos hemos de preguntar ¿cuáles son los aspectos o las dimensiones de los imaginarios históricos transmitidos a los que estos nuevos colectivos acuden?

Por otro lado, muchas de estas novelas no sólo abordan de forma novedosa la historia y la memoria nacional, sino que también muestran cómo las familias y los recuerdos familiares trascienden las fronteras de la nación. Muestran cómo las familias individuales, o sus miembros, han afrontado el exilio y las dislocaciones o relaciones cosmopolitas (véase Brüske; Gatzemeier). Adicionalmente, las propias narraciones establecen a menudo analogías, comparaciones o relaciones múltiples, comprometiendo dos o más contextos nacionales; lo anterior busca también interpelar al lector desde una orientación más móvil y multipolar, que desde un contexto puramente nacional.

Para finalizar, queremos puntualizar otro aspecto que nos parece de suma relevancia. Las novelas familiares de finales del siglo XX y principios del siglo XXI suelen ser metahistóricas y metaficcionales, en la medida en la que se presentan imaginarios históricos desarrollados con base a otros imaginarios históricos, produciendo éstos últimos un nivel explícitamente metahistórico. A ello se une la tendencia metaficcional, que refiere a la exploración de la dimensión

imaginaria de la representación histórica, así como a las relaciones intrapersonales dentro de las constelaciones familiares. Damos sentido a la historia -y a la familia- narrando y estableciendo vínculos (afectivos) entre el pasado y el presente; entre las líneas horizontales o verticales de las constelaciones familiares.

Esperamos, de igual modo, que los ensayos aquí recogidos proporcionen una red de hilos, analogías y conexiones. Aunque los ensayos individuales pueden centrarse más o menos en los temas evocados en esta breve introducción, invitamos a que surjan muchas más conexiones y puntos en común. Por ello, los ensayos están dispuestos en el orden cronológico de las novelas tratadas, ofreciendo así una visión fragmentaria de los recientes desarrollos y temas de la novela de familia iberoamericana.

Bibliografía

- Costagli, S.; Galli, M. (2010). *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München: Fink.
- Gobbo, F.; Muoio, I.; Scarfone, G. (a cura di) (2020). «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*». *Per una genealogia del romanzo familiare*. Pisa: Pisa University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Welge, J. (2015). *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Redes familiares rotas: imposición de Estado y estrategias de resistencia

El caso de *La madama* (1969) de Concha Alós

Nieves Ruiz Pérez

Universidad de Alicante, España

Abstract The family, as a condition of system, unites the individual with society. It establishes an organic synergy, a delicate balance of two senses as powerful and influential as vulnerable. This interrelationship connects the private history of families with the historiography of the country in which they live. The family conflicts represented in the cultural manifestation open a window to numerous significant readings taken as the sociocultural and historical temperature of the moment. With these premises we will analyse Concha Alós' novel *La madama*, is analysed whose family universe draws broken family networks and impossible repair in a context of strong imposition and indoctrination as was the Franco regime.

Keywords Broken family networks. State imposition. Resistance strategies. Concha Alós. *La madama*.

Índice 1 Introducción. El caso de *La madama*. – 2 La familia Espín. – 3 Imposición de Estado. – 4 Estrategias de resistencia. – 5 Redes familiares rotas: hacia unas conclusiones.

Los Espín, bestias contra el sol, omnipotente y armonioso.

(Concha Alós, *La madama*, 1969)

1 Introducción. El caso de *La madama*

La madama (1969), quinta novela de Concha Alós (1922-2011), puede leerse como una radiografía de un país en *shock* tras el triunfo de los golpistas. Genaro J. Pérez (1993, 13) admite en su estudio dedicado a la autora que esta novela constituye «el acercamiento más directo» al contexto de posguerra en sus primeros años de represión. Esta obra se sitúa cronológicamente a continuación de *El caballo rojo* (1966), novela anterior ambientada en plena Guerra Civil. Con *La madama*, Concha Alós culmina una tendencia estética en su modo de narrar (14). Los relatos reunidos en *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* (1972) y la novela *Os habla Electra* (1975) marcan el rumbo hacia lo experimental y lo onírico que caracteriza la segunda etapa creativa de la escritora.

A finales de la década de los sesenta, fecha de publicación de *La madama*, el realismo social del medio siglo ha perdido su hegemonía o, más bien, en palabras de David Becerra Mayor (2013, 5-91), ha disminuido su carácter militante. Sin embargo, mantiene el interés por «la exploración de problemas personales» que reclaman «una verificación del estado general de la sociedad» (Gonzalo Sobejano 2003, 18-19). Gonzalo Sobejano denomina esta tendencia «novela estructural» o «novela social», que constituye una modalidad narrativa más acorde a los cambios socioculturales del momento.¹ La ficción de Concha Alós encajaría en esa corriente adherida al realismo que desea identificar a la persona en función de su contexto social, es decir, ya no como una lucha de clase, sino analizando el conjunto social «en su totalidad» (19). Óscar Barrero Pérez considera *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos Ribera el hito iniciador de la renovación formal del realismo medio secular (Barrero Pérez 1992, 175). Lucía Montejo Gurruchaga (2004, 184) sostiene que Concha Alós «no rompe» con el realismo, pero incorpora algunas formalidades narrativas como la superposición de las voces narrativas o la disminución del diálogo.

La acción de *La madama* transcurre en la capital provinciana de Castellón de la Plana, mientras el conflicto bélico mundial azota en Europa. Estos primeros años del franquismo se caracterizan por la

¹ Recuérdese que la década de los sesenta estuvo marcada por el crecimiento económico, a partir de los Planes de Desarrollo del ministro Laureano López Rodó. El desarrollismo implícito modificó «radicalmente la estructura social de España», fomentando «un espíritu consumista» (Barrero Pérez 1992, 165-6).

represión y la violencia estandarizada del régimen cuyo objetivo es construir una sociedad determinada a salvo del 'demonio rojo'. «El grado de violencia y represión» buscó, incluso, una «tabla rasa [que] llegó a contar hasta con un nuevo calendario» (Ríos Carratalá 2015, 87). Alcanzada la victoria, la maquinaria franquista ideó los mecanismos de represión basados en las depuraciones, los encarcelamientos y los fusilamientos en masa conocidos como 'sacas' (Ayora del Olmo 2016, 320). Concha Alós recrea en esta novela ese ambiente de represión a través de diecinueve capítulos duplicados a modo de espejo, alternando entre los números arábigos y los romanos que delimitan el testimonio de dentro y fuera de la cárcel. Esta alternancia permite mostrar el nexo común de ambos mundos: «la dificultad de sobrevivir [y] mantener la dignidad» (Montejo Gurruchaga 2004, 184).

La madama reproduce la involución económica de la familia Espín que cuenta con un estigma peor que la ruina: pertenecer al bando de los vencidos. La vida de cada uno de sus miembros se ve truncada con el advenimiento del nuevo régimen. El más afectado es Clemente, el mediano de los Espín, que ha sido encarcelado. Primero, en el campo de concentración alicantino de Albaterra y, luego, condenado a quince años en la cárcel Provincial de Castellón. Su mujer, Cecilia, debe trabajar a destajo para alimentar a sus dos hijos pequeños y llevar comida a su marido en prisión. Aquiles Espín, el primogénito, se ha librado, en principio, de la cárcel, pero sus ganas de prosperar le llevan a delinquir como estraperlista y termina donde su hermano. Aquiles es viudo y tiene dos hijos de su primera esposa, Margarita e Ignacio. Conocerá a María, una muchacha indocumentada que huyó al monte cuando concluyó la guerra y hará lo que esté en su mano para conseguir cierta estabilidad al lado de los Espín. Teresa Espín y su madre Adelina viven paupérrimamente. Aunque sus ideas congenian con los preceptos del franquismo, no es suficiente por ser familiar de un represaliado. La familia Espín trata de sobrevivir bajo estas circunstancias extremas en las que el hambre es una amenaza real que cuelga del cuello como una losa.

La madama recrea la atmósfera hostil que complica la existencia a los del otro lado. Las vivencias de los Espín representan literariamente lo experimentado por miles de familias represaliadas por el franquismo tras la Guerra Civil. Gracias a la edición de Círculo de Lectores en 1981, es posible saber que el testimonio de Clemente está inspirado en el diario del fotógrafo y activista catalán Pau Barceló, amigo de la escritora, que fue condenado a quince años de prisión. Los pasajes dedicados a la vida de intramuros se caracterizan por su crudeza. Por ello, la novela encontró ciertas dificultades con la censura, suprimiendo algunos fragmentos especialmente duros correspondientes a descripciones escatológicas de la vida en las prisiones franquistas, según puede consultarse en el expediente de censura número 8952-69, sito en el Archivo General de la Administración

de Alcalá de Henares, y como también desarrolla Lucía Montejo Guruchaga. A pesar de las supresiones, la novela mantiene su mensaje intacto y es autorizada para su publicación, ya que, a fin de cuentas, los censores leyeron la obra despectivamente: «no es más que el drama de los ‘rojos’ en la España de la post-guerra [sic]», sostiene el lector 26 en su informe del 6 de octubre de 1969.

Este preámbulo enmarca las características principales de la novela que el presente estudio desea analizar a partir de la hipótesis de que *La madama* muestra, además del ‘drama de los rojos’, unas redes familiares rotas producto de una imposición de Estado que aboca a los Espín a una lucha existencial a través de unas estrategias de resistencia que vulneran su integridad. Por tanto, el objetivo de estas páginas será aportar una lectura de la novela que ponga de relieve cómo el totalitarismo de Estado permea hasta lo más privado en su afán por intervenir la vida pública cuyas consecuencias se ven reflejadas en las relaciones familiares que quedan reducidas al interés entre sus miembros. Para el análisis, el artículo se estructura en tres bloques temáticos que pormenorizan los distintos aspectos de lectura que conducen hacia unas conclusiones que tratan de responder si es posible o no la restauración de esas redes familiares rotas y el grado de implicación del Estado en ese desgarró.

2 La familia Espín

Los Espín tuvieron la mala suerte de caer en el bando de los vencidos. La primera secuela de esa circunstancia es el encarcelamiento de Clemente y el resto de la familia queda expuesta a un señalamiento ideológico considerado enemigo del Estado. El estigma rojo está marcado en la frente de los Espín. *La madama* dibuja un panorama familiar en el que es complicado establecer vínculos sanos y auténticos. Se detecta en la colectividad de los Espín una cohesión basada en un individualismo acusado en el que cada uno de ellos vive ensimismado en su enconada batalla por la supervivencia. Esta situación produce una incomunicación radical que anula la empatía entre sus miembros, convirtiéndose «en extraños con muy pocas cosas en común» (Villa García 2022, 156). Los personajes de *La madama* viven, por tanto, «aprisionados psicológicamente» (Pérez 1993, 51).

Julio E. Checa Puerta (2015, 35) sostiene que el universo literario ha encontrado en el tema de la familia un pilar sobre el que construir el edificio de la manifestación cultural porque su representación como «microcosmos social» permite diferentes «lecturas simbólicas» en distintas claves de significación. David S. Reher (1996, 23) analiza la familia española desde un doble punto de vista: como «garante de la reproducción social, económica y demográfica de la sociedad» y como «institución destinada a defender, proteger y asegurar

[...] la supervivencia y bienestar» de sus miembros en cualquier circunstancia adversa. Sin embargo, leyendo *La madama* se intuye que el refugio familiar se transforma en un lugar inhóspito, lo que subvierte, de algún modo, la concepción propuesta por Reher y amplía las líneas de significación a las que aludía Checa Puerta.

Julia Villa García (2022, 149-50) define la familia como «una institución tan poderosa como frágil», un «sistema» en el que «lo que sucede a cada uno de sus miembros afecta a los demás». Para Inés Alberdi (1999, 9), la familia «es el lugar donde se construye la identidad individual y social de las personas» porque «conecta a los individuos y a la sociedad desde el comienzo de la vida humana», cumpliendo «una función esencial» para ambas partes. Es decir, la familia sirve como base a la socialización del individuo a partir de unas relaciones de parentesco. El proceso de socialización necesita de ambos elementos: «el individuo y la sociedad» que, recíprocamente, «se diseñan a un tiempo» (9). La imbricación entre individuo y sociedad lleva aparejada otro binomio sustancial: la familia y el Estado, ya que las normas de Estado condicionan el desarrollo de las familias porque afectan a la configuración de sus estructuras internas. Así parece entreverse en *La madama*.

La representación de la familia en la novela en este contexto se aleja de la mirada alegórica propuesta por Jobst Welge (2015) en el marco del costumbrismo y/o naturalismo decimonónico. Las estelas familiares de *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós (1887) y *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán (1886) analizadas por Welge descubren la alegoría de la decadencia de ciertos valores de clase en pugna entre la aristocracia y la burguesía. En estos ejemplos, la familia es el resultado de la interrelación entre Estado, historiografía y genealogía:

the respective publication [...] shows how the customary sequence of literary historiography is of little help here. [...] the two authors as representative, respectively, of an urban and regional version of realism/naturalism, corresponding in turn to a bourgeois and aristocratic perspective. [These novels represent] the problematic unity of the nation, as exemplified and allegorized by the sphere of the private domain. I will especially draw attention to how the figuration of the nation is reflected in the genealogical narrative of the novel, which both presents and ultimately interrogates an organic model of society. (61-2)

Así, el núcleo familiar aparece como la unidad mínima y orgánica que constituye una sociedad dentro de unas normas de Estado que se adapta y sobrevive a las circunstancias historiográficas presentes en cada momento. Esta idea encaja con la interrelación entre sociedad e individuo señalada por Inés Alberdi (1999). Sin embargo, la diferencia entre el realismo decimonónico y el derivado del medio siglo radica en que la familia deja de representar la degradación de una clase social en

modo alegórico (Welge 2015) para convertirse en motivo literario que materializa unas relaciones sociales asfixiantes y degradantes para el individuo (Checa Puerta 2015; Villa García 2022). De manera que la unidad orgánica entre familia, sociedad y Estado permanece, pero vira el flujo de retroalimentación para responder a otro contexto histórico.

Estas significaciones acerca de la familia coinciden con lo expuesto por Villa García (150) cuando afirma que la representación de la familia en la literatura cumple una función de «espejo» en la que ficción y realidad se reflejan, modificando «su imagen mutuamente». En este sentido, el drama de la familia Espín abre una ventana a la realidad extraliteraria de una porción de la historia más reciente de España. Las siguientes secciones darán cuenta de cómo el equilibrio entre las distintas esferas de afectación -individuo, familia y Estado- en *La madama* aparece roto.

3 Imposición de Estado

Una vez alcanzada la victoria en 1939, el gobierno franquista recuperó la institución de la familia como baluarte de unos preceptos socio-culturales concretos. El sistema discursivo del régimen dispuso los parámetros de cómo debía ser una familia. El mensaje fluía a través de las manifestaciones culturales como el cine, los documentales del NO-DO, las canciones e, incluso, los juegos infantiles (Ríos Carratalá 2016, 96). La familia en este contexto de adoctrinamiento recuperaba privilegios basados en el modelo tradicional, convirtiéndose en «la primera célula social» (Somolinos Molina 2022, 71). Ese modelo tradicional ponderaba el discurso sobre 'la naturaleza de la mujer' que volvía a quedar relegada al ámbito del hogar y a su función reproductiva (70). El papel de las mujeres reducido a la maternidad estaba relacionado con el discurso de «exaltación de la patria», ya que la labor de las mujeres era «aumentar la población española». La Sección Femenina de Falange Española se encargó de tal pedagogía para anular los avances conseguidos durante la etapa republicana (70). La concepción de la nueva patria basada en el modelo tradicional de familia estaba vinculado a la fe católica, puesto que un 'buen español' debía comulgar con los ideales del Glorioso Movimiento Nacional que fusionaban peligrosamente los conceptos de dios y patria (Ríos Carratalá 2015, 35).

De este modo, la familia constituyó un pilar fundamental como 'instrumento de control social'. El marco del régimen totalitarista usó la clave familiar 'para garantizar la subordinación' y la aceptación de un 'proyecto político organicista' que, además, cercenaba la emancipación de la mujer (Somolinos Molinas 2022, 71). Concha Alós en *La madama* reproduce estas consignas para desenmascarar el mensaje pernicioso subyacente en estos discursos, por ejemplo, cuando Aquiles sermonea a su hija Margarita para que no continúe sus estudios:

«Unos buenos muslos necesita una mujer, que no bachilleres» (Alós 1969, 103). También los preceptos religiosos quedan desnudos ante la imposibilidad de Teresa cuando pide ayuda al sacerdote:

Le vino a la cabeza la confesión de ayer: Padre, no sé por dónde tirar. Yo ya no soy joven y, además, está mi madre. Los bordados no bastan para vivir. Ya debe usted saber cómo se han puesto las cosas... Oyó detrás de la rejilla el suspiro ahogado, aburrido quizá, del mosén. No le solucionó nada. Le habló del otro mundo. La gloria para los que sufren. Resignación. Le aseguró que como ella se había mantenido siempre virtuosa, Dios la compensaría a la hora de la muerte. (183)

Asimismo, la vieja Adelina, que antes de la guerra había gozado de cierto estatus económico, aun concordando con los ideales de los vencedores, observa cómo su mundo se desmorona ante la pérdida de capital y un hijo encarcelado. Clemente reflexiona sobre la posición de su madre y la inutilidad que supone después de todo:

Te creías en el bando de enfrente erguida y orgullosa tu frente burguesa, como si los Espín hubiéramos sido alguna vez algo más que ganapanes que respiraron mientras las cosas rodaban y alguien de la familia se desriñonaba en el trabajo. [...] Pero ya ves. Todo pasó. Ahora mandan los tuyos. ¿Quieres, mamá, que contemos los muertos? (112)

La nueva patria no tenía hueco para los vencidos porque su ideario durante la etapa anterior era considerado opuesto al planteamiento de restauración del núcleo familiar. Así, el testimonio de Clemente reproduce el grado de represión vivido dentro de las prisiones. Los capítulos señalados con el número arábigo pertenecen a la vida de intramuros. Clemente describe el funcionamiento de las 'sacas', que consistían en el supuesto traslado de presos durante la madrugada, siendo en realidad órdenes de ejecución (Ayora del Olmo 2016, 320), la rutina carcelaria y, sobre todo, da cuenta del hambre y de las condiciones inhumanas. Concha Alós, a través de la experiencia de Clemente inspirada en la de Pau Barceló, denuncia una práctica de ensañamiento contra los republicanos que no pudieron optar al exilio. Los encarcelamientos se realizaban sin garantías procesales para el acusado mediante consejos de guerra que recibían el nombre de sumarísimos de urgencia.² A veces, la amonestación se saldaba con una

² Diego Castro Campano (2010, 11 y en Ríos Carratalá 2015, 96) define esos sumarísimos como: «un proceso judicial en el que las distintas partes ordinarias del mismo se acumulan en un solo acto y, generalmente, en un solo momento, de tal suerte que se instruye, aportan y valoran las pruebas, juzga, condena y se ejecuta la sentencia en un plazo brevísimo, incluso solo de horas».

multa económica, pero la insolvencia de las familias hacía que terminasen igualmente en prisión (Ríos Carratalá 2015, 132).

Clemente en la cárcel supone el primer eslabón desestabilizador de la balanza en la que las esferas de afectación confluyen en la formación recíproca entre individuo y sociedad. La imposición de Estado comienza a resquebrajar un pedazo de la red familiar. La mácula de un pariente encarcelado significaba la marginación para los del exterior. La autarquía acarreó una economía cuartelaria que, con el fin de garantizar el abastecimiento de los productos básicos, ideó una cartilla de racionamiento. El reparto no fue equitativo, pues las familias de los vencidos se vieron privadas de esa cartilla, sobre todo, viudas de republicanos o mujeres con sus maridos apresados (Ayora del Olmo 2016, 324). En *La madama*, Teresa Espín cuenta con una cartilla de racionamiento que se evapora con su última peseta. En cambio, la narración no da pistas de que Cecilia o María la hubiesen tenido siquiera una vez.

Estas condiciones desventajosas para los vencidos, no solo vulneran el desarrollo individual pleno, existencialmente hablando, sino que, además, deterioran las relaciones familiares porque aíslan a cada miembro en su realidad extrema. Los Espín no se rinden y luchan hasta las últimas consecuencias. Para ello, tendrán que adoptar una serie de dinámicas de resistencia y, así, tratar de sortear el determinismo de Estado.

4 Estrategias de resistencia

Claudio Hernández Burgos (2018, 36) expone la compleja cotidianidad en tiempos de dictadura. Fue necesaria una avenencia entre «aquellos que aceptaban las condiciones impuestas por el régimen» y los que debían adaptarse a unas normas con «pequeños gestos de resistencia». Estos últimos trataron de hacer su existencia más tolerable mediante estrategias que paliasen las condiciones denigrantes de la extrema pobreza. Los primeros años de posguerra se caracterizaron por su prolongada miseria ahondada por el sistema autárquico que aisló al país del exterior y lo condenó económicamente (Reher 1996, 360). Esta situación tuvo su impacto en la precariedad del trabajo y en la falta de vivienda que obligaba a las familias a hacinarse bajo el mismo techo o realquilar habitaciones a extraños para aliviar levemente los gastos.

La madama recrea este panorama a través de los personajes femeninos de Cecilia, María e, incluso, Teresa. Ante las limitaciones económicas de la clase trabajadora y la falta o insuficiencia del salario masculino, las mujeres no tuvieron otra alternativa que abandonar los hogares e incorporarse al tejido laboral. Eso sí, realizando actividades designadas como adecuadas para lo femenino, es decir, tareas que tuvieran relación con lo doméstico. Somolinos Molina (2022,

70-9) desarrolla en su estudio la intervención legislativa del régimen para controlar la mano de obra femenina orientada, más que a evitar la inclusión de la mujer en el trabajo, «a impedir [su] independencia económica». Así, el trabajo de Cecilia se multiplica en la pastelería, en la casa cuidando de sus hijos y en cubrir las necesidades de Clemente. La estrechez la obliga a realquilar el cuarto de los niños a un matrimonio jubilado del que sospecha que quita la ración de sus hijos cuando ella debe recuperar las horas de trabajo el día de visita a la cárcel.

María se aferra al hogar de los Espín, aunque para ellos tenga que convertirse en 'la criada' (Alós 1969, 119), fregando, limpiando, cosiendo faldas para Margarita. María prefiere eso a la vida itinerante en el monte «sin otro recurso que espatarrarse cuando un hombre se lo pedía» (118). María vive en casa de los Espín, junto a su suegra y su cuñada que la apodan 'la madama' por vivir en concubinato con Aquiles. Le niegan la palabra. Aquiles entrega su sueldo a María para que ella lo gestione, dejando fuera de la ecuación a Adeline y Teresa. Por ello, Teresa se ve obligada a trabajar en la costura, rebuscar en la basura o recoger colillas para llevar el tabaco seco a su hermano preso.

Sin embargo, el trabajo no basta para colmar las necesidades básicas por lo que las estrategias de resistencia que se representan en la novela giran en torno a cuatro elementos: el estraperlo, la red clientelar de la administración o el tráfico de influencias, la prostitución y el matrimonio. Estas opciones no garantizan el éxito para salvar la precariedad. Este párrafo tratará de describir cada uno de estos elementos en función de los personajes de la novela que representan las motivaciones y las consecuencias de llevarlas a la práctica en un circuito social diseñado para la mitad de la población.

El estraperlo, definido como 'comercio ilegal', fue una actividad muy común durante los primeros años de posguerra. El mercado negro trató de paliar los efectos de la autarquía. Era el único método por el que circulaban algunos productos como el arroz, el aceite o el jabón (Ríos Carratalá 2016, 44). *La madama* relata una de esas escenas de contrabando a través de 'las madrileñas'. No obstante, Aquiles es quien se dedica al estraperlo junto a su compañero Tomás Expósito. Ambos recorren la geografía española en un camión desvencijado ocultando entre el género de naranjas las valijas de arroz y aceite. Al principio, el estraperlo proporciona dinero fácil y rápido. Aquiles compra comida, ropa e, incluso, una bicicleta ante los ojos atónitos de su hermana y su madre que no tienen acceso a la bonanza sobrevenida. Hasta que, un amanecer, el camión es detenido por una pareja de guardia civiles y Aquiles acaba encerrado donde su hermano. Este personaje representa el perfil típico del oportunista sin escrúpulos. El estraperlista asume sin dificultades el discurso dominante como demostró al término de la guerra, cuando supo cambiarse de bando antes de ser

represaliado y, más tarde, aceptando la propuesta de su jefe para conseguir una bonificación extra. La ambición de Aquiles por prosperar le lleva a cruzar la línea roja de la legalidad, perdiendo lo conseguido.

El tráfico de influencias viene representado por Higinio Pérez de la Sota, pretendiente y futuro marido de Margarita. La actitud de este personaje refleja no solo la red clientelar corrupta del régimen que aplicaba la 'discriminación positiva' en la función pública, sino también un modo de pensamiento que aceptaba y buscaba beneficiarse del reparto de favores. La red clientelar «fue determinante para la continuidad de la dictadura» (Ríos Carratalá 2015, 152). Ríos Carratalá explica: el franquismo «concibió el empleo público como recompensa por los méritos contraídos durante la guerra»; «desde jueces hasta conserjes, con especial incidencia en el sistema educativo» (152), debido al importante número de vacantes tras el proceso depurador.

Higinio Pérez de la Sota, a pesar de su apellido compuesto, no ocupa un lugar relevante en el ámbito de la administración. Consigue un puesto de funcionario como administrador de abastos con el que malvive en un cuarto compartido. La familia del chico también está arruinada, aunque él cuenta lo contrario a Margarita para conquistarla. Aparecen pocos detalles sobre su familia en la novela. Sin embargo, se muestran suficientes para intuir que la familia 'del albaceateño', aunque no ha sido represaliada, tampoco goza de una cercanía privilegiada en la dinámica del régimen a juzgar por el puesto de baja estofa que le es proporcionado a Higinio. La estrategia del chico es simular que maneja ciertas influencias. La táctica funciona para que Aquiles lo acepte como yerno:

Sí, este Pérez de la Sota era un buen partido para Margarita. Hablaba de tú a los de Falange, a los jefazos de la Audiencia, era probable que tratase de tú a tú al mismo Obispo. (Alós 1969, 245-6)

La aspiración de Higinio, como la del resto de chicos en edad de casamiento según la novela, era encontrar a una mujer bien posicionada económicamente. Pero cambia de idea cuando conoce a Margarita, aun sabiendo que su familia está arruinada. La manera de caminar de la chica lo enfebrecía, lo excitaba. Higinio sabe que para saciar su deseo sexual debe casarse con Margarita y renuncia a la posibilidad de matrimoniar con alguien que no le excite sexualmente: «qué caray, alguna cosa tenía que hacer a su gusto» (210). La determinación de Higinio para el matrimonio se sitúa lejos del sentimiento amoroso, más bien, es un impulso sexual. Margarita tampoco está enamorada, ve en Higinio el destino irremediable de cualquier mujer: «una especie de cepo para llegar a la meta suya, la suprema aspiración femenina. El Santo matrimonio» (212).

El matrimonio en estas circunstancias se convierte en un trámite interesado. De la misma manera, la unión de Aquiles y María se

establece como un convenio. Él no desea volver a contraer matrimonio, pero María necesita convertirse en una Espín de ley para limpiar su nombre de la prostitución cuando tuvo que quemar su documentación tras la guerra. María fuerza el matrimonio quedándose embarazada, aconsejada por su amiga:

Nada de precauciones. Tú le dices a él que sí, a todo que sí. Pero nada de lavajes ni de irrigaciones. Lo que tú tienes que procurar te es tu barriga, que te haga un chico. Después se casará. Si conoceré yo a los hombres. En cuanto se les dice que van a ser padres se les cae la baba. (123)

El único matrimonio que aparece en *La madama* como producto del amor es el de Clemente y Cecilia. Sin embargo, el encarcelamiento interrumpe la relación. El aislamiento le hace sentir como «un pelele, un espantapájaros, un ser sin voluntad propia» (159). Ella está desbordada por la carga de trabajo: «Soy una mula. Una mula o una máquina, cualquier cosa menos un ser humano» (227). Aun así, la situación de Cecilia empeora. Ella sustrae paquetes de galletas para sus hijos y su marido de la pastelería donde trabaja. Incluso, a veces, come a escondidas algún pastel para saciar el hambre. Hasta que, un día, es sorprendida por su compañera que la delata ante la jefa y la despide automáticamente: «Rojos malditos que no tendría que quedar ni uno» (232). Sin sueldos y con tres bocas a cargo, Cecilia acepta trabajos de lavandera y friegasuelos en condiciones infrahumanas. El esfuerzo no es suficiente, pues ya no le fían más alimentos en las tiendas. La desesperación de Cecilia toca fondo. Entonces, aparece Heliodoro, el marido de la jefa de la pastelería, con sus sobres azules cargados de dinero: «Tome, Cecilia, quiero recuperar mi sueño. Si necesita más dígame. [...] Soy su seguro servidor» (254).

Los sobres piden a cambio el honor de Cecilia. Ella rechaza la idea, pero la amiga de María arregla los encuentros e intercede para que sucumba a los deseos de Heliodoro: «Me parece menos honesto que tus hijos anden todo el día abandonados» (255). Cecilia traspasa la línea roja de su integridad moral y encuentra en la opción de prostituirse con Heliodoro la única vía para colmar sus necesidades, sobre todo, las de la cárcel porque Clemente «es una sima» que «la explota, un chulito innoble que vive de su dinero» (54). El trato de Cecilia y Heliodoro permite hacer llegar paquetes cargados de productos antes impensables. Él intuye de dónde pueden venir esos regalos, pero se resigna y lo acepta como estrategia de supervivencia:

Pensamientos, sospechas, terrores se me ovillan en la cabeza. Se mezclan y rompen sus cabos, enredándose, produciendo un desconcerto caótico, infernal. Es jueves y no ha venido Cecilia. La semana pasada tampoco acudió. Y ni una carta, ni una excusa. Un

paquete, eso sí, un gordo envoltorio con comida y la pluma estilográfica que hace tanto tiempo que deseaba y que pedí en una ocasión, temeroso: “No puedo escribir con la vieja, Cecilia. Rasca el papel, está rota. Si fuera posible... Pero ya sé que no. Olvidalo, querida. Hay cosas más urgentes. Olvidalo y perdona”. (277)

La prostitución es un tema recurrente en la narrativa de Concha Alós (Pérez 1993). En la novela, aparece desdoblada en distintas aristas: desde la ejercida por María explícitamente a la de Cecilia con las proposiciones de don Heliodoro. No obstante, en la novela subyacen otros modos de prostitución como ocurre, por ejemplo, con la unión de Margarita e Higinio. Ella siente que tiene que pagar un precio a cambio de reputación social:

El peligro. Un hombre desconocido delante del cual, cuando echan las bendiciones, se tendría que desnudar. Era como venderse. Dejarse comprar por un mercader que la cambiara por un saquito de monedas. Las bendiciones, la promesa del condumio, el nombre social, un bracete de hombre donde andar agarrada por las calles. A cambio de eso exhibirse desnuda, dejarse desflorar. (Alós 1969, 217)

Además de la prostitución femenina, Concha Alós plantea la masculina a través de Aquiles cuando considera seriamente la posibilidad de tener sexo con su jefe. Sugestionado por los rumores de homosexualidad que penden sobre su superior, confunde las intenciones de negocio cuando es llamado al despacho para hablarle del estraperlo:

Hablaba con voz matizada don Pascual. Alto y elegante don Pascual. El ambiente era cálido, perfumado. Un bienestar grato que se metía por la piel, los agujeros de la nariz. Los ojos de Aquiles. Con el humo del cigarrillo, la música baja e insinuante, la visión de los muebles de lujo, el bar con fondo de espejos, luces. “Dicen que hay hombres muy hombres que hacen de las dos cosas. Que con cuatro copas ni se nota lo que se tiene debajo”. “Y si paga bien... Además, en un plano discreto, que no se enterara nadie...”. Porque la gente si lo nota, si lo sabe, ya está: maricón le llamarían. “Aquiles el marica...”. (170)

Las distintas perspectivas sobre la prostitución que aparecen en la novela amplían la significación del epíteto del título que recaía explícitamente en el personaje de María. El concepto de ‘madama’ se extiende, por tanto, al resto de los Espín porque cada uno de ellos, de un modo u otro, resuelve su conflicto con el hambre desde estrategias que ponen precio a su integridad. Estas estrategias aparecen en el contexto de la narración como un remedio superficial ante

unas imposiciones de Estado que ahogan y mercantilizan las relaciones familiares. Esta apreciación podría entenderse como que los personajes de la obra están exentos de responsabilidad individual. Obviamente, Aquiles podría haberse negado a transportar aceite en su camión o María no haberse quedado a su lado, asumiendo una vida que la exaspera y no desea. Cecilia tenía la última palabra ante las intenciones de Heliodoro. Margarita podría no aceptar a Higinio como marido. Sin embargo, la solución a estas disyuntivas siempre trae consigo un precio igual de indigno que el de venderse a cambio de una mínima estabilidad. De modo que el panorama de fuerte intervención que dibuja Concha Alós en esta novela podría interpretarse como un determinismo de Estado en el que los personajes disponen de pocas alternativas y se ven obligados a actuar como actúan anulando cualquier margen de responsabilidad. En este sentido, *La madama* es un «testimonio» que «aporta aspectos frecuentemente silenciados» por la Historia y colorean «la intrahistoria del pueblo español» (Pérez 1993, 56).

5 Redes familiares rotas: hacia unas conclusiones

La lectura de *La madama*, relacionando la imposición de Estado con el desarrollo de la institución familiar, ha puesto de manifiesto la vulnerabilidad del equilibrio entre individuo/familia y familia/sociedad. A pesar del grado de cierto determinismo al que puede inducir la novela, el análisis final no trata de posicionar al Estado como el brazo ejecutor de la ruptura de los lazos familiares. Sin embargo, la permeabilidad de su adoctrinamiento y las medidas de represión tan acusadas muestran una intencionalidad concreta de aniquilación de cualquier modelo familiar que no sea el propuesto por el régimen basado en convencionalismos tradicionalistas.

Las consecuencias de esta imposición de Estado para instaurar un modelo específico de familia quedan reflejadas en el texto. Así, los Espín representan la imbricación de la que hablaba Alberdi (1999) entre sociedad-Estado/familia. Las distintas esferas, que se fusionan en esa unidad mínima orgánica que aludía Welge (2015), garantizan el proceso de socialización y de convivencia entre los individuos tengan relaciones de parentesco o no. En el caso de *La madama*, esa función esencial que debe cumplir tal unidad en el proceso de socialización aparece rota. Las redes familiares de los Espín están atravesadas por unas circunstancias extremas que impiden establecer relaciones auténticas o sanas porque se transforman en contratos de interés, ya que la supervivencia individual se coloca por encima del vínculo afectivo. Por tanto, se podría afirmar que el Estado con su imposición no rompe la red familiar en sí misma, pero deteriora la armonía deseada entre los miembros de la familia.

El fin de la guerra trajo consigo la restauración de un modelo social basado en la célula familiar que marginó a aquellos que no se adscribieran a él. Incluso, estigmatizó, castigó y apartó del circuito social a aquellos considerados enemigos del régimen. La represión llevada a ese extremo de violencia, representada en el encarcelamiento de Clemente Espín, podría considerarse como la maniobra directa de una imposición de Estado que rompe con la red familiar. A partir de este hecho, la situación se endurece para el resto de sus familiares que se ven abocados a una carrera de fondo por prosperar o no morir de hambre. No hay modo de saber cómo hubiera sido la decadencia de los Espín si el bando republicano hubiera ganado la guerra, pero lo que se puede afirmar es que Clemente no habría sido apresado y Cecilia no habría tenido que ceder a los favores de Heliodoro. María no se habría echado al monte quemando su documentación y podría haber dispuesto de otras opciones laborales. Estos ejemplos muestran a través de la ficción cómo la intervención del Estado puede incidir en el desarrollo de los proyectos vitales de cada individuo que, a su vez, con su acción afecta a la dinámica familiar que, por extensión, condiciona el circuito social que va asumiendo y reproduciendo cierto tipo de discursos como la conveniencia del matrimonio.

Ante las dificultades, los Espín tratan de sobrevivir y, para ello, toman decisiones que aquí se han denominado como estrategias de resistencia porque suponen una confrontación a las adversidades. Estas estrategias guardan diferencias entre sí, ya que, por un lado, el estraperlo era una actividad tolerada por el régimen, aunque perseguida por la ley. Su única finalidad era la de enriquecerse gracias a las necesidades. Por otro lado, el tráfico de influencias era una dinámica propia del Estado que premiaba a sus adeptos, por lo que más que una estrategia de resistencia, puede considerarse como de adaptación. La prostitución estuvo regulada por el gobierno franquista, considerada «un mal inevitable» que, además, cumplía una función social que drenaba «el deseo carnal de los hombres» y, así, «las buenas mujeres -virginales y casaderas- pudieran caminar por las calles» (Somolinos Molina 2022, 73). Sin embargo, la prostitución que se representa en *La madama* tiene poco que ver con la oficial de los burdeles. Concha Alós denuncia una práctica en la que se vieron obligadas muchas mujeres para poder alimentar a sus hijos y/o ayudar a sus hombres encarcelados.

La prostitución en la novela alcanza una significación moral que desmonta los mitos sociales de pureza y recato para dar paso a la burda mercantilización que va más allá de reducir el cuerpo de la mujer a «su calidad de objeto placentero» (Alós 1969, 118), como pensaba María. Igualmente, *La madama* aborda el tema del matrimonio desde el viso de significación despojada de cualquier sentimentalismo. El único matrimonio basado en el amor es cercenado con el

encarcelamiento de Clemente. Por tanto, la estrategia de la prostitución o la salida del matrimonio pueden considerarse como una resistencia que, en última instancia, no confronta al Estado, sino que se resigna a sus preceptos y a las vías de salvación que propone.

Así, las estrategias de resistencia se convierten en estrategias de supervivencia. La resistencia estaría en las ganas de sobrevivir a la condena del hambre impuesta desde arriba. El hambre es el conflicto que atraviesa a cada Espín. Cada uno de ellos lo resuelve a su modo porque no encuentran en su red familiar el apoyo necesario para poder solucionar su problema. Los Espín se perciben solos, de ahí su individualidad, a pesar de su conexión colectiva. La consecuencia de este sentimiento es el aislamiento y la incomunicación que anunciaba Villa García (2022). Este panorama desolador de *La madama* impide percibir a la familia como el refugio que aludía Reher (1996). Los elementos deseables en una convivencia como la confianza, el amor o el respeto no pueden darse en unas dinámicas como las planteadas a lo largo de este artículo. Los Espín están desbordados y desquiciados. Se sienten solos ante su lucha y ven en sus allegados enemigos potenciales o instrumentos en los que atenuar sus deficiencias.

En definitiva, Concha Alós ofrece un (des)enfoque sobre la familia en un contexto de fuerte represión y adoctrinamiento. *La madama* no da lugar a la reparación de esos lazos familiares. El único instante que podría considerarse como una segunda oportunidad para los Espín es el convite del bautizo de la pequeña Rosita, hija de Aquiles y María. Pero la obstinación de Adelina rompe cualquier atisbo de esperanza. Aquiles desea reconciliarse con su madre que no quiere conocer a su nieta y aceptar a María como legítima nuera después del matrimonio. Adelina se niega: «Yo no me vendo por una copa de champaña y una comida como otras personas» (Alós 1969, 247). Aquiles se enfada y pone fin al banquete. La celebración rota es el síntoma de la herida irreparable que vertebra a los Espín. *La madama* recrea la imposibilidad de consolidar unos lazos de amor y convivencia que, curiosamente, apunta alegórica y premonitoriamente hacia la situación de un país dividido ideológicamente.

Bibliografía

- Alberdi, I. (1999). *La nueva familia española*. Madrid: Taurus-Pensamiento.
- Alós, C. (1969). *La madama*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Ayora del Olmo, A. (2016). «La represión franquista en la narrativa de Concha Alós». Sansano, G.; Marcillas Piquer, I.; Ruiz-Núñez, J.B. (eds), *Història i poètiques de la memòria: La violència política la representació del franquisme*. Alicante: Universidad de Alicante, 319-32.
- Barrero Pérez, O. (1992). *Historia de la Literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Becerra Mayor, D. (2013). «Estudio preliminar (Prólogo)». López Salinas, A., *La mina*. Madrid: Akal, 5-112.
- Castro Campano, D. (2010). «Los sumarísimos de la Guerra Civil: El Archivo del Tribunal Militar Territorial Primero». *Boletín Informativo. Sistema Archivístico de la Defensa*, 18, 3-25.
- Checa Puerta, J.E. (2015). «Del yo al nosotros: visiones de la familia en la dramaturgia española actual». *Anales de la Literatura española contemporánea*, 40(2), 35-59.
- Hernández Burgos, C. (2018). «Españoles normales en tiempos anormales. “Nuevas” miradas sobre vida cotidiana y franquismo». Román Ruiz, G.; Santana González, J.A. (eds), *Tiempo de dictadura. Experiencias cotidianas durante la guerra, el franquismo y la democracia*. Granada: Universidad de Granada, 23-44.
- Montejo Gurruchaga, L. (2004). «La narrativa realista de Concha Alós». *Anuario de estudios filológicos*, XXVII, 175-90.
- Pérez, G.J. (1993). *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto*. Madrid: Támesis.
- Reher, D.S. (1996). *La familia en España, pasado y presente*. Trad. Eva Rodríguez Halfter. Madrid: Alianza Editorial.
- Ríos Carratalá, J.A. (2015). *Nos vemos en Chicote. Imágenes del cinismo y el silencio en la cultura franquista*. Sevilla: Renacimiento.
- Ríos Carratalá, J.A. (2016). *Contemos cómo pasó. Imágenes y reflexiones de una cotidianidad (1958-1975)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Sobejano, G. (2003). *Novela española contemporánea (1940-1995). Doce estudios*. Barcelona: Marenostrium.
- Somolinos Molina, C. (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares.
- Villa García, J. (2022). «Un estudio de la familia en la literatura». *Papeles Saltantinos de Educación*, 26, 149-62.
- Welge, J. (2015). *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

La ‘idea de la familia’ como configuración

Saúl ante Samuel de Juan Benet

Ángela Calderón Villarino
Universität Leipzig, Deutschland

Abstract Spanish writer Juan Benet defines *Saúl ante Samuel* (1980), a work conversing with the genre of the family novel as a national allegory, as a literary-theoretical text that presents ‘exclusively literary substance’. How does this relate to the overarching literary genre? The link between the text as a theoretical essay and as a family novel is provided by the conception of ‘an idea as a constellation of stars’, that Walter Benjamin presents in the prologue to *The Origin of German Tragic Drama* (1928). With the help of Walter Benjamin’s conceptualization, it is shown to what extent the constellations of this literary family provide a historical-philosophical idea of the history of Spain.

Keywords Walter Benjamin. Epistemo-critical prologue. Juan Benet. Family. Constellation.

Índice 1 Una novela de tesis. – 2 Constelación, verdad e idea. – 3 Constelaciones familiares metafóricas.

1 Una novela de tesis

Saúl ante Samuel (1980) no es una novela familiar típica, pero sí un texto que conceptualiza la historia a través de un paradigma familiar: la guerra fratricida. Sin embargo, en esta novela no se nos presenta, primordialmente, a dos hermanos enfrentados. El vínculo entre hermanos y su quiebre quedan relegados a un segundo plano. En lugar de eso, la relación entre ellos es esbozada por medio de la relación que cada hermano tiene con otros miembros de la familia. Por lo tanto, la gravedad del acontecimiento narrado parece estar puesta en cuestión, ya que el hecho de no tener nitidez narrativa hace dudar al lector.¹ Se genera la duda si, efectivamente, 'lo esencial' de esta novela reside en un fratricidio. La crítica se ha centrado en esta vertiente enfatizando sobre todo la analogía entre los hermanos enemistados y la sociedad española enfrentada en la Guerra Civil.²

Siguiendo este enfoque, pero llevándolo a un campo más bien literario-filosófico quisiera presentar una lectura centrada en la dimensión estructural subyacente a toda la temática fratricida: la familia como un conjunto sistemático interrelacionado, por un lado, y la relación fraternal como una constelación familiar preeminente (frente a otras existentes, pero menos visibles), por el otro. Parece que a través de la conceptualización de lo que es una constelación familiar se explica la presentación de la novela como una novela familiar. Aunque el título *Saúl ante Samuel* parece priorizar dos miembros familiares, quienes –como es de suponer– protagonizarán el desarrollo de este conjunto familiar narrado, son las relaciones que cada hermano entretiene con otros familiares –ceranos y lejanos, incluso ajenos o desconocidos pero considerados familiares– que nos permiten comprender la índole de esta familia. Este enfoque parece primordial ya que, más allá de la tesis de que los dos hermanos enfrentados sean alegoría de una España dividida, lleva a plantear la pregunta de quién (o qué institución, partido, grupo, etc.) sería pues la familia entera. De ser los dos hermanos, respectivamente, el bando republicano y el bando sublevado, ¿quién serían entonces los otros miembros de la familia? O, planteando la cuestión de la otra cara, ¿es que la familia española a nivel del imaginario colectivo se compone por dos hermanos? Y, ¿qué consecuencias se deducirían para el enfoque de la novela como una novela de memoria al conceptualizar la sociedad española, figurativamente hablando, como una familia incompleta y

1 El hecho de que sea difícil distinguir una trama seguramente está relacionado con la poética de la incertidumbre desarrollada por Juan Benet (2011, 198-204). No obstante, se plantea la pregunta por una trama a nivel de contenido para tener en cuenta el carácter novelístico de *Saúl ante Samuel*, ya que también se debe en gran parte al género, y sus implicaciones estéticas, el vínculo con la novela familiar.

2 Véase Herzberger 1984; Margenot 1988; Orringer 1989; Vollmeyer 2017.

huérfana, al no contar más que dos hermanos? No obstante, debido a que los otros miembros desempeñan un papel de importancia en la novela, considero que la familia como un conjunto es un momento sustancial para entender por qué y en qué sentido resulta esclarecedor enfocar *Saúl ante Samuel* como una novela familiar. Por ende, con la presente lectura quiero focalizar la importancia de conceptualizar los dos hermanos como una constelación familiar. Se entiende por ello enfocar los dos protagonistas más bien como una entidad, una constelación, que, a su vez, están esencialmente orientadas por y hacia un conjunto, que es su familia. En ese sentido, se comprende a los dos hermanos como una entidad (y no como dos personajes divididos) y la familia como otra. Cabe puntualizar que solamente es el título el que alude a la historia bíblica, sin embargo, en la novela los hermanos se llaman Simón y Emilio.

Saúl ante Samuel presenta otro rasgo distintivo frente al patrón literario de la novela familiar. En la novela familiar tradicional se suele conducir en paralelo el desarrollo del plano histórico con lo familiar, llevando el uno a la catástrofe y el otro a la quiebra. Tampoco es éste el caso en la novela de Benet, ya que no existe una cronología al no presentarse un sistema de efectos y causas; ni existe a nivel histórico, ni a nivel de la narración. Lo que ocurre es que ambas tramas son un sistema de relaciones y no pueden ser concebidas como lineales. Es decir, que tanto el plano histórico como el de la familia son, cada uno por su parte, presentados como una constelación. En este sentido, se potencia el sistema de interconexiones hasta tal punto que *Saúl ante Samuel* parece una red narrativa.

A las diferencias con la novela familiar típica se añade que los pasajes familiares y los de guerra se alternan, sin que se especifique en qué medida un espacio literario se ve afectado por el otro. Esto genera la incertidumbre de hasta qué punto se interpenetran, ya que a nivel de la acción no son entrelazados, sino que una situación del plano histórico es sucedida por cuadros narrativos acerca de la familia y viceversa. Por lo tanto, no existe una situación familiar dada en la que un evento histórico incida provocando que el conjunto familiar (o relaciones entre algunos miembros de la familia) se deteriore o incurra en un desastre. Por el contrario, *Saúl ante Samuel* narra situaciones aparentemente aisladas.

Encadenar una situación con otra y evitar plasmar un desarrollo concuerda con la manera en la que Benet describe su novela. Este autor define a *Saúl ante Samuel* como una 'novela teórico-literaria':

Mi pretensión [...] desde la primera página hasta la última, era ofrecer exclusivamente sustancia literaria; toda la experiencia narrativa de esa novela estriba en tratar de reducirla a una serie de textos de expresión pura [...]. [L]a novela rezuma un estilo literario muy definido. (Echevarría 2017, 9)

El campo semántico del que Benet se sirve –lo exclusivo, la sustancia, la reducción, la pureza, la expresión y lo definido– colinda con conceptos como la nitidez, la claridad y la precisión, definiendo así la novela como un tratado teórico; no porque fuese necesario que en el género narrativo sea patente la abundancia, sino por tratarse de términos estáticos. El desarrollo y la evolución de una situación narrativa, por muy reducidos que sean, suelen ser una característica íntegra del género épico, aún más en el caso de la novela familiar o incluso histórica. La ausencia de un hilo narrativo en este sentido forma, *ergo*, parte de la concepción de *Saúl ante Samuel*, que nos es presentada como un *tableau*.³ Narratológicamente hablando, este modo de representación va acompañado por una falta de lo que definimos como desarrollo, tanto narrativo como histórico. La novela no consiste en una evolución narrada ni existen razones, ni motivos mayores cuyas consecuencias constituyan una trama.

Enfocar la novela *Saúl ante Samuel* como un 'esquema de sustancias literarias' adquiere importancia, porque de ello se deducen dos consecuencias significativas. En primer lugar, calificarla como un conjunto de ideas supone una desvalorización de la importancia, supuestamente primordial, acreditada a la relación entre los dos hermanos frente a las otras relaciones intrafamiliares. Al ser una compilación de ideas y, por consiguiente, carecer de un desarrollo en el sentido propio de la palabra, todos los aspectos familiares tienen la misma relevancia en el sistema de esta familia. La segunda consecuencia es que todo lo relatado *es* la historia; *es* la relación entre los hermanos. La devaluación de la primacía normalmente asignada a la relación entre los hermanos y la conceptualización de la novela como una serie convierten la narración en la expresión de una situación y, por ende, está exenta de una cronología.

A nivel de tipología de género, esto plantea el siguiente problema: ¿se trata, pues, de una novela familiar o histórica?, ¿Cómo debemos comprender, tanto lo novelesco como lo histórico, sin una dimensión cronológica? Hacer hincapié en estos aspectos y sus consecuencias para el género literario y el concepto de la historia no es un detalle limitado al interés de la crítica literaria. El mismo Benet lo comenta. Según él, no se trata de una novela, sino de un compendio de opiniones:

En *Saúl ante Samuel*, más que en ningún otro de mis libros, está, por decirlo así, el cuerpo de mis opiniones sobre la historia de este país. (Cruz 1980, s.p.; énfasis en el original)

3 «Los verdaderos protagonistas de mi novela, como podrían ser los personajes, el argumento, los caracteres, fueron esquematizados lo más posible porque lo que me interesaba era otra cosa». (Echevarría 2017, 9)

Si, por una parte, *Saúl ante Samuel* es un texto sobre la historia española y, por otra, es un libro que ofrece exclusivamente opiniones que son 'sustancia literaria', Benet define este libro como uno sobre la historia española *sous forme de* lo esencialmente literario. Es decir, que indaga cuál podría ser la dimensión poetológica de la historia. ¿Cómo entender historia (española) desde un punto de vista teórico-literario? Desde este enfoque, uno debería preguntarse si sería preferible abordar el análisis de la novela partiendo de la idea de que se trata de una novela de tesis, un *roman à thèse*, ya que la cita sigue diciendo: «Las que están en este libro son mis opiniones» (Cruz 1980).

Se deducen, de este modo, dos consecuencias. En primer lugar, en esta novela lo histórico es literario. ¿Cómo podríamos entender esto? En segundo lugar, en nuestro proyecto se plantea la pregunta: ¿en qué cambia la perspectiva sobre la novela, si el marco de género literario no es la novela familiar sino la novela de tesis? O, más bien, ¿qué debemos entender bajo una novela familiar de tesis sobre lo histórico? ¿Es una novela de tesis, de familia, de historia, de teoría literaria, etc?

Siguiendo la idea de que *Saúl ante Samuel* es una novela familiar-histórica y, al mismo tiempo, una novela de tesis sobre «sustancias literarias» (Echevarría 2017, 7), surge la pregunta de en qué medida lo histórico genuinamente literario está relacionado con las constelaciones familiares, relatadas en ella. Una respuesta a ello podría ser la estructura de estas constelaciones: la característica propia de las constelaciones familiares, puestas en escena en *Saúl ante Samuel*, es que están constantemente trianguladas. Este rasgo también esclarece el sentido en el que la dimensión familiar es 'sustancialmente literaria', siendo ésta esencialmente tripartita. Tal y como las constelaciones familiares están compuestas por tres miembros, el habla figurativa también está estructurada por unidades triádicas, ya que se construye sobre metáforas que, a su vez, son unidades semánticas tripartitas. Pero, ¿en qué sentido se trata de constelaciones familiares tripartitas?

En la relación de los hermanos siempre entra un tercer familiar, gracias al cual se esclarece el vínculo entre ellos. De forma análoga funciona tradicionalmente una metáfora, ya que la medida en la que dos elementos articulados por ella están relacionados se entiende por medio de un tercero (*tertium comparationis*). Al igual ocurre en *Saúl ante Samuel*: para explicitar distintas facetas de la relación entre los hermanos, la novela desvía constantemente el foco narrativo hacia otros miembros de la familia que narran lo que ha ocurrido entre ellos. En lugar de que a través de los dos hermanos el lector reciba información sobre ellos, el procedimiento narrativo elegido plasma la relación fraternal a través de otro miembro de la familia. Es entonces mediante el desvío que se proyecta claridad sobre el vínculo fraternal. No obstante, todo gira alrededor de la relación entre

los hermanos. Los otros familiares que entran en escena, como pueden ser el padre, la madre o un primo, ejercen la función de *tertium comparationis*, en el sentido de que es a través de su relación con uno de los hermanos que se esclarece la relación entre Simón y Emilio.

2 Constelación, verdad e idea

Enfocar *Saúl ante Samuel* principalmente como una novela de tesis podría ser una perspectiva esclarecedora para el concepto de la constelación familiar, tal y como se proyecta en esta novela. En el «Prólogo epistemocrítico» a su obra *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, Walter Benjamin reflexiona acerca de la relación entre el contenido conceptual de la filosofía -las ideas- y su modo de representación. Por muy definitoria que la filosofía quiera ser, dice Benjamin, ésta es incapaz de deslindarse de los problemas que todo modo de representación conlleva. Por consiguiente, incluso el tratado como género modélico de la filosofía tiene que admitir que el modo de representación forma parte de su método:

Will die Philosophie [...] als Darstellung der Wahrheit das Gesetz ihrer Form bewahren, so ist der Übung dieser ihrer Form [...] Gewicht beizulegen. (Benjamin 1991, 207-8)

Si la filosofía [...] quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma. (Benjamin 2012, 224)

Aplicando las reflexiones de Benet, acerca de su novela y del género literario en el que se inserta, sugiero 'concederle la correspondiente importancia' a la ley de forma de esta novela. Se indagará, pues, si *Saúl ante Samuel* es la representación de 'una idea sobre un país', que sigue las pautas de representación que Benjamin atribuye a las ideas filosóficas. Benjamin las define de la manera siguiente:

[N]icht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren Konfiguration. [...] Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. [...] Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfasst werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. (Benjamin 1991, 214-15)

[L]as ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósmicos que se da en el concepto. [...] Y en cuanto configuración de dichos elementos es como lo

hacen [...]. Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. [...] Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados. (Benjamin 2012, 230)

Vislumbramos las ideas a través de constelaciones. Benjamin concluye que de estas constelaciones emerge «der Wahrheitsgehalt» (Benjamin 1991, 208; «el contenido de verdad» [Benjamin 2010, 225]). Lo que llama la atención en nuestro contexto es que, en el sistema constelativo de una idea, la relación entre los fenómenos es de índole familiar. Según Benjamin, entre los fenómenos existe un 'parentesco', «Verwandtschaft» (1991, 208); más aún, se trata de un 'auténtico parentesco'.⁴

Ahora bien, se había señalado que la novela consiste en episodios que relatan, o un acontecimiento entre los familiares, o un suceso relativo a una batalla. Estas escenas, a su vez, se encadenan y están entrelazadas sin que se detalle su interrelación. La yuxtaposición de las acciones bélicas con los encuentros entre los familiares establece una relación de analogía entre estos dos niveles de la narración. Lo anterior lleva a preguntarse en qué consiste su afinidad. La respuesta aquí es lo familiar, como es el caso en las constelaciones de Benjamin. También Benet conceptualiza el nivel histórico como una relación de parentesco: «[U]n hecho [...] remite a otro [...] a través de un inquietante parentesco» (Benet 1993, 14). Su fondo es intransigente, una «enorme masa oculta» (14). De este modo, Benet evoca la definición de Benjamin sobre la verdad de las ideas:

[U]n hecho cualquiera remite a otro perdido, sin que sus claves sirvan para averiguarlo sino tan sólo, a través de un inquietante parentesco, sospechar la enorme masa oculta de toda experiencia que por debajo del campo visible de la conciencia se enlaza con lo muerto. (14)

Lo histórico, en su esencia, no es accesible ni inteligible. Asimismo, ocurre con las ideas en el sentido de Benjamin (1991, 215): «Die Ideen [...] [s]ie bleiben dunkel» («Las ideas [...] [p]ermanecen oscuras» [Benjamin 2012, 231]). Por consiguiente, 'la verdad de la idea de la historia española' subyacente a esta novela queda, en el sentido de las ideas de Benjamin, relegada a un nivel inaccesible.

En los párrafos siguientes se analizará en qué medida *Saúl ante Samuel* puede ser concebida como la proyección literaria de una

⁴ La traducción al español no refleja el campo semántico original; pone «es una auténtica afinidad» (Benjamin 2012, 225), mientras que en alemán Benjamin recurre a un campo lexical perteneciente a lo familiar.

constelación, en la que cada 'sustancia literaria' equivaldría a una estrella y, por extensión, a un miembro familiar. La verdad subyacente a esta constelación sería, entonces, 'el contenido de verdad de la Guerra Civil'.

El concepto de la constelación de estrellas, cuya última verdad queda relegada a un plano desconocido, pero cuya esencia se revela en 'la constelación estelar', es la manera en la que se define la familia en esta novela. Así como cada estrella desempeña su propia lógica y función –«Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. [...] [S]ie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze» (Benjamin 1991, 215) («[l]as ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. [...] [N]o son ni sus conceptos ni sus leyes» [Benjamin 2010, 239])–, uno de los hermanos se concibe como un elemento con un principio propio –«una misión» (Benet 2017, 89)– que obedece a «un imperativo» (89). No obstante, su verdad reside en que, en algún momento, ese imperativo se trascienda hacia un sistema superpuesto:

[U]n destino que lejos de serle prometido busca en obediencia a ese extraño y colectivo imperativo que siglos más tarde, una vez consumada la misión cuya importancia desconociera, se sublimará en el emblema heráldico de una raza, una comunidad o una familia. (89)

Lo que para Benjamin son 'las estrellas', en *Saúl ante Samuel* son «una raza, una comunidad o una familia» (89); lo que para Benjamin es 'la constelación estelar', se vuelve «emblema heráldico» (89); y lo que para Benjamin es 'la idea', se vuelve un «extraño y colectivo imperativo» (89). Al igual que la idea emerge de las constelaciones estelares, el pasado actúa sobre los personajes-estrella de esta familia sin que ellos puedan sustraerse a ello. Una vez que cada familiar ocupe su lugar en la constelación se realizará el emblema de la colectividad española, que el narrador define aquí como una familia.

¿Cuándo logramos entrever la idea? Benjamin dice:

Das Allgemeine ist die Idee. Das Empirische dagegen wird umso tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann. Vom Extremen geht der Begriff aus. (1991, 215)

Lo general es la idea. En cambio, en lo empírico se penetra tanto más profundamente cuanto más se le puede ver como algo extremo. Y el concepto parte de lo extremo. (Benjamin 2012, 231)

De la misma manera, Benet conceptualiza esta familia literaria definida por sus extremos: por Saúl y Samuel o más bien Emilio y Simón, dos hermanos enfrentados. Así también lo expone el narrador:

Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto. El deseo de destruir [...]. De luchar, de vencer, el principio primero de una especie creada en el antagonismo, en la lucha entre el genético orden combativo y el instinto de paz y conservación. Realizaciones efímeras. Rencillas familiares. Controversias y enemistad entre personas que empero tienen un interés común. (Benet 2017, 62)

Considerando lo anterior, ¿en qué sentido se deslinda, a partir de esta equiparación entre Benet y Benjamin, un nuevo concepto de lo familiar y/o lo histórico en esta novela? Aunque 'la verdad de la idea de la historia española' sea difícil de plasmar a través de definiciones o descripciones ajustadas, la analogía permite deslindar dos aspectos importantes que forman parte de esa verdad. En primer lugar, según Benjamin, la comparación permite entender la novela como una idea. Por lo tanto, a los episodios narrados les corresponde la función de los fenómenos y a la novela, en su conjunto, la de la constelación de estrellas. Adicionalmente, dado que ambas tramas de la novela -tanto la histórica como la familiar- están construidas como una familia, la verdad del enfrentamiento en esta familia no es solamente un enigma cuyas razones se esclarecen ocasional y tan solo vagamente, sino que eso implica que la verdad histórica de España tampoco pueda ser esclarecida. No es posible descifrar su trasfondo. Se suma, además -como esta novela parece darnos a entender-, un aspecto trágico que consiste en que la verdad de la idea sobre la historia española la podemos entrever solamente a través de constelaciones de guerra. En 'el deseo de destruir' vislumbramos la muy remota razón y lógica de este antagonismo, aparentemente insuperable, por ser esencial da la verdadera idea de lo español.

En segundo lugar, la yuxtaposición da por entender, justamente, esa relación. Comprendemos que existe un 'auténtico parentesco' entre lo familiar y lo histórico españoles. La única figura de pensamiento adecuada para la historia de España es la familia.

[Z]u den Ideen [ist] insofern ihr Verhältnis [das der Phänomene] das umgekehrte, als die Idee [...] erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt. (Benjamin 1991, 214-15)

[S]u relación [de los fenómenos] con las ideas es la inversa en la medida en que la idea [...] determina primero su mutua pertenencia. (Benjamin 2012, 230)

Solamente será entonces, en tanto se logre esclarecer este sistema familiar, que se obtendrá una idea adecuada de «la historia de este país» (Echevarría 2017, 7).

Ahora bien, no sólo existe la dificultad de que la verdad de la idea se dé en constelaciones y nunca de manera nítida, sino que existe otra problemática: las constelaciones no siguen pautas basadas en una lógica de causa y efecto, que dejen entrever fácilmente la analogía, sino que se trata de sistemas que traspasan cronologías y estratificaciones de orden temporal, histórico y generacional. Tal y como los familiares se relacionan fortuitamente en *Saúl ante Samuel* –«un hecho cualquiera remite a otro perdido, sin que sus claves sirvan para averiguarlo» (Benet 1993, 14)–, ocurre en el proceso histórico español. No puede ser entendido como una evolución con delimitadas causas y efectos. Se trata en cambio de un sistema de relaciones cuya articulación no es ni previsible ni intencional; nuevamente, igual que la definición de la verdad según Benjamin (1991, 216), «ein intentionsloses Sein» («un ser desprovisto de intención» [Benjamin 2012, 231]). De ahí proviene su dimensión turbadora, «un inquietante parentesco» (Benet 1993, 14). La 'verdad histórica de España', por tanto, es un sistema que no podrá ser descifrado. Eso se debe, por un lado, a su índole de verdad benjaminiana y, por el otro, a que es un sistema cuyos elementos no se rigen por lógica.

3 Constelaciones familiares metafóricas

Al inicio de este análisis se señalaron dos características de esta novela: una postulaba que por medio de otro miembro de la familia se arrojaba luz sobre la relación entre los hermanos, y la otra, que se trataba de una novela de tesis. Ambas características se corresponden por basarse en estructuras tripartitas. ¿Cuál podría ser, entonces, la tesis de esta novela y en qué sentido ésta mantiene una correspondencia con las constelaciones familiares?

Comenzando por las constelaciones familiares, uno advierte que la triangulación en este campo tiene dos vertientes. Por un lado, la relación entre los hermanos se esclarece por medio de otro miembro de la familia. En ese sentido, se trata de una relación fraternal que está mediada por otro familiar; son, por ende, relaciones a base de tres personajes. Por el otro lado, una triangulación familiar existe en el sentido en que las relaciones que un hermano tiene con cualquier otro pariente suelen trascenderse a una entidad colectiva. La relación intrapersonal entre dos familiares recobra constantemente un valor añadido de envergadura colectiva. ¿Cómo funciona esta vinculación entre lo individual y lo colectivo? Esta respuesta se ejemplificará refiriéndose a las figuras del padre, de la madre y del primo.

El padre sirve de figura de representación para una agresión que está dirigida a un colectivo:

Entre ellos no se cruzarían explicaciones y si [...] podría eludir la enojosa controversia que se venía fraguando desde tiempo atrás a causa de sus cada día más acusadas discrepancias con las ideas de su padre (de su padre, de su medio, de su clase, de su tradición y casi de su pueblo) sin más que tomar partido por el bando de sus enemigos y consumir un hecho que haría irrelevante cualquier discusión acerca de sus razones y orígenes, también se debería a la decisión de su padre [...] de pagarle de la misma moneda. (Benet 2017, 44)

El padre –y por extensión, su medio, su clase, su tradición y casi todo el pueblo– es representante de un ideario al que el hijo se opone. Aunque en un primer plano se trate de un conflicto bilateral, existen en principio tres partes involucradas: padre, hijo y colectivo.

El hecho de relatar en analogía es otro procedimiento narrativo, que le da una dimensión colectiva al conflicto supuestamente binario e intrafigural entre los personajes. Un conflicto entre dos personajes es referido, con base en la correspondencia, con el mismo entre otros dos miembros de la familia: el adulterio que Simón comete con la mujer de Emilio es introducido en la novela a través de la madre, quien, a su vez, también había caído en adulterio.

Pero también la detestabas [la mujer de Emilio] (la copia del mismo pecado de tu madre [...]) porque oscuramente [...] afirmaba el mismo principio de cuyo antagonismo tú habías hecho la Idea. (127)

Lo que podría ser un conflicto entre los hermanos es, obviamente, uno en el que influye también la cuñada. Pero, asimismo, es un conflicto entre los hijos, en el cual la madre interviene como tercer elemento. De esta forma, las constelaciones familiares despliegan todo un sistema de triangulaciones familiares conflictivas. Así también, al establecer una analogía entre los conflictos familiares, se insinúa que el conflicto fraternal no es único sino una imitación. La Idea (escrita aquí con mayúscula) recalca esta dimensión de universalidad y remite a la concepción de la idea filosófica de Benjamin. Al igual que el conflicto con el padre, con el conflicto del adulterio se trasciende a una colectividad más amplia que el sistema familiar. Las constelaciones familiares no se limitan a los miembros directamente involucrados, sino que implican una dimensión que va más allá de ellas.

Presentar el adulterio de la madre como un acto 'copiado' por parte del hijo matiza la 'idea de la verdad histórica' que se había esbozado partiendo de la lucha: el 'principio del antagonismo' parece ser la idea de esta novela que, además, está estrechamente vinculado al 'pecado' del adulterio. Esta hipótesis es consolidada al analizar la relación entre los hermanos y su primo. Emilio y Simón tienen un primo que, a su vez, ama a la misma mujer que ama a Emilio, por lo que intenta 'copiar' lo que hace Emilio:

¿Tu primo, siempre boquiabierto, que sigue tus pasos como un perro, empujado por instinto a amar a la mujer que te ama y sentenced a atraer sobre sí las culpas de tu adulterio? (124)

Tan sólo basándose en estos tres ejemplos se ve que las constelaciones familiares se repiten. Crean una serie de antagonismos, todos ellos orientadas en el adulterio y en el impulso de vengarse y 'pagar de la misma moneda'; además, las une la lógica de su construcción -«el mismo principio» (127). Por consiguiente, una constelación equivale a otra, y de aquí surge su valor representativo; alcanzan una envergadura colectiva por ser repetitivas, incluso intercambiables y, por ende, no individuales. Es decir, el antagonismo entre Saúl y Samuel es el conflicto entre los hermanos Emilio y Simón, el cual es un conflicto como el de su madre, como el de su primo, como el conflicto con el padre, como el conflicto con 'el medio, la clase, la tradición y su pueblo', entre otras. Bajo esta perspectiva, la construcción de estas constelaciones familiares es cíclica y repetitiva: el conjunto familiar es un móvil perpetuo que no cesa de reproducirse. En la repetición estriba su universalidad. Este rasgo es otro argumento que vincula la concepción de Benjamin (1991, 207) con esta novela:

Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen.

Es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición. (Benjamin 2012, 223)

La forma de representación de la idea es la repetición -«a cada viraje»- que parece ser desvío; pero no se trata de una divagación, sino de su esencia: «Darstellung ist der Inbegriff ihrer [der Traktate] Methode. Methode ist Umweg. [...] [D]as ist denn der methodische Charakter des Traktats» (Benjamin 1991, 208) («[L]a quintaesencia de su método [la del tratado] es la exposición. El método es rodeo. [...] [É]se es el carácter metódico del tratado» [Benjamin 2010, 224]). El rodeo, la digresión o la divagación forman entonces parte del género filosófico por excelencia: el tratado. Así también ocurre en esta novela de tesis que, sirviéndose una y otra vez de relaciones familiares análogas, permite comprender cada vez mejor la relación esencial, el antagonismo entre los hermanos.

Otra característica que une a estas constelaciones familiares es que son relaciones siempre trastornadas y definidas por un tercer elemento. En principio, no existen relaciones constituidas por dos miembros de la familia, sino que una relación siempre está encajada en una constelación tripartita. A propósito de esto, la unión entre el aspecto de la reduplicación de los conflictos con el hecho de que siempre se trata de constelaciones constituidas por tres elementos, lleva

al concepto de la trinidad y la transustanciación: uno es lo otro y al mismo tiempo mantiene su singularidad, pero, aun así, representan un circuito cerrado por ser –sustancialmente– análogos. En qué medida, históricamente hablando, un conflicto es sustancialmente otro, aunque temporalmente no esté relacionado con ese otro –«un hecho [...] remite a otro» (Benet 1993, 14)–, es una de las preguntas que la novela plantea; y la otra refiere a cuestionarse si –hablando con la cita de *Ana Karénina* que llegó a volverse fórmula– esta familia de los dos hermanos es, infeliz a su manera' o, por ser representativa en toda su dimensión, es 'esencialmente infeliz como todas las españolas'.

Cabe resaltar la importancia de la triangulación, ya que es por ella que se justifica por qué la familia es la figuración precisa para proyectar un contenido histórico. Esto se plasma en dos vertientes: tanto su dimensión representativa como su analogía con la trinidad señalan que el valor del conjunto familiar proviene de su formación de grupo. En la constelación reside su valor añadido.

Primero, recalcando la colectividad, se sugiere que la constelación particular de dos miembros de una familia no es una representación fragmentada, sino que Benet la correlaciona continua y constitutivamente con el conjunto. Por muy apartado, particular o individual que un vínculo entre dos miembros familiares parezca, no son ni inteligibles ni concebibles fuera del conjunto triangular en el que están insertados. El sistema familiar como una unidad hace posible acercarse a él, porque esencialmente se trata de la prorrogación de 'conflictos heredados'. Los elementos que componen la constelación y los miembros que constituyen las constelaciones familiares, en su esencia, son iguales. Por ello, se repiten los conflictos, por ello son familia y por ello son constelación de una idea.

Segundo, por muy evidente que parezca, la puntualización de la primacía del grupo frente a las relaciones interpersonales es significativa porque le añade un nuevo matiz a la novela familiar. A diferencia de otras novelas de familia, en términos generales, Juan Benet pone de relieve el organismo familiar, omitiendo a los individuos. Para esto, el autor se centra en las reglas y los principios que rigen esta formación y que están por encima de cada miembro individual. Por ello, las particularidades de cada familiar no tienen un significado decisivo. Esta es la razón por la que no existe un desarrollo narrativo, en el sentido propio del concepto. Así mismo es la razón por la cual la constelación sirve de figuración para esta novela; constelación entendida aquí como el conjunto fortuito de entidades individuales cuyo 'destino' –o 'imperativo' como se dice en la novela–, al igual que las órbitas de las estrellas, los lleva a interferir necesariamente con otras; pero no por un empeño personal ni individual sino por inercia. Por ello, no existe lo estrechamente individual; y, por ello, lo individual se define por su antagonista. Querer salirse de ese conjunto es imposible, porque el antagonismo es necesario para la autodefinición:

Nuestros enemigos saben hasta qué punto son necesarios para nuestra subsistencia, pero aquellos que vuelven su espalda a nuestra lucha nos resultan aún más imprescindibles [...]. (Benet 2017, 117)

Adicionalmente, las interrelaciones familiares no se quiebran por un choque de intereses o conflictos, surgidos por enfrentamientos entre algún u otro familiar, sino por el 'principio de antagonismo' que le es inherente a toda relación familiar; aunado también a que dos miembros siempre lidian con un tercero. De ahí que el antagonismo impera.

Hemos señalado que Benet plantea enfocar *Saúl ante Samuel* como una novela de 'sustancias literarias'. ¿Cómo entender esa auto-descripción? Con ese enfoque se corresponde esta configuración de las relaciones interpersonales entre dos miembros familiares, que son mediadas por otro miembro que, a su vez, comparte el mismo conflicto. De ese modo, las constelaciones familiares adoptan la estructura de una metáfora: lo común entre dos elementos semánticos se cristaliza a través de un tercero que presenta un rasgo en común con ambos. Así como el *surplus* que emerge de una metáfora, la idea en el sentido de Benjamin -que se vislumbra al formar una constelación- es correspondiente a las constelaciones familiares. Se añade, además, la repetición constante de los conflictos que convierte a la familia en un sistema de relaciones. Por un lado, porque la relación entre los hermanos crea constelaciones diferentes; por el otro, porque, en un sentido estructuralista, un conflicto -al ser 'copia' de otro- no ocupa una posición por sí mismo e individualmente, sino que siempre se define en relación a otro miembro. Su *valeur* sólo se entiende a través de otra constelación. Aunque a nivel del inventario literario Benet trabaja con motivos estereotipados -la casa familiar, la abuela sibilina, el padre como el patriarca, el adulterio-, el modo de representación es una escritura de la modernidad que se pone a la altura de un pensamiento, tanto en las relaciones como en lo figurativo. Según esta propuesta, los signos se entienden por su correlación con otros en la medida en la que forman una constelación común; y según el valor añadido que resulta de esa constelación, el *surplus métaphorique* de una escritura en la modernidad. De esta manera, Benet explota el género literario de la novela familiar histórica hasta un máximo y logra vincularlo con un sentido de una escritura moderna altamente rigurosa.

Bibliografía

- Benet, J. (1993). *Saúl ante Samuel*. Madrid: Alfaguara.
- Benet, J. (2011). *Ensayos de incertidumbre*. Prólogo y ed. por I. Echevarría. Barcelona: Penguin Random House.
- Benet, J. (2017). *Saúl ante Samuel*. Barcelona: Penguin Random House.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del 'Trauerspiel' alemán*. Trad. por A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores. Trad. de: *Gesammelte Schriften. T. I.1, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik; Goethes Wahlverwandschaften; Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 217-459.
- Cruz, J. (1980). «Juan Benet: 'El escritor es el estilo'. Conversación con el autor de *Saúl ante Samuel*». *El País*, 20 de agosto. https://elpais.com/diario/1980/08/29/cultura/336348005_850215.html#.
- Echevarría, I. (ed.) (2017). «Nota de los editores». Benet 2017, 7-11.
- Herzberger, D.K. (1984). «The Theme of Warring Brothers in *Saúl ante Samuel*». Manteiga, R.C.; Herzberger, D.K.; Compitello, M.A. (eds), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Hanover; London: University Press of New England, 100-10.
- Marginot, J.B. (1988). «The House as Temple of War in Juan Benet's '*Saúl ante Samuel*'». *Romance Notes*, 29(2), 119-24.
- Orringer, N.R. (1989). «The Biblical Perspective on Civil War in Benet's *Saúl ante Samuel*». Brown, F.S. et al. (eds), *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. East Lansing: Michigan State University Press, 57-67.
- Vollmeyer, J. (2017). '*Soll ich meines Bruders Hüter sein?*' *Der Kain-Abel-Komplex als Spiegel widerstreitender Gedächtnisdiskurse*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

(Des)órdenes familiares en *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores* de Ángeles Mastretta

René Ceballos

Universität Leipzig, Deutschland

Abstract This text attempts to demonstrate how the Mexican author Ángeles Mastretta creates a gynocentric cosmos from which she proposes a new family 'order' in which the 'value' of women is equivalent to that of men. What in the novel *Mujeres de ojos grandes* (1990) could be understood as a 'literary exercise' of constructing 'dis-ordered' feminine figures will be 'amplified' in the novel *Mal de amores* (1996). The latter, in turn, can be considered as the deconstruction of the traditional novel of the Mexican revolution and as an attempt to update the nineteenth-century *costumbrista* novel.

Keywords Deconstruction. Novel of the Mexican Revolution. Historical novel. Costumbrista novel.

La idea de conectar temáticamente las novelas mencionadas en el título nace cuando nos percatamos que las figuras femeninas presentadas en ellas rompen con los padrones tradicionales de comportamiento con los que trilladamente se acostumbra a caracterizar a las figuras femeninas. Al relacionar ambas novelas, trataremos de demostrar que lo que la conocida autora mexicana Ángeles Mastretta en realidad está haciendo es construir un mundo ginocéntrico en el que las acciones de las figuras femeninas desestabilizan el modelo idealizado de familia tradicional (perfecta).

Mujeres de ojos grandes (1990) la queremos considerar como una especie de ejercicio literario con el que la autora concibe un modelo de figuras femeninas resolutas, ancladas en situaciones familiares insatisfactorias para ellas y de las que con un pequeño esfuerzo lograrán liberarse. La base sobre la cual esta novela se construye la constituyen treinta y siete capítulos en los que la vida de una de las figuras femeninas se relata. Estos capítulos, ni numerados ni subtítulos, están escritos en la forma textual que normalmente tienen los cuentos. Es decir, son narraciones cortas, independientes las unas de las otras y no mantienen ninguna relación causal entre ellas. El único hilo conductor temático que hilvana esos microcosmos literarios son las descripciones de un momento crucial en la vida de una tía de la voz narradora. Con ello, como lectores, obtenemos una perspectiva que no parte de algún miembro del núcleo familiar inmediato de la tía (pareja, padre, madre o hijos) para dirigirse hacia el exterior de la familia, sino que, al contrario, observamos la vida de una tía siempre desde afuera, desde el distante punto de vista de la sobrina. Por tanto, la perspectiva de narración en esta novela nunca alcanza ni el centro familiar ni la mente de ninguna tía; sus descripciones se ‘concentran’ en su exterior, en cómo se ven desde afuera. Todo lo que sabemos de ellas lo apreciamos a través de la posición extrínseca pero omnisciente de la sobrina, de la que debemos suponer que conoce tanto el funcionamiento interior como el comportamiento exterior de su amplia familia. La voz narrativa, aparentemente objetiva, describe cómo las tías rompen sus ‘encierros’ y en las descripciones de sus actos notamos un cierto aire de admiración y respeto hacia ellas.

El tema general de los capítulos, cuya narración es prácticamente contemplativa, se nos presenta como distintos cuadros familiares en un mundo provincial. Las acciones, enmarcadas entre las décadas de 1910 y 1940, se desarrollan siempre en la ciudad de Puebla, en México, y se enfocan en ese preciso momento que llevará a una de las tías a experimentar un cambio determinante para ella.

Las figuras femeninas que Mastretta construye no son, como se podría pensar en primera instancia, mujeres libres o liberadas del sistema patriarcal heteronormativo, mucho menos son mujeres empoderadas –para decirlo con una palabra de moda. El modelo de mujer que la autora desarrolla siempre tiende a romper con su cotidianidad por medio de lo que con *Dubliners* de Joyce o con la literatura de Clarice Lispector se ha llegado a llamar ‘epifanía’. Son momentos en los que las figuras femeninas protagónicas se descubren a sí mismas como diferentes y en ese momento ultrapasan su encierro familiar, social o emocional para irrumpir en un espacio (en su mayoría sexual, como en el caso de la tía Leonor; véase Mastretta 1990, 9-13) para ellas incógnito hasta ese momento. En el caso de *Mujeres de ojos grandes*, debido a la estructura rígida del texto –capítulos en forma de cuentos cortos–, resulta difícil adaptarle otro tipo de cualidades a

las muchas tías de la voz narrativa (presumiblemente también femenina). Las tías de los distintos capítulos se limitan a una caracterización modelada que las hace intercambiables entre sí, son icónicas en tanto que se construyen bajo un principio metonímico de mujer (tradicional). Opinamos que sólo se crea la ilusión de una mujer independiente, presente en todos los capítulos, porque las tías, a pesar del cambio radical que experimentan en sus vidas, permanecen ligadas al círculo social que las rodeaba y determinaba, impidiéndoles ir más allá. Salen de un encierro inmediato, pero no de las estructuras sociales en las que ellas se desempeñan ya que éstas no se alteran en ningún momento. De esta forma, la caracterización de las figuras femeninas, fuera de insinuar una cierta independencia, repiten lo que Luce Irigaray (1977) llama ‘una mascarada de feminidad’, producto de la matriz heterosexual impuesta que le impide a la mujer ser un sujeto, manteniéndola en su lugar de objeto femenino deseado:

Mais la femme, indépendamment de sa fonction reproductrice, correspondrait à quelle réalité ? Il semble que lui soient reconnus deux rôles possibles, parfois ou souvent contradictoires. La femme serait ‘l’égale de l’homme’. Elle jouirait, dans un avenir plus ou moins proche, des mêmes droits économiques, sociaux, politiques, que les hommes. Elle serait un homme en devenir. Mais la femme devrait, aussi, sur le marché des échanges – notamment, ou exemplairement sexuels –, garder et entretenir ce qu’on appelle la ‘féminité’. La valeur de la femme lui viendrait de son rôle maternel, et, par ailleurs, de sa ‘féminité’. Mais, en fait, cette ‘féminité’ est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentation des hommes. Dans cette mascarade de la féminité, la femme se perd, et s’y perd à force d’en jouer. Il n’empêche que cela lui demande un ‘travail’ dont elle ne touche pas le prix. A moins que son plaisir ne soit simplement d’être choisie comme objet de consommation ou de convoitise par des ‘sujets’ masculins. (80)

Por otro lado, al tratarse siempre de una tía, tenemos una visión descentralizada de la familia tradicional, es decir, la familia en sí no constituye el centro de atención, sino una tía cuyo vínculo familiar no es nada más que eso: ser una tía (una más entre treinta y siete de ellas). El mundo literario como espacio ‘ginocéntrico’ en *Mujeres de ojos grandes* se disloca así del núcleo familiar y de la idea tradicional de familia en tanto que las tías se comportan de una manera diferente, atrevida o extravagante para su época y, quizás por ello, las narraciones giran siempre a su alrededor. Los personajes femeninos protagónicos de Ángeles Mastretta se ‘desordenan’ y rompen con lo que podría corresponderse con el modelo de la mujer que la norteamericana Betty Friedan (2009) nombró ‘mística de la feminidad’. Las

tías, al parecer, acaban con una concepción esencialista de la feminidad que condenaba a las mujeres a la pasividad y el sometimiento y crean la ilusión de que al dislocarse del centro familiar se conciben como emprendedoras e independientes. Esta es la ilusión que construyen, pero en realidad se mantienen dentro de la matriz heteronormativa, como el caso de la tía Concha explícitamente demuestra: una mujer que trata al marido como a un hijo más, asumiendo y cumpliendo así su 'rol natural' de madre (véase Mastretta 1990, 177-80).

A diferencia de la anterior, la segunda novela se desarrolla desde la perspectiva familiar interna. «Soy bígama» (Mastretta 1996, 348) afirma la protagonista Emilia Sauri en la novela *Mal de amores*, publicada en 1996 y galardonada con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 1997. Si hoy en día confrontáramos a algunos padres durante una cena familiar con la situación de ser bígamos por convicción –como lo hace Emilia– ello no acarrearía muchos problemas consigo, pero declararlo en la primera década del siglo XX en la conservadora ciudad de Puebla en México, suponemos que habría causado muchos e incómodos disgustos. Sin embargo, en el caso de Emilia esto no fue así, en la familia de los Sauri la confesión no le produjo ningún problema. En su círculo familiar ya era de todos conocido que ella estaba perdidamente enamorada de Daniel Cuenca desde su infancia y que eso, al mismo tiempo, no le impedía aceptar los elogios, cortesías y cortejos de Antonio Zavalza. Éste permanecerá siendo uno de los dos amores constantes de la protagonista Emilia, junto a Daniel Cuenca, hijo del Dr. Octavio Cuenca y nieto de Juan Cuenca, un hacendado liberal. Cuando niño, al perder a su madre, Daniel se convirtió en una especie de hijo adoptivo de Milagros Veytia, tía de Emilia. Poco antes de morir, la madre de Daniel le pide a Milagros que se ocupe de su hijo, como si ella fuera su propia madre. Es obvio que Milagros cumplirá esta promesa de por vida. De esta forma, la relación entre Daniel y Emilia se convierte en algo 'familiar' gozando por ello de toda la confianza y aceptación por parte de la familia Sauri. Su relación es tan 'familiar' que entenderlos como pareja no cambiaría la constelación de amor amistoso o de amistad amorosa que construyen.

La familia Sauri, como vemos, no es una familia convencional. La madre Josefa Veytia es quizás la única en esta familia que todavía, a inicios del siglo XX, mantiene ciertas estructuras estereotipadas de comportamiento y algunas expectativas correspondientes a su clase social. Se nos cuenta que hacia 1892 era una mujer de «treinta y tantos» (17) y que «tenía el don que equilibra la necesidad de las palabras con la premura de los silencios» (18). Era la «autoridad divina encarnada en mujer» (17). Entender y describir a la madre como una autoridad divina se corresponde con las alternativas que más tarde la tía Milagros y el padre le ofrecerán a Emilia como correctivos de la línea educacional que se le imparte en el colegio de

monjas. Padre y tía se entienden a sí mismos como liberales y vanguardistas, no obstante, también aquí se mantienen en un imaginario ginocéntrico.

De la tía Milagros Veytia, hermana menor de Josefa Veytia, sabemos que es una mujer independiente y que «[t]enía su libertad como pasión primera y su arrojo como vicio mejor» (23), podía desbaratar

un argumento con la luz ominosa de su mirada despreciándolo, [...] era lectora como pocas y erudita como ninguno. Le gustaba desafiar a los hombres con el acervo de sus conocimientos científicos y se divertía memorizando poemas y buscándose retos. [...] Era drástica en sus juicios y exigente con los ajenos, disimulada en sus afectos, desprendida en sus pertenencias, cautivadora con sus historias. (23)

Sólo muchos años después, Milagros, en lo que ya se podría considerar una edad madura, aceptará la compañía del poeta e intelectual, Manuel Rivadeneira, «un hombre de gesto desencantado y facciones de animal fino» (34).

Sobre el matrimonio de Diego Sauri y Josefa Veytia se nos narra que había estado diez años intentando tener un hijo. Cuando por fin Josefa quedó embarazada, Diego Sauri afirmó que Josefa dentro de sí «guardaba los ambiciosos sueños de una niña» (20) y que «la llamarían Emilia para honrar a Rousseau y hacerla una mujer inteligente» (20) ¡Y vaya que será una mujer inteligente! Su padre repetía con gusto que Emilia ya era una mujer del siglo XX y que por eso existían algunas discrepancias entre ella y su madre. En relación con su comportamiento y su arrojo (emocional e intelectual), Emilia estaba más cerca de su tía Milagros que de su propia madre Josefa.

La educación de Emilia correrá por cargo de la familia completa y encontrará un equilibrio ideal entre las influencias de la parte conservadora de su madre Josefa y la liberal de su padre Diego y su tía Milagros. Al respecto presentamos sólo un corto ejemplo. Era de esperarse que Emilia hubiera de ir a un colegio de monjas, como Josefa deseaba. Diego Sauri obviamente se opone porque, según él, allí no aprendería nada, excepto a rezar y afirma:

Ahí lo único que le enseñarían son rezos y de lo que se trata es de formar una criatura que se entienda con las antinomias del mundo moderno. (58)

También era previsible que Diego no se podría imponer y que el deseo de su esposa se cumpliría: Emilia termina en un colegio de monjas dirigido por una 'solterona' que sólo le enseña a rezar. Corre entonces por cuenta de su padre Diego que Emilia se entere y aprenda las antinomias del mundo real y, para contrarrestar el adoctrinamiento

cristiano, Diego y la tía Milagros instruyen a Emilia con otras teorías politeístas. En este punto vemos cómo la voz narradora nos ofrece una gama de diosas a las que se puede recurrir en caso de necesitarse y, constatamos, que el universo divino, como el mundo de las tías en *Mujeres de ojos grandes*, es igualmente ginocéntrico:

Emilia creció escuchando que la madre de Jesús era una virgen que se multiplicaba en muchas vírgenes con muchos nombres, y que Eva fue la primera mujer, salida del costado de un hombre, culpable de cuantos males aquejan a la humanidad, al mismo tiempo en que sabía de la paciente diosa Ixchel, la feroz Coatlicue, la hermosa Venus, la bravía Diana y Lilith, la otra primera mujer, rebelde y sin castigos. (59)

A pesar de las divergencias en las perspectivas de educación que sus padres concebían para ella, Emilia se mantuvo siempre bajo la influencia liberal de su padre y de su tía, lo que haría de ella una mujer que, según el propio padre, siempre «vivirá en otro siglo» (60), queriendo decir que Emilia siempre estará adelantada a su época. Por eso, Diego Sauri se enorgullece de ella y le pronostica que: «Las mujeres como tú van a cambiar este país» (89). Pero ¿a qué cambios se refieren? La trama de la novela se desenvuelve entre los albores y el fin de la revolución mexicana, por eso, los cambios aludidos se entienden como el resultado y los logros que la revolución mexicana alcanzará o deberá alcanzar. Mucho antes de que la lucha armada literalmente comience, ésta ya efervesce en los lugares que la albergaban como las tertulias que la familia Sauri organizaba todos los domingos y a las que acudían intelectuales que, en su mayoría, discordaban con la dictadura de Porfirio Díaz. Obviamente, estas tertulias también influyen en Emilia y se afirma que ya desde bebé su espíritu había quedado perturbado por ellas (36).

Por otro lado, los cambios, o ‘desórdenes’ como quisiéramos nombrarlos, aludidos por la voz narradora podrían entenderse asimismo desde una perspectiva metaficcional. Es decir, la catalogación de la novela en sí, según sus características tipológicas y temáticas, se puede ‘ordenar’ bajo diferentes clasificaciones. Considerando el trasfondo histórico de la novela podríamos leerla como si fuese una novela histórica tradicional, siguiendo los criterios propuestos por Hugo Aust (1994), quien expone que el trato secundario de hechos históricos como un elemento de colorido local está en función del argumento y de la caracterización de los personajes. Por tanto, sería legítimo clasificarla como una novela histórica tradicional ya que los hechos y figuras históricas mencionados son verificables y constituyen el marco dentro del cual se desarrolla la trama principal. Aún más, asumir que estamos leyendo una novela histórica demuestra que

la estrategia narrativa utilizada y el uso de elementos típicos de la novela histórica están en función de la representación de una constelación familiar divergente de las formas tradicionales en las que las familias se caracterizaban. Con lo que realmente nos confrontamos es con una parodia del modelo de la novela histórica tradicional con el fin de subrayar un 'desorden' familiar allende los ideales y principios heteronormativos de heroicidad masculina bajo los que comúnmente se construían este tipo de textos, por ejemplo, en las novelas típicas de la revolución mexicana.

Asimismo, *Mal de amores* también se puede leer como si fuese una novela costumbrista, pero no en su sentido tradicional: sí tenemos una familia en la provincia, como el género lo exige, pero ésta ni es pobre ni tampoco festeja rituales tradicionales o costumbres inmemoriales, exceptuando las tertulias.¹ Nos atrevemos a afirmar que *Mal de amores* intenta recontextualizar un género literario en el siglo XX, cuyo éxito decimonónico es innegable. La novela 'simula' ser costumbrista y no lo es del todo porque todos sus personajes principales pertenecen a la burguesía mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX. La familia de Emilia es una familia burguesa como lo siguen siendo hasta nuestros días, en el sentido que Roland Barthes (1957, 211) describe:

Quels que soient les accidents, les compromis, les concessions et les aventures politiques, quels que soient les changements techniques, économiques ou même sociaux que l'histoire nous apporte, notre société est encore une société bourgeoise.

Claro que en esta cita la referencia es a la sociedad francesa de los años cincuenta, pero precisamente ese es el modelo que las sociedades latinoamericanas seguían aún en la primera mitad del siglo XX.

Fuera de las características de la familia Sauri hasta ahora mencionadas, los personajes principales conjuran entre sí un 'desorden' social en función de un 'reordenamiento' social y político cuya última finalidad será la de seguir manteniéndose en el poder y no perder sus privilegios. Son miembros de la clase social alta que recogen la herencia ideológica de la 'sociedad liberal' de antaño, la de la colonia que llevó al país a su independencia y que estaba representada en su mayoría por los criollos, es decir, por los hijos de españoles nacidos en México o los de los españoles con mujeres mexicanas. Asimismo, e independientemente del altruismo bajo el cual Diego Sauri y su hija Emilia se rigen, esta familia no deja de ser un ejemplo de

1 Respecto a las diferentes concepciones de la novela costumbrista decimonónica se puede consultar José Manuel Losada Goya 1998. Para el caso específico del costumbrismo en México, Mey-Yen Moriuchi 2018 ofrece un amplio panorama.

familia criolla privilegiada. La historia de los antepasados de la familia materna (los Veytia) puede rastrearse hasta la primera década después de la conquista de la gran Tenochtitlan (Ciudad de México), como la voz narradora nos dice:

Los Veytia descendían de un señor Veytia que emigró de España para ayudar a la fundación de la ciudad en el año de 1531. (Mastretta 1996, 39)

Recordemos que la conquista de México termina en el año 1521, por tanto, la familia Veytia pertenece a aquellos grupos incipientes que fundaron lo que vendrá a ser el México contemporáneo.

Cabe bien, entonces, preguntarnos, ¿cuál es el 'orden' y cuál el 'desorden'? O bien, ¿cuáles son los 'desórdenes', a los que nos referimos? ¿Cuáles son las 'órdenes' no cumplidas que nos llevan al 'desorden'? La familia Sauri y sus integrantes 'son' el 'desorden', son la excepción del 'orden', de las reglas de comportamiento y cosmovisión de las familias acomodadas del siglo XIX y XX. E, interpretándolo desde un nivel metaficcional y en sentido figurado, la constelación de la familia Veytia representa el tipo de familia que los cambios de la revolución mexicana tendrían que haber producido. Milagros, por ejemplo, una mujer demasiado independiente que participa en las tertulias antirreeleccionistas organizadas para derrocar al dictador Díaz -reuniones conspiradoras que preparaban y discutían los asuntos políticos del país todos los domingos en los albores de la revolución mexicana de 1910- no se somete a ningún rol ni a ningún 'orden' de comportamiento femenino tradicional. Es por tanto, una 'desordenada'. Daniel Cuenca, uno de los principales aliados y organizadores de la candidatura de Francisco I. Madero -quien vendrá a ser presidente pero que pronto será asesinado por el traidor Victoriano Huerta-, quiere contribuir al cambio del país y conducirlo en dirección de la democracia. Con ello, Daniel sueña con llevar al país por el camino que vaya del 'orden' antiguo al 'desorden' revolucionario para obtener un 'reordenamiento' social, político y emocional. Daniel Cuenca entiende la revolución como un sistema decodificador de antiguos signos y comportamientos que a su vez deberán ser recodificados para lograr un 'nuevo orden'. La política se convierte en su segundo amor -lo que le provoca un 'desorden' emocional- y, comparándolo con el primero, se dará cuenta que este sentimiento será aún más fuerte que el que sentía por Emilia -quien hasta el momento había sido su primer y único 'orden'-. Después de dejar su profesión de abogado para dedicarse al periodismo -nuevamente un camino del 'orden' al 'desorden'-, Daniel Cuenca viaja por todo el país, siguiendo a los diferentes caudillos revolucionarios del norte y del sur. Para no ser descubierto por sus enemigos políticos, a veces se disfrazaba de mujer, «a veces de señorito encumbrado y a veces de

campesino» (125). Es decir, se encuentra en un proceso constante de decodificación y recodificación de signos y símbolos para lograr su propósito (recordemos que Daniel Cuenca es un miembro ‘afiliado’ a la familia Sauri, i.e., se trata de un miembro ‘reordenado’). En una ocasión llega a Puebla disfrazado de mujer, Josefa Veytia lo descubre besando a Emilia y piensa que su hija ahora está besando a una mujer (tenemos, nuevamente una simulación de la inversión de un ‘orden’ en un ‘desorden’):

- Están besándose –dijo la voz de Josefa descompuesta.
- Lógico –dijo Diego.
- ¿Eso también será normal en el siglo XX? –preguntó Josefa—. Me voy a tener que morir, yo no tengo sitio en este siglo. (125)

Con este ejemplo vemos claramente cómo Diego no se sorprende –a diferencia de su esposa Josefa– con el hecho de que su hija bese a una mujer, quizás porque ya sabía que Daniel viajaba disfrazado, quizás porque tampoco le habría sorprendido la idea de que ahora a Emilia le diera por besar mujeres. Esto quiere decir que Diego ya se encuentra y se rige bajo un nuevo ‘orden’, rompiendo así el característico comportamiento conservador y machista que se le adjudica a los hombres en general y sobre todo a aquellos que son padres de mujeres. No obstante, la cita muestra, además, que la posición de Diego, fuera de ser abierta y liberal, apuesta por la ‘normalidad’ que ya debería regir en el nuevo siglo frente a todo aquello que realmente ya existía (por ejemplo, que una mujer besara a otra mujer) pero que hasta el momento por pudor o por mojigatería extrema todavía no se aceptaba. Por ello, el ‘desorden’ de la familia Sauri se puede entender como un ejemplo a seguir en el nuevo siglo XX.

Diego viene a ser el más indicado para personificar ese afán por el cambio y la inclusión de saberes y comportamientos alternativos, es decir, por el ‘reordenamiento del orden’ porque su propia vida ya lo había encaminado por ese sendero. Diego nace en una isla del Caribe mexicano; de niño lee todos los libros sobre plantas medicinales que estuvieran a su alcance, se convierte en curandero, es secuestrado y libertado en Europa. Recorre el continente europeo y vuelve a México con vastos conocimientos en farmacéutica. Una vez en México monta una botica en la que vende remedios para todo tipo de malestares, enfermedades y dolencias. Con ello, Diego ha ‘reordenado’ y ‘normalizado’ la relación entre medicina indígena u originaria tradicional y la farmacéutica internacional: ha combinado dos ‘órdenes’. Estos conocimientos u ‘ordenamientos’ se los trasmite a Emilia y ella, estando en EE. UU. para continuar sus estudios, desarrolla una pastilla que es capaz de curar las melancolías, es decir, los dolores emocionales o el ‘mal de amores’:

Emilia sabía por su padre y su experiencia, que había yerbas capaces de alegrar un espíritu desolado. Buscando, buscando, [...] dio en preparar un brebaje que devolvía la sonrisa a los melancólicos y paliaba el dolor de un ánimo trastornado. (269)

Con su sabiduría, Emilia logra curar enfermedades que por ser invisibles eran intratables o se consideraban inexistentes: ella 'reordena' el catálogo de dolencias e integra aquellos malestares incómodos a la sociedad dentro del espectro de enfermedades tratables y curables.

Concluyendo lo expuesto podemos afirmar que la 'des-ordenada' familia Sauri está procurando un cambio civilizatorio de la sociedad mexicana. Como la voz narradora nos dice:

En casa de los Sauri se discutía el futuro de la patria como en otras se discuten los deberes del día siguiente. (215)

Exceptuando a Daniel, ningún miembro de la familia favorece la lucha armada como vehículo transformador del 'orden' impuesto. Y solamente hacia el final de la novela, también Daniel desiste de su convicción inicial y decide abandonar el país para no ser asesinado por sus enemigos bélicos.

Mal de amores, como novela, sugiere también que la lucha armada no traerá ningún tipo de beneficios a la población y demuestra que el ideal que supuestamente se iba a lograr por la vía armada ya era caduco porque la revolución mexicana no logró alcanzar el cambio sustancial en las estructuras sociales establecidas. La pobreza del campesinado no se acabó y la repartición del poder continuó en manos de quienes de una u otra forma ya ostentaban el poder. Asimismo, la revolución armada tampoco llegó a la consagración de derechos paritarios entre hombres y mujeres y, por ello, es necesario continuar la lucha a favor de un nuevo 'orden' social, político y económico, como la novela insinúa.

Por último, así como la revolución mexicana fracasa con su proyecto de mejoría social, política y económica, Emilia fracasa en su intento de sanar todo:

Al principio, Emilia se había empeñado en mantener en alto las dotes civilizatorias que con tanto cuidado habían puesto en ella sus padres, pero con el tiempo aprendió a guiarse como los otros [...], según sus necesidades se lo pedían. (299)

Mal de amores es una novela histórica, familiar y costumbrista 'desordenada' y Emilia se convierte en la curandera del país y de los males emocionales que, en su gran mayoría, son 'males de amor'.

Ambas novelas demuestran cómo Ángeles Mastretta crea un cosmos ginocéntrico a partir del cual se propone un nuevo 'orden'

familiar en el que el ‘valor’ de la mujer sea equivalente al del varón. La novela *Mujeres de ojos grandes* nos sirve como una especie de catálogo de pequeños ‘desordenes’ familiares ya que los comportamientos divergentes sólo les atañen a las treinta y siete tías de la voz narradora. Ese ejercicio literario de construcción de figuras femeninas ‘desordenadas’ practicado en los ejemplos de las tías se ‘amplifica’ en la novela *Mal de amores*. En ésta podemos observar a la familia Veytia por dentro y por fuera. Conocemos su mecanismo de ‘desorden’ y reordenamiento, las ‘normas’ que se ultrapasaban para lograr una reorganización están claramente definidas y se concentran mayoritariamente en Emilia y la tía Milagros. Es decir, con las tías de la primera novela, la tía Milagros de la segunda novela y Emilia (la fusión de todas ellas), Mastretta ha logrado crear un *Geschlecht* (en el sentido de generación y sexualidad) ginocéntrico de mujeres indómitas, implacables y revolucionarias que constituyen, o deberían constituir, la base de un nuevo ‘orden’ familiar.

Ángeles Mastretta sugiere con sus novelas que para poder desarrollar y alcanzar esa ontología ‘reordenada’ (ginocéntrica) será necesario pasar por el ‘ordenamiento’ del ‘qué dirán’ (tradicional) y por las turbulencias del ‘desorden’ de una revolución (en las que la separación entre lo privado y lo público se eliminan). Con ello, finalmente, se podrá abolir el machismo y nacionalismo que se entendían como paradigmas de comportamiento ‘ordenado’.

Bibliografía

- Aust, H. (1994). *Der historische Roman*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Trad. por M. Martínez Solimán. Madrid: Ediciones Cátedra. Trad. de: *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company, 1963.
- Irigaray, L. (1977). *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit.
- Losada Goya, J.M. (1998). «Costumbrismos y costumbrismo romántico». *Bulletin of Hispanic Studies*, 75(4), 453-67. <https://doi.org/10.1080/00074909860065835>.
- Mastretta, Á. (1990). *Mujeres de ojos grandes*. México: Cal y Arena.
- Mastretta, Á. (1996). *Mal de amores*. Nueva York: Vintage español.
- Moriuchi, M.-Y. (2018). *Mexican Costumbrismo: Race, Society and Identity in Nineteenth-Century Art*. Pennsylvania: Penn State University Press.

Verso l'ipermodernità lo, famiglia e Storia nel romanzo multigenerazionale portoghese

Serena Cianciotto

Università degli Studi di Siena, Italia; Universität Leipzig, Deutschland

Abstract The article aims to explore the dialogue existing between *Levantado do Chão*, first published in 1980 by the Nobel Prize José Saramago soon after the Carnation Revolution (1974), and *Cemitério de Pianos*, written in 2006 by José Luís Peixoto. While Saramago's multi-generational novel conveys a hope for historical progress at the beginning of the democratic era in Portugal, eternity and repetition dominate in the family vicissitudes of Peixoto's work as a symptom for the new hypermodern sensibility at the culmination of the transition to the new millennium.

Keywords Multi-generational novel. History. Hypermodernity. José Saramago. José Luís Peixoto.

Sommario 1 Memoria storica e narrazioni a tema familiare. – 2 Il romanzo multigenerazionale alla soglia del nuovo millennio – 3 José Saramago, *Levantado do Chão*. – 4 José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*. – 5 Il romanzo multigenerazionale portoghese verso l'ipermodernità

1 Memoria storica e narrazioni a tema familiare

Levantado do Chão (1991, ed. or. 1980) di José Saramago e *Cemitério de Pianos* (2006) di José Luís Peixoto sono due romanzi multigenerazionali che, nonostante i molteplici aspetti comuni, si trovano ai poli opposti del cambio del millennio portoghese non solo per collocazione cronologica, ma anche per il diverso atteggiamento nel rapporto

fra soggetto e Storia che riflette la progressiva transizione dal post-moderno all'ipermodernità letteraria. Come si vedrà, infatti, i due testi non divergono solo dal punto di vista stilistico, ma soprattutto nella differente postura che assumono in relazione alla storia pubblica, onnipresente in *Levantado do Chão*, e alla storia privata dell'individuo all'interno della famiglia, aspetto maggiormente focalizzato in *Cemitério de Pianos*. Tale divergenza è determinata da una differente concezione del soggetto, sempre più centrale, ma più fragile nella letteratura degli anni Duemila, e delinea due movimenti e due funzioni differenti del filo genealogico: nel caso di Saramago, questo serve a legare fra loro le generazioni attraverso un *continuum* temporale che dai morti del passato conduce, attraverso i vivi del presente, verso la speranza del miglioramento futuro, anche se non è ancora dato sapere se ciò si realizzerà o meno; nel caso di Peixoto, invece, si ha un circolo infinito di eterna reincarnazione che si perpetua nella sua dimensione interna di gioia, dolore ed espiazione, nonostante l'individuo si sforzi di superare se stesso. In questo senso, i due testi rispecchiano lo slittamento della dimensione temporale e memoriale che avviene, in reazione ai traumi del Novecento, a partire dal 1980 circa fino all'inizio del XXI secolo, ovvero la progressiva delegittimazione del futuro in favore dell'orientamento al passato che sta alla base dell'attuale visione disillusa e chiusa in sé della storia sia pubblica che privata (Assmann 2020).

La memoria storica passa attraverso la memoria collettiva, ovvero quella memoria complessa che si sviluppa a partire dalle interazioni plurime fra le memorie individuali dei membri di un gruppo sociale e le determina a sua volta (Halbwachs 1996a).¹ In particolare, è interessante notare il ruolo di primo piano ricoperto dalla memoria familiare nella tensione fra i ricordi e la coscienza del singolo e quelli della comunità a cui partecipa, sia essa religiosa, etnica, lavorativa o nazionale (Halbwachs 1996b). Infatti, la famiglia è quella microcellula sociale al cui interno nasce e cresce l'individuo, che è strettamente legato agli altri membri da legami di sangue o di affinità, ma sperimenta anche i conflitti che nascono dalle relazioni interpersonali ed eredita ricordi, traumi e comportamenti precognitivi anche attraverso il linguaggio non verbale (Hirsch 2012, 34). In questo senso, la famiglia è quell'istituzione basilare, seppur non naturale, che integra gli aspetti biologici della vita dell'individuo con quelli culturali, sociali, storici e politici (Dei 2016, 275-6) e, in quanto tale, funge da punto di raccordo fra l'Io e il mondo.

1 Secondo Jan Assmann (2010), la memoria collettiva può essere intesa in modo più preciso come memoria comunicativa, che si applica all'identità sociale del soggetto e può essere trasmessa in modo diretto fra le generazioni, oppure come memoria culturale, che plasma l'identità culturale per mezzo di oggetti, valori e saperi veicolati da soggetti istituzionali e secondo modi rituali.

Non è un caso, quindi, se il tema familiare e quello storico si intrecciano da lungo tempo in letteratura; basti pensare ai *livros de linhagens* d'origine medievale,² finalizzati anzitutto a legittimare la stirpe documentando la discendenza nobiliare, il conferimento di titoli e diritti, le alleanze tra famiglie.

Forse proprio per il loro oscillare fra volontà documentaria fedele ai fatti e divagazione narrativa, questi e simili testi medievali³ stanno alla base di generi a tema familiare sviluppatasi successivamente, in particolare dal XVIII secolo fino ai giorni nostri, tesi fra i poli opposti del finzionale e del fattuale: sia il romanzo multigenerazionale - cui appartengono i due testi affrontati in questo articolo - sia quello familiare pendono dalla parte della *fiction*; mentre biografia, autografia e, in parte, memorie familiari (cf. Abignente 2021) e *mémoire* conservano una presunzione di accuratezza storica; *l'autofiction*, infine, gioca apertamente con i piani del reale e del finzionale. Ciascuno a modo proprio, questi generi riprendono la dialettica fra Storia e storia familiare con un'ampia variabilità in termini di peso conferito all'una o all'altra nell'elaborazione del *plot*, ma anche di punti di vista, della componente testimoniale e di quella documentaria o, al contrario, d'impiego dell'invenzione e, addirittura, del fantastico. D'altra parte, come chiarisce bene Marina Polacco (2005, 115), il romanzo di famiglia

è sempre, almeno in parte, un romanzo storico: parte da un tempo remoto, lontano dal presente, per arrivare alla contemporaneità - e alla coincidenza tra tempo della storia e tempo della scrittura.

In questa frase, la studiosa sintetizza bene il legame esistente fra dimensione privata della famiglia e dimensione pubblica dei fatti storici che, muovendo le società, toccano di conseguenza anche quel livello primario di socializzazione fra individui che è la famiglia.

Nello specifico, il romanzo multigenerazionale si caratterizza esattamente per la sua necessità ricostruttiva, che impone di ripercorrere le vicende familiari attraverso almeno tre generazioni. Per quanto riguarda i romanzi multigenerazionali divenuti famosi nel passato, come *Os Maias* (2017, ed. or. 1888) di Eça de Queirós o *I Malavoglia* (2006, ed. or. 1881) di Giovanni Verga, questo viaggio nel tempo avveniva tendenzialmente sotto lo sguardo del narratore onnisciente

² Per approfondire, cf. «Livros de linhagens». *Arquivo Nacional Torre do Tombo*, 2013. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223187>.

³ In ambito italiano, vengono in mente i 'libri di conti' trecenteschi e, più tardi, *I libri della famiglia* in forma dialogica di Leon Battista Alberti; in ambito castigliano, l'opera *Generaciones y semblanzas* di Pérez de Guzmán, che fra XIV e XV secolo ricostruisce i ritratti e le genealogie di trentacinque personalità storiche.

che accompagnava da vicino i personaggi, dando la sensazione di riportare 'in tempo reale' la loro esistenza, pur non esulando da annessi, riassunti o ellissi su avvenimenti passati.⁴

2 Il romanzo multigenerazionale alla soglia del nuovo millennio

Rispetto ai romanzi multigenerazionali della fine dell'Ottocento, nei testi pubblicati intorno al Duemila la focalizzazione è essenzialmente interna, ovvero incentrata su uno o più esponenti dell'ultima generazione - o di tutte le generazioni in gioco, come avviene in *Cemitério de Pianos* - che guardano al passato, spesso in prima persona, per ricostruire la storia familiare fino al momento presente. Ciò non avviene né casualmente né per sole ragioni estetico-stilistiche, ma a mio parere è la risposta che la letteratura dà alle problematiche e alle opportunità che si pongono in un momento peculiare qual è il passaggio al nuovo millennio. Infatti, se da un lato si può intuire che una transizione simile implichi l'umana necessità di riflettere sul passato, ragionando sugli errori e sui progressi compiuti a livello sia individuale che collettivo in senso stretto - la famiglia o le piccole comunità - e in senso ampio - la nazione o addirittura l'intera umanità - ; dall'altro la riflessione memoriale e identitaria si fa particolarmente impellente a partire dagli anni Ottanta del Novecento «a causa del crollo e del conseguente rimodellamento dei confini politici e culturali del mondo» (Assmann 2002, 67). Fra l'altro, bisogna tener presente che a concludersi è stato un secolo scosso da immensi cambiamenti a livello sociale, tecnologico e artistico, insanguinato da dittature, guerre mondiali, campi di concentramento e minacce atomiche.

Un ruolo importante all'interno di questo processo di interrogazione del sé, sia come singolo sia come gruppo, è svolto dai nuovi media che si diffondono ampiamente proprio intorno alla soglia del nuovo millennio (cf. Cati 2016): l'immensa diffusione di archivi testuali, iconografici e audiovisivi - consentita dapprima dalla televisione, poi da internet e dalle reti sociali - nonché le nuove possibilità digitali di rielaborare e riproporre i ricordi sono state, e tuttora sono, determinanti nello stimolare discussioni e suggestioni sulle origini e sull'identità culturale e storica degli individui e delle società.

⁴ Ricordo, per esempio, nel romanzo *Os Maias*, il resoconto messo in bocca al procuratore della famiglia Maia, Vilaça, in merito al suicidio di Pedro e all'infanzia del piccolo Carlos. La funzione narrativa non è solamente quella di riportare i fatti passati che determinano il presente della famiglia, ma soprattutto quella di sfruttare la focalizzazione interna del personaggio al fine di far credere al lettore di conoscere gli eventi più rilevanti della vicenda, per poi svelare, alla fine del romanzo, che ciò che si riteneva essere tutta la realtà non era altro che una visione parziale e ingannevole.

Il panorama fin qui tratteggiato in merito al dialogo fra storia, personale e collettiva, e letteratura è piuttosto complesso, ancor più perché ci si riferisce a una soglia tanto generica quanto incisiva come il cambio del millennio. Volendosi soffermare sull'analisi di due opere portoghesi, bisognerà aggiungere un ulteriore tassello, ossia la necessaria puntualizzazione sulla peculiarità di questo passaggio in Portogallo. Infatti, se in nessun caso è possibile fare riferimento a una periodizzazione definitiva per quanto riguarda il lasso di tempo che segna la transizione da un secolo a un altro, è pur doveroso identificare le date-soglia indicative che marcano effettivi mutamenti storico-sociali di portata epocale, con l'ovvia specifica che i ragionamenti validi per i singoli contesti nazionali possono non sovrapporsi del tutto al più ampio quadro generale.

Una data-soglia generalmente valida è il 2000, ovvero l'effettivo punto zero che chiude un millennio e ne apre uno nuovo. Tuttavia, nella storia portoghese è innegabile il valore detenuto dal 25 aprile 1974, data della Rivoluzione dei Garofani: la rivolta da dentro determinò la caduta del regime dittatoriale salazarista, conosciuto come 'Estado Novo', e segnò l'inizio di una nuova era attraverso quell'insieme di processi che presero forma nel periodo 1974-76, ossia l'elezione dell'Assemblea costituente, la riforma agraria, la fine dell'impero coloniale. Si può dire, insomma, che il cambio del millennio portoghese inizi piuttosto precocemente a partire dall'ultimo quarto del Novecento, per poi completarsi effettivamente intorno all'anno 2000, come indica giustamente Carlos Reis (2005, 287):

A evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se batizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência colectiva que os assimila: pela Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral; e pelo fim do século propriamente dito, tendo em atenção o que ele significou de consciência mais ou menos nítida (e algumas vezes expressamente problematizada) de uma dupla passagem para outro tempo, ou seja, para o século seguinte e para o novo milénio que com ele veio.

D'accordo con lo studioso, si tratta di un periodo piuttosto esteso e, aggiungerei, inevitabilmente ricco di mutamenti che lo attraversano sia dal punto di vista sociale che culturale, dal momento che coincide con lo sfociare del postmoderno nell'ipermodernità, ovvero quella fase sociale e culturale che si è aperta alla metà degli anni Novanta, rinuncia all'idea di superamento della modernità che era stata propria della letteratura postmodernista - fra il 1965 e il 1995 circa - e, anzi, riprende alcuni fili della produzione d'inizio Novecento, fra i quali la centralità e la frammentarietà dell'Io (cf. Donnarumma 2011; 2014).

I due testi che esamino in questo articolo sono stati scelti proprio alla luce del fatto che si trovano ai due poli del cambio del millennio portoghese. Penso sia utile notare come i sopracitati mutamenti allontanino e avvicinino due romanzi multigenerazionali che, pur distanti fra loro nel tempo e nello stile, fanno comunque parte di uno stesso movimento di transizione epocale e culturale.

3 José Saramago, *Levantado do Chão*

José Saramago, Nobel per la Letteratura 1998, esordì come giornalista e drammaturgo, mentre *Levantado do Chão* è uno dei suoi primi romanzi, nato dal viaggio nella regione dell'Alentejo nel 1975 (Dias 2017, 29) e dai soggiorni successivi finalizzati a cercare documenti e testimonianze dirette per rappresentare la realtà del latifondo portoghese. La fase di scrittura iniziò effettivamente solo nel 1979 e il volume venne pubblicato nel 1980 (Neto 2020, 18-19). Se è chiaro che l'opera nasce dall'interesse cronachistico e da un certo impegno marxista dello scrittore (17), e dialoga ancora con la corrente neorealista che aveva attraversato la letteratura nazionale fra gli anni Trenta e Sessanta (Dias 2017, 30), è anche vero che l'autore sperimenta temi, forme e stili che esulano dalla pura descrizione della realtà storica a fini ideologici, e lo arricchiscono di suggestioni avanguardiste o addirittura post-moderniste (Neto 2020, 17-18), come i molteplici rimandi simbolici al testo biblico o l'uso del meraviglioso nel racconto in prima persona da parte della formica in merito alla tortura e all'omicidio dello sciopeante Germano Santos Vidigal per mano della polizia politica (PIDE).⁵ Questi elementi consentono di guardare alla Storia da una prospettiva non meramente fattuale, ma che, al contrario, dichiara la propria parzialità e, al contempo, la volontà di *significare* e di completare, attraverso il potere dell'immaginazione e della libertà poetica, i fatti storici che vanno dalla prima decade del Novecento al biennio 1974-75.

L'immaginario letterario tracciato da Saramago nella sua opera è, anzitutto, rivoluzionario in rapporto alla storia della sottomissione del popolo ai poteri forti dell'aristocrazia latifondiarica sostenuta dalla Chiesa, prima, e dal regime dittatoriale, poi; infatti, *Levantado do Chão* mette in scena la realtà di miseria e oppressione attraverso quattro generazioni e, infine, di ribellione e di conquista dei propri diritti. È interessante notare come, nel romanzo, le vicende storiche che coinvolgono la famiglia protagonista, i Mau-Tempo, si leghino all'immaginario religioso e biblico, a partire dall'iniziale trasloco da Monte Lave a São Cristóvão di Sara da Conceição e Domingos Mau-Tempo con

⁵ Sull'originalità della tecnica narrativa adottata per la scena in questione, si veda anche Frier 2009.

il neonato João e l'asino, che assomiglia a una sorta di fuga in Egitto di Giuseppe e Maria con il piccolo Gesù, e a quella è accomunata dalla disperata necessità di sopravvivenza (Bittencourt 2020, 27). Inoltre, i rappresentanti di tre delle quattro generazioni protagoniste dei Mau-Tempo – Domingos, João e Maria Adelaide – costituiscono a loro volta una sorta di Trinità e tracciano il percorso che va dalla sottomissione al potere imposto alla comprensione che l'unico modo per reagire è quello di unirsi nella lotta comune dell'intero popolo sfruttato (Bittencourt 2020). Il riscatto, infine realizzato, è quello della rivolta che apre la possibilità della democratizzazione e della riforma agraria per i contadini dei latifondi portoghesi, soggiogati fin dal Medioevo dai proprietari terrieri con l'appoggio esplicito sia dello Stato, rappresentato da guardie e polizia politica, sia della Chiesa, nella figura di sacerdoti che portano tutti, significativamente, il nome di padre Agamedes, a sottolineare come nel corso dei secoli l'atteggiamento degli ecclesiastici sia sempre rimasto identico a se stesso nell'ambiguità di esortare alla pazienza la popolazione offesa, invece di appoggiare una ribellione aperta contro l'ingiustizia economica, politica, sociale e umana. Anche i vari signorotti proprietari terrieri portano nomi simili, con la desinenza in *-berto* (per esempio Norberto e Clariberto), e hanno tutti gli occhi azzurri che designano la loro origine germanica, caratteristica trasmessa anche alla popolazione locale a causa delle frequenti violenze perpetrate sulle contadine.

A inizio Novecento, Domingos Mau-Tempo è un alcolista frustrato dalla povertà e non fa che sfogare in famiglia la rabbia per i soprusi subiti; infine, preso dai rimorsi, abbandona la moglie e si impicca, in un gesto che ricorda quello di Giuda traditore. Pur cresciuto presto sotto il peso del lavoro troppo duro per un bambino, João Mau-Tempo eredita la forza interiore della madre Sara ed è protagonista dei primi scioperi che organizza insieme ad altri contadini, fra cui il futuro genero Manuel Espada (Saramago 1991, 142-3). Nonostante venga arrestato e abbia conosciuto la crudeltà della tortura, João non si arrende e trasmette ai suoi figli – António, Gracinda e Amélia – gli stessi valori per cui ha lottato.

Dal matrimonio fra Manuel e Gracinda nasce Maria Adelaide; l'ingresso in casa del nonno João, dello zio António e del padre nella notte della nascita ricorda esplicitamente l'arrivo dei Re Magi al cospetto del Bambino, con il preciso intento di veicolare un messaggio di rinascita e speranza:

Manuel Espada fará a sua viagem a pé, ó grande noite estrelada e imensa, noite noitinha de sustos e de indecifráveis murmúrios, porém, ainda assim, têm os reis magos seus poderes de Ur e Babilónia, nem doutra arte se explicaria que voem adiante de Manuel Espada dois vagalumes, não têm nada que errar, é ir atrás deles como se fossem os dois lados de um caminho [...].

Maria Adelaide abre os olhos, parecia mesmo que estava à espera, é a sua primeira habilidade de criança, e vê um grande vulto e as grandes mãos abertas, é seu pai, ainda lhe falta saber o que isso significa, sabe-o Manuel Espada, a tal ponto que o coração é como se lhe despegasse do peito [...], mas quem está em boa razão é João Mau-Tempo ao proclamar, Mas os olhos são os meus, enquanto António Mau-Tempo ouve calado porque é apenas o tio [...]. (299-300)

Maria Adelaide, che ha ereditato dal nonno i grandi occhi azzurri, rappresenta la giovane generazione che vede l'alba del sollevamento popolare in corso dopo la fine del salazarismo e a cui partecipano non solo i vivi, ma anche i morti che hanno pagato il prezzo della libertà con la loro vita. Si noti che la traduzione letterale del titolo portoghese rimanda proprio al sollevamento dal suolo, quindi in riferimento sia alla Risurrezione sia alla protesta collettiva. Il romanzo lascia tuttavia aperta la domanda se effettivamente i grandi avvenimenti storici siano serviti a far conquistare alla popolazione *alentejana* una maggiore giustizia, ma è pur chiaro che, nonostante i punti di arresto, le deviazioni e gli interrogativi ancora aperti, l'opera delinea un movimento rettilineo di progresso verso un futuro migliore:

a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante [...] há quem caminhe a pé, são os mais novos, para eles é uma festa [...].

[...] um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se erguem do chão [...] hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tractores atroam o latifúndio. (364-5)

Dal brano citato traspare chiaramente il sentimento di speranza per il tempo a venire, in perpetua costruzione da parte delle generazioni passate e future.

4 José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*

Nella prima decade del XXI secolo, all'altro capo del cambio del secolo portoghese, anche José Luís Peixoto opta per il meccanismo genealogico e l'uso degli stessi nomi propri per i personaggi protagonisti delle tre generazioni della famiglia, a sottolineare la continuità fra loro. Tutti e tre si chiamano, infatti, Francisco Lázaro, vero nome del maratoneta portoghese che morì durante le Olimpiadi di Stoccolma nel 1912. Il nome e la data, citata solo nella nota finale, sono gli unici elementi storici reali, mentre l'intera vicenda si costruisce nell'intrecciarsi delle voci dei tre personaggi e narratori in

prima persona, a malapena distinguibili fra loro per mezzo di pochi punti di riferimento:⁶ il padre è un falegname dal carattere burbero e violento contro la moglie e i quattro figli, rompe ogni rapporto col minore Simão dopo che questo lo affronta direttamente per proteggere la madre (Peixoto 2006, 203) e muore in ospedale il giorno in cui nasce il nipote Hermes (17). Francisco Lázaro figlio è il maratoneta diviso fra l'amore per due donne diverse, la pianista e l'infermiera con la quale concepisce un bambino, e durante la maratona olimpica vive in un tempo che non è più scandito da quello dell'orologio - che, significativamente, smette di funzionare dopo l'arrivo a Stoccolma - bensì dai trenta chilometri percorsi e delle riflessioni sul passato che questi portano con sé.⁷ Come si nota nel passaggio riportato di seguito, la tecnica stilistica di Peixoto mima l'intrecciarsi degli stimoli provenienti dall'esterno con i pensieri che emergono nella mente del personaggio, al fine di favorire l'analisi introspettiva del suo universo interiore:

inclinei-me sobre o meu pai
 ultrapasso agora o corredor
 os meus lábios tocam a pele gelada da face do meu pai
 tempo para. O tempo parou. Existem as nossas duas respirações e
 existe um grupo de pessoas suspensas na berma da estrada. (95)

Francisco Lázaro nipote, infine, è il bambino nato il giorno stesso della morte del genitore maratoneta, che scopre la storia e il volto del padre, identico al proprio, solo dopo essersi sposato, essere a sua volta in procinto di diventare genitore e aver riaperto insieme allo zio Simão la parte dell'officina conosciuta come 'cimitero dei pianoforti'. Questa stanza, infatti, in cui sono accumulati i pianoforti rotti in attesa di essere riparati, era rimasta chiusa dopo la morte del maratoneta per desiderio della moglie. In realtà, aiutato dai fondamentali insegnamenti dello zio, il nipote si rivela ben presto erede di ciò che più d'ogni altra cosa, oltre naturalmente al nome e al mestiere di falegname, lo accomuna al padre e al nonno, ovvero una naturale capacità di riparare i pianoforti e apprezzarne la musica. Questo, come i molti dettagli che si sovrappongono nelle esistenze dei singoli personaggi - fra cui i nomi delle figlie e l'essere divisi fra due amori - fanno sfumare i confini fra le generazioni in un rapporto circolare di eterna rinascita di uno nell'altro, come emerge dalle riflessioni del maratoneta:

⁶ Proprio a causa di tale ricercata ambiguità, alcuni studiosi identificano non tre, ma solamente due voci narranti, quella del padre e del figlio. Si veda, per esempio, Suelotto 2012, 72.

⁷ Su Francisco Lázaro figlio, si veda anche Brambilla 2019.

O tempo passava. E tinha a certeza de que uma parte de mim, como peças de pianos mortos, continuaria a funcionar dentro deles [...]. Uma parte do meu pai ressuscitava quando me via ao espelho, quando existia e quando as minhas mãos continuavam a construir tudo aquilo que ele, secreto, tão próximo e tão distante, tinha começado. Então, pensava que havia uma parte do meu pai que permanecia em mim e que entregava aos meus filhos para que permanecesse neles até que um dia a comessem a entregar aos meus netos. O mesmo acontecia com aquilo que apenas era meu, com aquilo que era apenas dos meus filhos e com aquilo que era apenas dos meus netos. Repetíamos-nos e afastávamo-nos. Éramos perpétuos uns aos outros. (257)

Questa sorta di reincarnazione, confermata anche dalla nascita del bimbo nel giorno della morte del genitore, è solo uno dei diversi elementi che, anche in Peixoto, tematizzano e interrogano l'ipotesto biblico. Altre tracce evangeliche (Silva 2016) si ritrovano nel mestiere di falegname; nell'analogia fra Simão (Simone) che, dando la notizia della nascita del nipote, sembra dichiarare anche la rinascita del proprio fratello, e Simão Pedro (Simon Pietro) che annuncia la Risurrezione di Cristo; nel percorso della maratona, durante il quale Francisco Lázaro soffre e cade per tre volte, come nella Via Crucis.⁸ Tutto ciò aggiunge valore simbolico alle esperienze dolorose della storia privata della famiglia protagonista, in particolare al pentimento per gli errori commessi da parte dei Francisco di prima generazione, violento nei confronti della moglie, e di seconda generazione, afflitto dal rimorso per aver mentito e gettato nella disperazione l'amante pianista dopo aver deciso di sposare l'infermiera incinta.

Molti altri sono, in realtà, i conflitti che coinvolgono la famiglia nel corso dei decenni, anche se questa si mantiene unita e si perpetua in se stessa. Non mi sembra casuale, in questo senso, il fatto che il secondo nome dei personaggi sia Lázaro (Lazzaro), ossia la figura che nel Vangelo di Giovanni viene resuscitata da Gesù dopo essere già stata pianta per giorni dalle sorelle Marta e Maria, che sono appunto i nomi delle sorelle di Francisco e Simão nel testo.

⁸ Come nota Silva (2016, 212), il maratoneta cade al ventunesimo, al venticinquesimo e, infine, al trentesimo chilometro del percorso.

5 Il romanzo multigenerazionale portoghese verso l'ipermodernità

I punti di contatto fra i due testi fin qui analizzati sono numerosi. Ciò che differisce in *Cemitério de Pianos* rispetto a *Levantado do Chão*, tuttavia, è la funzione che i riferimenti biblici e i modi della narrazione svolgono nel romanzo: se l'intenzione di Saramago, nel suo giocare con le intertestualità e con il meraviglioso, era espressamente storica e politica, ovvero volta a dare conto degli eventi del Novecento portoghese e a celebrare la Rivoluzione, in Peixoto mancano riferimenti diretti alla realtà extraletteraria e sia le tecniche stilistiche che i motivi religiosi sono volti, piuttosto, a favorire l'introspezione e la riflessione sulle proprie mancanze e debolezze.

L'immagine della Risurrezione, in particolare, viene utilizzata in modi piuttosto diversi: nel caso dell'opera *saramaguiana*, il 'sollevamento dal terreno' che entra in gioco fin dal titolo - ed è richiamato esplicitamente nel risveglio delle anime dei defunti che partecipano al corteo (sollevamento) popolare - riguarda la dimensione collettiva del popolo che si ribella alle ingiustizie della Storia per il bene comune. La famiglia protagonista, quindi, è parte ed *exemplum* di ciò che riguarda l'intera comunità e, anche se il popolo è travolto da eventi e cambiamenti promessi e mai realizzati, i familiari prendono parte attiva non solo alla storia privata, ma anche e soprattutto alla lotta pubblica che avviene nel latifondo *alentejano*.⁹

In *Cemitério de Pianos*, invece, la ripetizione di una sorta di Risurrezione circolare riguarda essenzialmente l'individuo all'interno della dimensione privata della famiglia, mentre la storia pubblica rimane praticamente esclusa dalla vicenda, se si eccettua la citazione finale dell'anno 1912. Fra l'altro, la presenza nel testo di oggetti quali sacchetti di plastica e frigoriferi (Peixoto 2006, 246, 276), che si sarebbero diffusi solo molto più tardi, lascia intendere come l'autore abbia voluto deliberatamente confondere i piani temporali per meglio isolare e focalizzare le preoccupazioni relazionali ed esistenziali interne alla famiglia.

Il tema della continuità genealogica, che è uno dei più cari a Peixoto anche per la sua stessa esperienza autobiografica,¹⁰ è direttamente collegato al problema della formazione e della permanenza dell'Io in un mondo in continuo mutamento:

⁹ Su come la storia narrata funzioni da metonimia per la storia collettiva e permetta al popolo emarginato di raccontare la propria versione dei fatti, cf. anche Matter 2005; Bettiol 2020, 83.

¹⁰ Si pensi a *Morreste-me* (2021, ed. or. 2000), prima opera di Peixoto in cui l'autore affronta la morte del proprio padre. Per approfondire, cf. Amorim 2016, 271-2.

Il s'agit dans les romans de l'auteur [...] de mettre en scène un Je en construction où l'écriture de soi se fait à partir des liens tissés entre l'individu et la famille ou encore entre l'individu et le tissu social et historique de la réalité qui l'entoure. Tel est le pouvoir de ce que nous appelons la littérature hypercontemporaine: annoncer des sujets de société ancrés dans le présent des auteurs, mais qui préfigurent des problématiques de l'avenir. (Rego 2018, 321)

Questa riflessione identitaria è tipicamente ipermoderna: come spiega efficacemente Donnarumma (2014, 129-34), infatti, il mito post-moderno della morte del soggetto viene disatteso, mentre si diffondono sempre più in letteratura le scritture del sé, di cui fa appunto parte il romanzo in prima persona. In questi testi:

L'io appare carico di responsabilità e di investimenti che lo riscattano e, allo stesso tempo, finiscono per renderlo fragile. (129)

Proprio questa fragilità dell'io di fronte al mondo mi sembra prevalere nell'opera di Peixoto sia a livello tematico, dato che i personaggi sono rinchiusi nella sola sfera privata della loro esistenza e faticano a re-agire ai dolori, agli errori e agli amori che li coinvolgono, sia a livello simbolico. La questione della trasmissione del nome, ovvero la questione della filiazione, diventa allora il modo per l'io di dichiarare «la propria insufficienza e le proprie ferite» (41) e mostrare il faticoso processo di costruzione di sé (cf. anche Rego 2018).

In sintesi, i due romanzi presi in analisi in questo saggio appartengono senza dubbio allo stesso movimento di transizione verso il nuovo millennio in Portogallo e dialogano sotto molteplici aspetti sia contenutistici che formali. Tuttavia, la collocazione ai poli opposti di questa fase storica e culturale, che vede lo sfumare progressivo del postmoderno nell'ipermoderno, differenzia le due opere soprattutto in relazione alla postura assunta dall'io letterario al loro interno, che a sua volta determina il rapporto dei membri della famiglia protagonista con la storia privata e con quella pubblica: l'agire sociale e politico dei Mau-Tempo al di là della cerchia parentale in Saramago lascia il posto all'esibizione della fragilità e all'autoriflessività del soggetto entro il circolo genealogico in Peixoto.

Bibliografia

- Abignente, E. (2021). *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*. Roma: Donzelli.
- Alberti, L.B. (1969). *I libri della famiglia*. A cura di R. Ruggiero; A. Tenenti. Torino: Einaudi.
- Amorim, S. (2016). «Le lien entre générations dans *Le cimetière de pianos* (Cemitério de pianos), de José Luís Peixoto: résonances et dissonances du passé». *HispanismeS. Revue de la Société des hispanistes Français*, 8, 272-90. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.6774>.
- Assmann, A. (2002). *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: il Mulino.
- Assmann, A. (2020). *Is Time out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Assmann, J. (2010). «Communicative and Cultural Memory». Erll, A.; Nünning, A. (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin; New York: De Gruyter, 109-18.
- Bettioli, M.R.B. (2020). «*Levantado do Chão*, de José Saramago: o latifúndio e a saga dos Mau-Tempo». *Revista de Estudos Saramaguianos*, 12(1), 77-86. <https://estudossaramaguianos.com/levantado-do-chao-de-jose-saramago-o-latifundio-e-a-saga-dos-mau-tempo/>.
- Bittencourt, A. (2020). «A saga da família Mau-Tempo: descostruindo e ressignificando uma trindade em *Levantado do Chão*». *Revista de Estudos Saramaguianos*, 12(2), 23-39. <https://estudossaramaguianos.com/revista-estudos-saramaguianos-n12-vol2/>.
- Brambilla, S. (2019). «Francisco Lázaro di 'seconda generazione'». *Archivio Stara. Homo Fictus*. <http://archivio-stara-homofictus.fileli.unipi.it/>.
- Cati, A. (2016). *Gli strumenti del ricordo*. Brescia: La Scuola.
- Dei, F. (2016). *Antropologia culturale*. Bologna: il Mulino.
- Dias, M.S. (2017). «Um passado ressignificado: considerações sobre engajamento social e performatividade neorrealista em *Levantado do Chão* de José Saramago». *Interfaces*, 8(2), 29-37. <https://doi.org/10.5935/2179-0027.20170004>.
- Donnarumma, R. (2011). «Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno». *Allegoria*, 64, 15-50. <https://www.allegoriaonline.it/486-ipermodernita-ipotesi-per-un-congedo-del-postmoderno>.
- Donnarumma, R. (2014). *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Frier, D. (2009). «Rhetoric and Context in Saramago's *Levantado do Chão*». *Comparative Literature and Culture*, 11(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1491>.
- Halbwachs, M. (1996a). *La memoria collettiva*. A cura di P. Jedlowski. Milano: Edizioni Unicopli.
- Halbwachs, M. (1996b). *Memorie di famiglia*. A cura di B. Arcangeli. Roma: Armando Editore.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Matter, M.B. (2005). «Entre a história e a ficção: a escrita de um novo olhar em *Seara de vento* e *Levantado do chão*». *Revista Conexão Letras*, 1(1). <https://doi.org/10.22456/2594-8962.55663>.

- Neto, P.F.O. (2020). «Voltar a *Levantado do Chão*, um romance dentro e fora do seu tempo». *Revista de Estudos Saramaguianos*, 12(1), 15-24. <https://estudossaramaguianos.com/revista-de-estudos-saramaguianos-n12-vol1/>.
- Peixoto, J.L. (2006). *Cemitério de Pianos*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Peixoto, J.L. (2021). *Morreste-me*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Pérez de Guzmán, F. (1965). *Generaciones y semblanzas. El pelo de la dehesa*. Ed. por J. Domínguez Bordona. Madrid: Espasa-Calpe.
- Polacco, M. (2005). «Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere». *Comparatistica*, 8, 95-125.
- Queirós, E. de (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Ed. por C.A. Alves dos Reis, M. do R. Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, C. (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo.
- Rego, V. (2018). «Le fils devient père: la place du récit de filiation dans l'œuvre de José Luís Peixoto». *Revista de Estudos Literários*, 8, 301-25. https://doi.org/10.14195/2183-847X_8_12.
- Saramago, J. (1991). *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho.
- Silva, N.U. (2016). *Nenhum Olhar e Cemitério de Pianos, de José Luís Peixoto: a Sagrada Escritura transfigurada* [tese de doutorado]. Porto Alegre: UFRGS.
- Suelotto, K.C.F.M. (2012). *O narrador e seus duplos em "Nenhum Olhar" e em "Cemitério de Pianos" de José Luís Peixoto* [tese de doutorado]. São Paulo: USP.
- Verga, G. (2006). *I Malavoglia*. Introduzione di C. Riccardi; con un saggio di V. Consolo. Milano: Oscar Mondadori.

¿Redefinir la nación a partir de una memoria cubana multidireccional? Imaginarios históricos judíos y constelaciones familiares en novelas cubanas diaspóricas

Anne Brüske

Universität Regensburg, Deutschland

Abstract Since the 2000s, a corpus of Cuban diasporic novels has emerged, exploring Jewish immigration to Cuba from two angles: the expulsion of Sephardic Jews after 1492 and the arrival of Ashkenazi Jews during the Shoah. Transcending this experience, these novels intertwine key moments of Jewish and Cuban history while their multidirectional ‘memory making’ is translated into oblique, cross-ethnic family constellations. Mostly written by US-Cuban authors, the texts aspire to redefine the Cuban nation from a post- or transnational angle. Novels like *Days of Awe* (2001) and *Letters from Cuba* (2020) serve as allegories of another type of nation, symbolised by family constellations beyond ethnic or political paradigms and by Jewish diaspora history.

Keywords Diaspora. Cuba. Jewish history. Caribbean. USA. Memory. Knots of memory. Anthropology. Sephardism. Family.

Índice 1 Introducción. – 2 Literaturas cubano-estadounidense diaspóricas y literaturas sefardíes o ‘jewbanas’. – 3 *Days of Awe*, una saga cubano-sefardista transgeneracional. – 4 Alejandra, hija de la Revolución como nudo de memoria personificado. – 5 Padre(s) criptojudío(s): el año 1492 y el fascismo europeo en Cuba. – 6 *Letters from Cuba*, una novela epistolar monofónica enredada en la triple diáspora askenazí. – 7 Poniendo *Letters from Cuba* en perspectiva. – 8 Nudos de historia(s): «We are all tied together in the knot of history». – 9 Constelaciones familiares. – 10 Proyectos trans o posnacionales cubanos.

1 Introducción

En los últimos veinte años ha surgido un corpus de novelas cubanas diaspóricas que tratan la historia de la inmigración judía a Cuba bajo dos ángulos, la inmigración de judíos sefardíes después de 1492 y la inmigración de una población askenazí desde de finales del siglo XIX. Esto se puede ver en novelas escritas por autores y autoras cubanoestadounidenses desde fuera la isla como *Days of Awe* (2001) de Achy Obejas, *A Simple Havana Melody* (2002) de Oscar Hijuelos o *The German Girl* (2016) de Armando Lucas Correa y también en textos para jóvenes como *Letters from Cuba* (2020) de Ruth Behar o *Tropical Secrets* (2009) de Margarita Engle.¹ De hecho, estas novelas se centran en la experiencia judía en Cuba (y a menudo en la migración de la comunidad hacia EE. UU.). Uno de sus mayores denominadores comunes históricos es la referencia a la Shoah. En *Days of Awe* unos de los personajes es un sobreviviente de Auschwitz refugiado en Cuba, en *A Simple Havana Melody* el protagonista cubano está internado en Buchenwald mientras que *Letters from Cuba* relata la experiencia de una niña judía polaca en la Cuba de finales de los años treinta con el antisemitismo y la invasión alemana inminente de Polonia como telón de fondo. Otra referencia histórica de gran importancia es la fecha de 1492, año de la expulsión de la comunidad judía de España y año del ‘descubrimiento’ de América. La experiencia de la diáspora sefardí es a veces vinculada con la de la Shoah, sobre todo en textos que como las novelas de Obejas y de Hijuelos se inscriben en la corriente de un sefardismo literario.²

No obstante, cabe destacar que, además de su enfoque en la experiencia judía, las novelas construyen ‘nudos de memoria’, es decir que siguen un proyecto de memoria multidireccional más allá de diferencias étnicas y competencias memoriales, creando gracias a «la interacción de diferentes memorias históricas [...] una dinámica intercultural productiva» (Rothberg 2009, 3; trad. de la Autora).³ Para tal fin entrelazan acontecimientos históricos judíos y fechas importantes como 1492 y 1933 con los de otras diásporas o migraciones

1 Otros textos que pertenecen a este corpus son la novela *Refugee* (2017) de Alán Gratz, la autobiografía *A Jewban's Story: the Cuba I Remember: The Memoirs Of Joseph Shuman* (2016) de Joseph y Ian Shuman y también el *Bildungsroman* autobiográfico *Lucky Broken Girl* (2017) de Ruth Behar y su poesía. También en la isla, hay artistas de ascendencia judía como la poeta Juana García Abás o el pintor José Luis Fariñas que también escribe poesía. Además, existe cierto número de textos escritos en yidish por inmigrantes askenazies en Cuba, como por ejemplo Eliezer Aronowsky, José Kozer, Oscar Schuchinski y Usher Pinis.

2 Véanse Kandiyoti 2012; Casteel 2016; Stein 2019; Winehouse, Sicher 2019.

3 «This interaction of different historic memories illustrates the productive, intercultural dynamic that I call multidirectional memory» (Rothberg 2009, 3).

forzadas y la historia cubana del siglo XX (Casteel 2016, 12-13). A nivel ficcional este ‘hacer memoria’ multidireccional se traduce por constelaciones familiares fragmentadas, oblicuas, incluso disfuncionales que frecuentemente están complementadas por relaciones intersubjetivas con otros grupos marginados.

Es verdad que estos textos pretenden por un lado rescatar una memoria judía cubana a través de sagas familiares y arraigarla en las relaciones culturales complejas de Cuba y del Caribe (pos)colonial. Sin embargo, por otro lado, se plantea la pregunta de qué objetivos persiguen en cuanto a un proyecto nacional cubano. Dado que se han publicado más de 40 años después de la Revolución cubana de 1959 y que están escritas ‘desde fuera’ por autores y autoras cubano-estadounidenses debemos preguntarnos en qué medida aspiran a redefinir la nación cubana bajo un ángulo pos- o transnacional. Con este objetivo propongo una lectura de estas novelas como alegorías de otra nación, centrada en la selección de acontecimientos históricos para formar nudos de memoria multidireccional, de constelaciones familiares oblicuas y, por ende, en la función específica de la memoria judía para repensar la nación cubana. Mi análisis enfoca dos de las novelas mencionadas: *Days of Awe* de la periodista, traductora y escritora cubano-estadounidense Achy Obejas y *Letters from Cuba* (2020) de la antropóloga Ruth Behar, ambas nacidas a pocos años de la Revolución (en 1956) en la Habana, ambas trasladadas de niñas a EE. UU. y ambas de origen judío.

2 Literaturas cubano-estadounidense diaspóricas y literaturas sefardíes o ‘jewbanas’

Days of Awe y *Letters from Cuba* forman parte del corpus de literatura cubana escrita en inglés en EE. UU. por la segunda generación de inmigrantes cubanos. El estudioso Gustavo Pérez Firmat (1994, 5) define a esta generación como «ethnic Cuban writers», o sea como ‘artistas de la traducción’ literal y cultural que se ubican en el guión, «on the hyphen». Es decir que estos autores y autoras de la ‘generación 1.5’ ya no se posicionan necesariamente en contra de la Revolución cubana, sino que asumen una identidad heterogénea cubano-estadounidense y que construyen una imagen de Cuba muy diferente de la del exilio político cubano.

Ambas novelas forman también parte de un corpus de textos judío-caribeños en el cual dos corrientes literarias y memoriales se juntan, una en conexión con las comunidades sefardíes en América Latina y otra con la migración más reciente a Cuba desde Europa del Este. Mientras que *Letters from Cuba* se centra en la experiencia askenazí en Cuba que comienza a partir de 1881 cuando España permite por primera vez la entrada de migrantes judíos, *Days of Awe* se inscribe

además en un corpus sefardista o criptojudío (Kandiyoti 2012, 235-7).

Por un lado, a partir de los años noventa se puede observar un interés creciente en las literaturas hispanoamericanas y *Latino* por una presencia criptojudía en América Latina y por la migración sefardí hacia el continente. Al mismo tiempo emergen discursos literarios sefardistas, textos que utilizan una supuesta pertenencia a la comunidad sefardí como estrategia de asimilación (en el caso argentino) o de distinción (en el caso del Nuevo México).⁴ Cabe destacar que estos discursos sefardistas tienen cierta semejanza con los discursos orientalistas del siglo XIX, siendo frecuentemente construcciones culturales que no reflejan necesariamente prácticas culturales históricas (242-3). Por otro lado, respecto al Caribe y en particular a Cuba se puede constatar un interés antropológico y literario creciente por la ‘comunidad hebrea de Cuba’ (Bejarano 1996; Corrales Capestany 2007), en gran parte de origen askenazí y víctima de los pogromos antisemitas en Europa oriental y del nacionalsocialismo incipiente. Éste se inscribe más en el contexto de la investigación académica y literaria acerca de la Shoah. Sobre todo, la investigación antropológica se ha esforzado en describir la compleja identidad e historia de la población judía refugiada en Cuba y, a menudo re-exiliada en EE. UU. después de 1959 (Levine 2010; Bejarano 1996), cuando los términos de ‘Juba’ (la contracción de Judío y Cuba; Behar 1995, 164-6) y de ‘Jewban’ (la contracción de Jewish y Cuban; Bettinger-López 2006, 113). Además, basándose en la investigación pionera de Margalit Bejarano (1991; 1996) entre otros estudios como el de Leonard Stein (2019), han mostrado que la herencia criptojudía sefardí en Cuba no solo es una ficción novelesca, sino que sí se pueden encontrar residuos de esta cultura en la historia oral del país. En la mayoría de los casos estos textos académicos o literarios están escritos ‘desde fuera’ y están publicados en inglés en EE. UU. por autores y autoras de las mencionadas generaciones 1.5 o 2.⁵ Frente a esta cantidad relativa de textos académicos y literarios parece legítimo preguntar por qué hay tal interés por parte de la diáspora cubana en la temática de la diáspora judía en Cuba. ¿En qué medida textos como *Days of Awe* o *Letters from Cuba* utilizan esta temática para redefinir la nación cubana ‘desde fuera’, ‘desde una doble o triple diáspora’?

⁴ Para el debate acerca de Nuevo México, véase Neulander 2001; Hordes 2008.

⁵ Tal es el caso de las novelas de Behar, Obejas, Engle e Hijuelos, mientras que Correa y Shuman salieron de Cuba de adultos. Además, llama la atención que la única novela en castellano, *Herejes* (2013), fue escrita en Cuba y publicada en España por un autor sin raíces judías conocidas, Leonardo Padura y que, al inverso, Alan Gratz, autor estadounidense de la novela *Refugee* (2017), no tenga conexión identificable con Cuba.

3 ***Days of Awe*, una saga cubano-sefardista transgeneracional**

Además de ser una novela autobiográfica, *Days of Awe* se puede leer como una novela generacional. De hecho, este «doble bildungsroman» (Goldman 2004, 62) habla no solo de la historia de la protagonista Alejandra, sino también de la de su padre Enrique, de su abuelo y de sus bisabuelos, todos descendientes de criptojudíos llegados con Cristóbal Colón a la isla de Cuba.

A través de su título *Days of Awe*, en su condición de novela 'Jew-ban' triplemente transcultural que se ubica en la intersección de la cultura cubana, estadounidense y judía, se inscribe explícitamente en una tradición hebrea. La expresión *Days of Awe*, en español 'los días terribles', se refiere a los diez días que transcurren entre el año nuevo judío Rosh Hashaná y Yom Kipur y que se entiende como un tiempo de reflexión e introspección, precisamente la reflexión que la narradora lleva a cabo en el texto sobre su identidad y su historia familiar. La protagonista autodiegética, Alejandra San José, tiene similitudes biográficas con la autora: al igual que Obejas, nace en La Habana y se cría en el Midwest estadounidense lejos del exilio cubano en Miami. Al igual que Obejas, Alejandra descubre su ascendencia (cripto)judía por casualidad (Obejas, Stavans 2002). A diferencia de Obejas, Alejandra nace el día de la Revolución, el 1 de enero de 1959. Sus padres huyen de Cuba con ella dos años más tarde, el día del desembarco fallido en Playa Girón. Alejandra crece en un barrio de clase media alta de Chicago donde sus padres crean su propio universo en castellano. Mientras su padre se convierte en un respetado traductor y estudioso de la literatura, Alejandra trabaja como intérprete en una organización que lucha por los derechos de la población latina en Estados Unidos. En el texto, un collage heterogéneo de diferentes tipos de documentos, de relatos y cartas, la narradora relata su búsqueda, en parte detectivesca, de su propia identidad y la reconstrucción de la identidad criptojudía de su padre. El relato de Alejandra sigue los patrones tradicionales de la literatura cubano-estadounidense del género *coming-of-age* y la típica «poetics of return» a Cuba (López 2015, 1). Al mismo tiempo vincula acontecimientos centrales de la vida de los personajes con etapas significativas de la historia de Cuba y de sus comunidades étnico-culturales. Dos estrategias para formar 'nudos de memoria' multidireccionales destacan en la novela: la presentación de Alejandra en el prólogo como hija de la Revolución y la saga familiar de generaciones de antepasados criptojudíos en conexión con la fecha de 1492 y la Shoah.

4 **Alejandra, hija de la Revolución como nudo de memoria personificado**

Ya desde las primeras páginas, el prólogo insiste en los temas centrales de la novela y relaciona varios discursos de memoria individuales y colectivos con unos y otros: el de la diáspora cubana, de la nación cubana y de la presencia sefardí.

Primero, estas páginas destacan la existencia de diferentes herencias espirituales y, con éstas, diferentes memorias colectivas en Cuba que coexisten de manera tanto conflictiva como pacífica: una criolla católica, una afrocubana sincretista y una hebrea. Eso se puede constatar en el relato que hace Alejandra de su nacimiento el día de la Revolución cubana, su lucha por la supervivencia amenazada por la incompatibilidad de los grupos sanguíneos de sus padres (Obejas 2002, 2), y las estrategias religiosas de estos últimos para salvarla: la madre realiza un ritual de santería mientras el padre recita una oración hebrea y soporta a regañadientes la presencia de un sacerdote católico (3).

Segundo, el prólogo no solo anuda diferentes tradiciones religiosas, representativas de diferentes grupos étnicos en Cuba y según el discurso implícito de la novela importantes para Cuba desde el año 1492, sino que hace referencia explícita a la Revolución cubana. Sugiere una conjunción entre la Revolución *cubana* y la revolución personal de la pequeña Alejandra que sobrevive al choque entre tipos de sangre diferentes, metáfora para el choque de culturas.

I was born on New Year's Day 1959, at one in the afternoon in Havana with church bells clanging under baroque spires and congregations purring with prayer. Along the Malecón, the stone lip around the city's coastline, people are drunk with happiness [...]. They throw lilies, carnations, and white roses to ragged coral off the shore for Yemayá, goddess of fertility, the moon, and the ocean. (2)

En su relato, la narradora Alejandra se estiliza como hija literal de la Revolución cubana. Define esta revolución remitiéndose al mito del pecado original de Eva, como un deseo humano primordial por un mundo mejor:

Revolutions, however, are as human as the instinct to breathe. [...] Constant insurrection is in our system, in our programming, our cranial codes. (1)

En esta escena de Navidad se unen la génesis de Alejandra y la génesis de una nueva Cuba revolucionaria, mientras que discursivamente se prepara la conexión entre el pecado original y la revolución. Además, Alejandra se escenifica como hija de la propia ciudad

de La Habana, donde en este día las campanas suenan sin interrupción y la gente en el Malecón hace ofrendas de flores a Yemayá, diosa de la fertilidad, la luna y el mar según las creencias afrocaribeñas.

Es evidente que los recuerdos individuales muy tempranos que relata Alejandra, cuadrados por la memoria colectiva de la Revolución, no pueden ser los suyos. Se trata más bien de recuerdos de segunda mano, recuerdos transmitidos por sus padres que reconstruirá durante sus próximos viajes a La Habana. De este modo, el prólogo expone a nivel estructural, por un lado, el carácter mediado, constructivista y colectivo de las memorias individuales, dirige la atención a la competencia o confluencia de las diferentes religiones y subraya el paralelismo de la historia de la familia individual de la protagonista con la historia de Cuba. Así hace hincapié en uno de los rasgos estructurales más importantes del texto: el entrelazamiento de la memoria, la imaginación y la historia. Por el otro lado, el prólogo como paratexto tiene la función específica de pre-estructurar la perspectiva, las expectativas y, por lo tanto, el proceso de producción del espacio ficcional de Cuba: Cuba aparece como un espacio transcultural configurado por la Revolución y diferentes religiones.

El prólogo prefigura también las relaciones familiares enfatizando el vínculo estrecho entre padre e hija. Gracias a la transfusión de sangre que Alejandra recibe de su padre parece más hija de su padre que de su madre (2-3). Sin embargo, la relación entre la protagonista y su padre se va deteriorando a partir de la adolescencia de Alejandra cuando ella descubre que su padre le esconde su verdadera identidad cultural (106-9). No es hasta cuando viaja a Cuba por la primera vez y que encuentra al amigo de infancia de su padre, Moisés Menach, un judío que ha resistido a los esfuerzos de la Revolución comunista para abolir las religiones, que Alejandra conoce la historia de su padre y de sus antepasados criptojudíos que vivieron en la parte oriental de Cuba, lejos de la Habana, pero también lejos de su tierra de origen, la península ibérica, Sefarad.⁶

⁶ Véase por ej. Socolovsky 2003. Utilizando el tema de la revolución como hilo conductor y las constelaciones familiares como pretexto, la novela crea otro nudo de memoria interdiaspórica y transcultural, entre la Revolución, la caída del muro en Alemania en 1989 y las protestas en la plaza Tiananmén en China, también en 1989. En una de sus visitas a Cuba, Alejandra visita a Barbarita Abravanel, una prima de su mamá, descendiente de inmigrantes sefardíes, traductora del chino al castellano y pareja de un chinocubano. A través del personaje de Barbarita, la novela conecta la memoria de la diáspora chinocubana y sefardí con el tema de las revoluciones en la historia global. En efecto, Barbarita traduce los poemas de Dao Bei, leídos en 1989 durante las protestas estudiantiles en Bejin, al castellano a solicitud de la comunidad chinocubana (Obejas 2002, 41-3).

5 Padre(s) criptojudío(s): el año 1492 y el fascismo europeo en Cuba

Sin embargo, la narradora-protagonista Alejandra no solo relata su propia historia, la de una cubana nacida en La Habana y trasladada de niña a EE. UU., sino que reconstruye la historia fragmentada de su familia criptojudía oriunda del Oriente cubano. En este discurso memorial de segunda o tercera mano, destacan dos momentos históricos que corresponden a experiencias colectivas traumáticas, en particular para la comunidad judía. En las palabras de Sarah Casteel (2016, 13) en *Calypso Jews*: «[Here,] 1492 serves alongside the Holocaust as a node of interdiasporic comparison».

La novela enfatiza, por un lado, la fecha de 1492 como año del ‘descubrimiento’ del nuevo mundo, como año de la expulsión de los judíos sefardíes de España y de las primeras llegadas de *anusim* al Caribe y como inicio (indirecto) del genocidio indígena y de la esclavitud. El texto insiste en exponer diferentes teorías para evidenciar una presencia sefardí temprana en Cuba y en el Caribe, como la de la llegada de judíos conversos con las carabelas de Colón. Al mismo tiempo describe los residuos antisemitas de la inquisición en Santiago de Cuba, por ejemplo, en los ritos folclóricos de la Semana Santa (Obejas 2002, 122), la internalización de la amenaza por la población judía que se esconde detrás de una máscara cultural (148) y las circunstancias humildes en que vivían supuestamente los criptojudíos en el campo cubano oriental, codo a codo con la población afrocubana, insistiendo en la relativa proximidad entre ciertos rituales populares sefardíes y afrocubanos (117-18).

Por otro lado, la novela insiste en el trauma central del holocausto y en los efectos del nacionalsocialismo en Cuba. Relata, por ejemplo, episodios de marchas nacionalsocialistas y antisemitas con las cuales se ve confrontado el padre de Alejandra en La Habana de los años treinta (352-3). En concreto, el relato de Alejandra conecta la historia individual de su padre con un acontecimiento histórico que tuvo lugar, entre otros, en aguas cubanas en 1939: la catástrofe del transatlántico MS St. Louis. La histórica odisea del MS St. Louis comienza en Hamburgo el 13 de mayo de 1939 con unos 800 refugiados judíos a bordo que esperan recibir asilo en Cuba. El buque llega a La Habana el 27 mayo y se queda en la bahía hasta el 2 de junio de 1939, antes de verse obligado a regresar a Europa sin que la gran mayoría de los refugiados pueda pisar suelo cubano. Bajo la influencia fascista doméstica, el gobierno cubano no cumple su promesa de concederles visas a las personas judías (Miller, Ogilvie 2006). En la novela, el joven Enrique lleva comida a bordo y se enamora de una joven judía con la que nunca llegará a hablar y que morirá sin duda alguna en los campos de exterminio. Gracias a la incorporación de este episodio histórico ficcionalizado, el texto establece una referencia

directa a un espacio histórico no ficcional, a saber, un espacio relacional transatlántico. Con el cronotopo del barco alude igualmente al pasaje intermedio del trato de esclavos evocando otra diáspora de víctimas según las categorías de Robin Cohen (2008). A nivel de la novela este episodio, entre otros, sirve para explicar por qué el padre de Alejandra esconde su identidad judía detrás de un amor exagerado por la lengua española y España que considera -después de Cuba- como segundo país originario perdido (Goldman 2004).

Por ende, se puede constatar que la novela utiliza diferentes constelaciones familiares para ilustrar y repensar la diversidad étnica, cultural y política de la nación cubana. A través de relaciones transgeneracionales directas entre padres e hija, Alejandra es escenificada como hija de Cuba e hija de la Revolución. Sin embargo, es gracias a constelaciones familiares oblicuas, por ejemplo, con Moisés Menach, que Alejandra llega a conocer el secreto de su padre criptojudío y llega a conocer su historia familiar escondida. De manera similar, es su hermano electivo y antiguo amante Orlando quien le muestra la Cuba socialista con sus represiones a la cubano-estadounidense nostálgica de un pasado perdido.

6 *Letters from Cuba*, una novela epistolar monofónica enredada en la triple diáspora askenazí

Letters from Cuba, una novela epistolar para un público adolescente, enfoca una sola generación y época. Cuenta la historia de la joven Esther que a principios de 1939 sigue a su padre quien se ha trasladado a Cuba con el objetivo de crear una nueva vida para su familia en América. Ésta vive en Govorovo, un pueblo al norte de Varsovia. Con un gran nombre de personas de origen judío, Esther viaja desde Europa central hasta La Habana vía Holanda y México, huyendo del antisemitismo polaco creciente y de la amenaza nacionalsocialista cada vez más tangible. Elige este destino caribeño porque EE. UU. ya está cerrando sus puertas a los y las migrantes de Europa oriental y meridional por medio de la regla de cuotas de las Leyes de migración de 1921 y 1924.

Después de cruzar la zona de cuarentena cubana en Triscornia, Esther se reúne con su padre que, al igual que numerosos inmigrantes askenazíes de la época, trabaja de vendedor ambulante en la campaña cubana con el fin de conseguir el dinero necesario para comprar pasajes de buque para su mujer, sus otros hijos y para la «Bubbe» (Behar 2020, 1), yiddish para abuela.

Como Esther relata en sus cartas dirigidas a su hermana Malka y escritas entre finales de 1937 y principios de 1939, tiene que enfrentarse a obstáculos lingüísticos (ya que solo habla yiddish y polaco), ataques antisemitas y el sentimiento de abandono por causa

de la separación de su hermana. Pero gracias a su talento de sastre y su sociabilidad, Esther consigue el dinero para los pasajes. Finalmente, la familia logra reunirse en La Habana donde el padre va a gestionar la tienda de otra migrante askenazí, Rifka Rubinstein, que se traslada a Nueva York. Solo una nota amarga perturba este *happy ending*: la Bubbe se ha quedado en Polonia. Desde la perspectiva post 1945 de la recepción de la novela, esta circunstancia equivale a una sentencia de muerte, dado que el recuerdo del Holocausto y de los campos de exterminio está muy presente en el año de la publicación, 2020. Además, como explica la autora en el epílogo, «A Note from the Author», casi todos los habitantes judíos de Govorovo fueron asesinados el 9 de septiembre 1939 en su propia sinagoga por soldados alemanes (235).

Mediante su estructura epistolar, y en particular la disposición de las cartas, la novela pone un enfoque especial en la voluntad de Esther de seguir a su padre a Cuba antes que los otros miembros de la familia. En la primera carta de la novela, Esther intenta convencer a su padre de concederle a ella su único pasaje en lugar de a uno de sus hermanos (Behar 2020, s.p.). Se trata de la única carta que no está dirigida a Malka y también la única que es realmente enviada, puesto que Esther entrega sus otras cartas de propia mano a su hermana cuando ésta llega por fin a Cuba. En estas cartas cuenta su sentimiento inicial de desarraigo en Cuba. A parte de la nostalgia por su hermana, Esther enfatiza igualmente los vínculos casi familiares que establece en Cuba, no solo en La Habana con representantes de su propia comunidad askenazí (por ejemplo, con Rifka Rubinstein, de la edad de su abuela), sino también en el pueblo azucarero Agramonte con sus 'hermanos' y 'hermanas' de afiliación, Francisco Wang y Manuela, de origen chino y afrocubano respectivamente.

7 Poniendo *Letters from Cuba* en perspectiva

También *Letters from Cuba* se sirve de sus paratextos para dar un marco de recepción específico a la novela, en términos de pertenencia cultural, de memoria multidireccional y de constelaciones familiares. Se trata de una página dedicatoria, dos epígrafes, una nota de la autora y los agradecimientos.

Los dos epígrafes de la novela preconfiguran cierta bifocalidad cultural del texto y de la protagonista (*Days of Awe*, en cambio, se contenta de recurrir al poeta nacional y líder independentista cubano José Martí). La primera citación proviene del Libro de Esther del Tanaj y se inscribe en una tradición hebrea heroica, evocando la reina Esther que se rebela contra una conspiración antisemita y salva al pueblo judío en Persia de un desastre fatal. Actuando en correspondencia con la heroína bíblica, el personaje de Esther contribuye

a impedir «la destrucción de [su] familia» (*Ester* 8:6; Behar 2020, s.p.; trad. de la Autora) gracias a sus talentos diplomáticos, sociales y artesanales que le permiten adaptarse a su nuevo contexto cultural, crear lazos interpersonales estables y encontrar oportunidades para vender los vestidos que fabrica. El segundo epígrafe retoma el primer poema de la antología *Versos sencillos* (1891) de José Martí. En concreto, cita dos versos emblemáticos de la segunda estrofa: «Yo vengo de todas partes, | Y hacia todas partes voy» (Behar 2020, s.p.). Estos versos recalcan por un lado el cosmopolitismo de Martí; por otro lado, destacan el carácter universal y múltiple del ‘alma cubana’. Anteponiéndolos a la historia de migración y de su adaptación, ubican a Esther en un contexto cubano en el cual el individuo acoge en sí diferentes orígenes y culturas y no tiene ni una trayectoria cultural fija ni una biografía predeterminada. Al mismo tiempo, la yuxtaposición de los epígrafes juega con la similitud de la condición (transcultural) cubana y judía, dado que los dos versos de Martí se pueden interpretar como una descripción de la diáspora judía.

También los paratextos propuestos «A Note from the Author» y «Acknowledgements» ponen la historia de *Letters from Cuba* en perspectiva. Recobran suma importancia ante el hecho de concederle a la obra el marco diegético temporal y especial, del que la novela hubiera carecido sin ellos. Por su género literario, en *Letters from Cuba* no hay narrador ni narradora que ponga en perspectiva el discurso subjetivo de la Esther que escribe todas las cartas. A primera vista, entendemos la voz de Esther tal y como se expresa en sus cartas en ‘directo’, sin mediación ni matización posterior por un yo narrador más maduro que vincularía el presente de la joven de los años treinta con un presente más cerca de los y las recipientes. Son los paratextos mencionados que cumplen esta función, ya que en ellos la autora histórica Ruth Behar desvela su condición de triple diaspORIZADA como migrante judío-cubana en Nueva York, su interés autoetnográfico como ‘jubana’ ya manifestado en un artículo publicado en 1995 (véanse Behar 1995; 2020, 235, 240-1) y, por consecuencia, los lugares físicos y mentales de donde escribe: EE. UU. y ‘Juba’.⁷ Además, en «A Note from the Author», Behar aclara que *Letters from Cuba* es una versión ficcionalizada de la biografía de su propia abuela, ella también llamada Esther, y de su tatarabuela, oriundas de Govorovo, una salvada por su emigración a Cuba (y su segunda migración a EE. UU.), otra víctima del Holocausto (235-6). Es interesante que Behar insista en esta conexión matrilineal con la cultura yiddish de Europa central a la que ya alude en la página dedicatoria («In memory of my Baba

⁷ Además, *Letters from Cuba* se puede leer en conjunto con *Lucky Broken Girl* (2017), una novela autobiográfica para jóvenes en la que Ruth Behar cuenta los primeros años de la niña Ruthie en Nueva York, recién llegada de Cuba.

and her Baba», Behar 2020, s.p.) y que la explicita mediante dos fotografías, «family frames» en las palabras de Marianne Hirsch (1997), que le permiten acercarse a la historia de sus antepasadas (Behar 2020, 236) y a posicionarse como fruto de dos diásporas, la judía y la cubana, marginalizando la experiencia estadounidense (243). Si solo se describe la primera fotografía que incitó a la autora a escribir *Letters from Cuba* y en la que se ve a su abuela, la Esther 'real', con su tatarabuela, la segunda fotografía, impresa, muestra a Behar de niña con la misma Esther y su marido Maximo en Cuba (243). Esta fotografía no está mencionada en el texto. No obstante, resuena con el análisis que hace la autora del aporte cubano a la vida de Esther y a la identidad de Ruth, ambas 'Americans':

The vibrant spirit of Cuba, the kindness and generosity of its people, and the resilience of its culture gave her a newfound sense of freedom and hope for the future. My grandmother became Cuban before she became American, and I did too, thanks to her. I am forever grateful she chose to go to Cuba. There she learned to love life after losing so much. Her memory is a blessing to me. May it also be for readers of this book. (242)

8 Nudos de historia(s): «We are all tied together in the knot of history»

Como *Days of Awe* también *Letters from Cuba* intenta formar 'nudos de memoria' que entrelazan la historia de diferentes grupos étnicos y que visibilizan (o crean a través del medio de la novela) lazos de solidaridad. De este modo, Behar explica que «todos estamos atados en el nudo de la historia», refiriéndose a la experiencia del «terror nazi» llegado hasta Cuba (Behar 2020, 240; trad. de Autora). También hace visible su proceso de investigación en Agramonte, el pueblo cubano donde vivió su familia y donde vive el personaje de Esther y describe como diferentes historias, la judío-cubana, la afro-cubana y la chino-cubana se entrelazaron durante este proceso (241-2).

En *Letters from Cuba*, el antisemitismo en su combinación con el nacionalsocialismo y el Holocausto en perspectiva forman el principal telón de fondo para conectar diferentes historias y memorias. Por su enfoque histórico específico en los años treinta, el tema de la Revolución cubana, tan importante en *Days of Awe* al igual que la fecha de 1492, están ausentes en *Letters from Cuba*. En su lugar, tres elementos de la historia de Esther sirven de manera privilegiada para crear vínculos memoriales multidireccionales: el pasaje de Esther y, luego, de su familia de Europa a Cuba, los ataques antisemitas y racistas en Agramonte y las fiestas religiosas 'transculturales'. En primer lugar, el texto pone énfasis en el cronotopo del pasaje peligroso

e incierto en buque entre Europa y Cuba que numerosos refugiados y refugiadas eligieron por falta de alternativas. Desde la perspectiva de Esther, el texto menciona todas las etapas administrativas, políticas y geográficas para llegar al Caribe y los temores provocados por esto. Así, retoma el motivo histórico de la odisea fatal del MS St. Louis y de sus pasajeros judíos enviados a la muerte en 1939 que es desarrollado de forma explícita en *Days of Awe* y otras novelas recientes como *Tropical Secrets* (2009) de la cubanoestadounidense Margarita Engle, *The German Girl* (2017) de su compatriota Armando Lucas Correa o *Refugee* (2017) del estadounidense Alain Gratz. Aludiendo al fascismo cubano en relación con la guerra civil española y el franquismo, la novela también menciona a nivel histórico la aceptación cada vez menor de refugiados judíoalemanes desde principios de 1939 por parte del gobierno cubano. En segundo lugar, la influencia fascista está personificada en el antagonista don Eduardo, un falangista y antisemita ardiente. Este personaje sirve de pretexto a la novela para exponer el frente de solidaridad entre personajes de diferentes grupos étnico-culturales. Así se unen en un movimiento interdiaspórico en la «Anti-Nazi Society of Agramonte» (114) organizado por el doctor eurocubano Don Pablo, personajes de origen europeo, africano y chino, todos aliados por su experiencia común de migración forzada (africana, china), de discriminación (africana, china, demócrata española) o de explotación. En tercer lugar, se puede observar que en el relato de Esther las fiestas religiosas sirven para crear vínculos entre las comunidades étnicas. A pesar de las reticencias de su padre, la joven Esther logra crear fiestas judías ‘aplanadas’, por ejemplo, una suerte de Pésaj transcultural (106-15), en el que Esther y sus amistades afrocubanas se enteran de elementos estructurales comunes de su historia respectiva, como el de la esclavitud y las migraciones forzadas. Esta conexión entre el pueblo judío y la población afrocubana antes esclavizada se materializa en la relación que tiene Esther con Ma Felipa, una sacerdotisa de Yemayá, manifestación afrocubana de la virgen de Caridad del cobre (157-9) y con su nieta Manuela. Además, Esther se solidariza también con el joven migrante chino Li Qiang, llamado Francisco, con el que comparte la nostalgia por su país (116-20).

9 Constelaciones familiares

Para la autora Ruth Behar, la historia generacional de su familia, así como las constelaciones familiares motivan sus textos literarios y, en parte, sus escritos académicos. En *Letters from Cuba* estas constelaciones familiares, ora fragmentadas por la distancia espacial, ora oblicuas por basarse en afinidades, son de gran importancia estructural porque reflejan no solo la red de relaciones en la que se

encuentra Esther, sino también toda la comunidad askenazí en la Cuba de los años treinta y cuarenta. Por una parte, destacan las relaciones intergeneracionales con la generación de la abuela Bubbe y sus sustitutos en la novela, entre los cuales cuentan la pareja mayor que le regala un reloj de oro a Esther en el buque (Behar 2020, 10-11), la comerciante Rifka Rubinstein, pero también con Ma Felipa por su positividad, mientras que la relación con la generación de los padres se revela más conflictiva porque esta generación de migrantes aspira a conservar todo lo que puedan sus tradiciones culturales. En cambio, los vínculos intergeneracionales se presentan de manera productiva. La relación con su hermana biológica está marcada por la nostalgia, pero también por un amor desinteresado; Malka sirve de espejo del viejo mundo a la protagonista. La afrocubana Manuela y el chinocubano Francisco representan, por su parte, un parentesco por afinidad y por las experiencias de discriminación étnica compartidas. Estas relaciones familiares elegidas y por eso oblicuas simbolizan la posibilidad para Esther para arraigarse tal como un rizoma en Cuba.

Un detalle interesante en este contexto es la manera de la que *Days of Awe* pone énfasis en la larga cadena de generaciones de criptojudíos sefardíes que pertenecen a una misma familia y que, escondiéndose detrás de máscaras católicas, forman parte de Cuba desde los inicios de la colonización. Los lazos familiares de Alejandra con cubanos y cubanas de otros orígenes, en cambio, son más indirectos, se trata de relaciones laterales menos estrechas (por ejemplo, primos, cuñados), sugiriendo que la nación cubana consiste en diferentes ramas familiares entrelazadas, pero sí distinguibles.

10 Proyectos trans o posnacionales cubanos

Asimismo ocurre a nivel de la historia. Los nudos de memoria forman una correspondencia con las constelaciones familiares en las que confluyen varias generaciones y relaciones y familias en un personaje. Las novelas presentadas reflejan este sistema de constelaciones interrelativas a diferentes niveles históricos. *Days of Awe*, además de negociar una identidad cubana posrevolucionaria y transnacional que reúne perspectivas desde dentro y desde fuera de la isla a principios de los años 2000 (Brüske 2021), el texto recoge a modo de una novela histórica hitos de la historia sefardí y askenazí en Cuba. Es verdad que establece nudos de memoria interdiaspóricos con las comunidades afrocubanas y chinocubanas. Sin embargo, el protagonismo discursivo de la diáspora sefardí que la novela despliega a través de la saga de los criptojudíos y su añoranza por Sefarad (Goldman 2004) sirve también como instrumento para legitimar a la diáspora cubana dándole igual importancia que a la diáspora judía, generalmente reconocida como arquetipo de una comunidad dispersa en cuanto

a su geografía, pero unida en cuanto a su cultura. *Letters from Cuba*, en cambio, presenta Cuba como una nación multiétnica y negocia una identidad cubana de manera oblicua, indirecta, creando nudos de memoria a través de las grandes catástrofes europeas de los años treinta: los pogromos antisemitas en Europa, el nacionalsocialismo alemán y el holocausto como amenaza inminente, aunque fuera del marco temporal de las cartas de Esther, la guerra civil española, todo eso traduciéndose en tensiones crecientes en Cuba y en un nudo de memoria implícito, el del miedo de los grupos marginados del terror de los grupos hegemónicos.

Es interesante que *Days of Awe* insiste en la diferencia y competencia entre las religiones presentes en Cuba. En cambio, en las cartas de Esther las tradiciones religiosas cumplen la función de un conector entre grupos étnicos. La novela festeja no solo el sincretismo religioso afrocubano, sino que también celebra la invención de un judaísmo cubano transcultural por Esther a medida que se adapta a su entorno caribeño. Aquí se manifiesta la diferencia entre las generaciones de inmigrantes. Mientras que Esther cuenta con quedarse en Cuba y volverse cubana, la generación de sus padres y abuelos teme la transculturación que confunden con asimilación total. Esto se evidencia en un diálogo entre Esther y la comerciante Rifka Rubinstein:

“And if we stay here too long, we’ll start to think we are Cuban and forget who we really are”. “But I want to be Cuban!”, I [Esther] exclaimed. “A Jew can never be anything but a Jew”. (Behar 2020, 135)

Vale la pena destacar que *Letters from Cuba* por su marco diegético y temporal, pero también por su cierto tono apolítico omite otro nudo de memoria cubano potencial, la revolución cubana y el subsecuente éxodo hacia EE. UU. Por el contrario, insiste en que la Cuba independiente prerrevolucionaria acogió a gente de orígenes diferentes, formando una nación cada vez más diversa. La actitud de la novela hacia la nación cubana es de expresar gratitud por darles a los y las inmigrantes askenazíes la oportunidad para comenzar una nueva vida bajo el sol cubano. Como ya había sido evocado por el epígrafe que cita los *Versos sencillos* de José Martí, *Letters from Cuba* y su autora se sitúan claramente en ‘nuestra América’ conceptualizada por Martí en su texto epónimo y no en EE. UU. En un texto autoetnográfico anterior, Behar resalta que su condición de cubana es el resultado de dos procesos de marginación que ha sufrido la comunidad judía: la persecución en Europa y la exclusión del suelo norteamericano, ambos favoreciendo su pertenencia política y cultural a Cuba (Behar 1995, 157). En comparación con los discursos clásicos de la diáspora cubana en EE. UU., Cuba es más bien presentada como una tierra y cultura de acogida que como un paraíso perdido.

En contraste, el argumento de *Days of Awe*, otra novela escrita desde EE. UU., se centra en la redefinición de la nación cubana como una entidad cultural, una familia, a la que pertenece tanto la población de la isla como la población que vive fuera. Por analogía con la diáspora judía formaría parte de la nación cubana toda persona con ancestros en Cuba y que sueña con Cuba como país originario perdido. Esta redefinición no solo intenta acabar con luchas políticas entre el exilio cubano y la isla, sino que insiste en devolver a los diferentes grupos étnicos cubanos su propia memoria colectiva (en parte borrada o instrumentalizada por la Revolución). Persigue el objetivo de destacar puntos de convergencia históricos y estructurales de los grupos étnicos cubanos. Finalmente, los enredos interdiaspóricos de ambas novelas pueden interpretarse en términos de un ‘imperativo histórico-pedagógico’ que caracteriza las literaturas caribeñas diaspóricas escritas en EE. UU. (Machado Sáez 2015): el de hacer memoria y transmitir una historia (inter)diaspórica que aspira a trascender naciones y culturas.⁸ Además, el énfasis en los puntos de convergencia interdiaspóricos también puede entenderse como parte de un discurso globalizador y de una lógica de mercado en la que la devisa «jewishness sells» (Casteel 2016, 314) puede aplicarse a un ‘texto étnico’ que está orientado a una audiencia estadounidense de clase media ansiosa por consumir una diferencia apetecible.

Bibliografía

- Behar, R. (1995). «Juban América». *Poetics Today*, 16(1), 151-70.
- Behar, R. (2020). *Letters from Cuba*. New York: Penguin Books.
- Bejarano, M. (1991). «The Jewish Community of Cuba. Between Continuity and Extinction». *Jewish Political Studies Review*, 3(1-2), 115-40.
- Bejarano, M. (1996). *La comunidad hebrea de Cuba. La memoria y la historia*. Jerusalén: Instituto Abraham Harman de Judaísmo Contemporáneo, Universidad Hebrea de Jerusalén.
- Bettinger-López, C. (2006). «‘Hebrew with a Cuban Accent’. Jewbans in the Diaspora». O’Reilly Herrera, A. (ed.), *Cuba. Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York Press, 107-22.
- Brüske, A. (2021). «Producing Home in Achy Obejas’ *Days of Awe* (2001). Homing and Remembering as Diasporic Practices». *Fiar*, 14(2), 9-24. <http://interamerica.de/current-issue/brueske/>.
- Casteel, S.P. (2016). *Calypto Jews. Jewishness in the Caribbean Literary Imagination*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas. An Introduction*. London: Routledge.
- Corrales Capestany, M. (2007). *La isla escogida. Los judíos en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

⁸ Esta voluntad de transmitir un saber acerca del Caribe se manifiesta en las interconexiones parcialmente construidas de las diásporas afro cubana, china y sefardí-cubana.

- Goldman, D.E. (2004). «Next Year in the Diaspora. The Uneasy Articulation of Transcultural Positionality in Achy Obejas's 'Days of Awe'». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 8, 59-74.
- Halevi-Wise, Y. (2012). «Through the Prism of Sepharad. Modern Nationalism, Literary History, and the Impact of the Sephardic Experience». Halevi-Wise, Y. (ed.), *Sephardism. Spanish Jewish History and the Modern Literary Imagination*. Stanford: Stanford University Press, 1-32.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hordes, S.M. (2008). *To the End of the Earth. A History of the Crypto-Jews in New Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Kandiyoti, D. (2012). «Sephardism in Latina Literature». Halevi-Wise 2012, 235-55.
- Levine, R.M. (2010). *Tropical Diaspora. The Jewish Experience in Cuba*. Princeton: Wiener.
- López, I. (2015). *Impossible Returns. Narratives of the Cuban Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida.
- Machado Sáez, E. (2015). *Market Aesthetics. The Purchase of the Past in Caribbean Diasporic Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Miller, S.; Ogilvie, S.A. (2006). *Refuge Denied. The St. Louis Passengers and the Holocaust*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Neulander, J.S. (2001). *Cannibals, Castes and Crypto-Jews. Premillennial Cosmology in Postcolonial New Mexico*. Bloomington: Indiana University.
- Obejas, A. (2002). *Days of Awe*. New York: Ballantine Books.
- Obejas, A.; Stavans, I. (2002). «A Conversation with Achy Obejas». Obejas 2002, s.p.
- Pérez Firmat, G. (1994). *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Socolovsky, M. (2003). «Deconstructing a Secret History. Trace, Translation, and Crypto-Judaism in Achy Obejas's 'Days of Awe'». *Contemporary Literature*, 44(2), 225-49.
- Stein, L. (2019). «Jubanidad and the Literary Transmission of Cuban Crypto-Judaism». Casteel, S.P.; Kaufman, H. (eds), *Caribbean Jewish Crossings. Literary History and Creative Practice*. Charlottesville: University of Virginia Press, 135-53.
- Weinhouse, L.; Sicher, E. (2019). «Diaspora and Hybridity: Jewish American Women Write the Caribbean». Casteel, S.P.; Kaufman, H. (eds), *Caribbean Jewish Crossings. Literary History and Creative Practice*. Charlottesville: University of Virginia Press, 154-74.

Visões privadas e imperfeitas: (re)estruturar a história

Maria de Fátima Marinho

Universidade do Porto, Portugal

Abstract This short essay intends to study some novels that recreate the past, shifting the omniscient focus to a private sphere that substantially modifies the official knowledge of events and transforms them into something dependent on a partial and unfocused look. It is always translucent mirrors that reflect reality, mirrors that return images transfigured by private (familiar) focusing. In the two novels by Dulce Maria Cardoso that we set out to analyse, we come across this obliquity, which translates the existence of weird masks, since they do not completely hide the face, but allow a glimpse of small gaps that reveal it to us. *O Retorno*, published in 2011, is an exemplary account of a teenager whose family is obliged to leave Angola shortly before independence. A similar phenomenon takes place in the novel *Eliete* (2018), where a female narrator, married, with two teenage daughters, recalls past and present times, in a constant overlap forcing the narrator to tie up loose ends, to create universes that are mutually involved.

Keywords Memory. Private vision. Dulce Maria Cardoso. Family. Mask.

Resumo 1 Introdução. – 2 Os romances de Dulce Cardoso.

1 Introdução

Não estaremos muito longe da verdade se afirmarmos que qualquer obra literária fala da família (mesmo que, aparentemente, ela pareça ausente) e que a focalização, por mais omnisciente e objetiva que pretenda ser, é sempre uma visão condicionada por elementos que remontam ao autor empírico, mesmo se ironicamente, à conjuntura sociopolítica do momento, às opções estéticas e literárias que aí se atualizam. No entanto, se quisermos ater-nos a uma classificação mais

restrita, encontraremos romances que, ao contrário do que acontecia no século XIX - quando se recriava o passado e se pretendia torná-lo credível - , deslocam a focalização para uma esfera privada que modifica substancialmente o conhecimento oficial dos acontecimentos e os transforma em algo dependente de um olhar parcial e desfocado.

Os romances históricos de Oitocentos, mesmo quando punham a tónica na sucessividade de gerações de uma mesma família, como é o caso do conhecido *Mysterios do Povo* (*Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les ages*, 1849-56), de Eugène Sue, a verdade é que a família era um pretexto para contar os sucessos exteriores e dá-los a conhecer aos leitores. A partir de meados de Novecentos, com as teorias da Nova História (Hutcheon 1995) e com a percepção de que esta não pode mais ser considerada uma ciência estática, mas uma construção dinâmica, em constante mutação, sempre apoiada em diferentes pontos de vista, ao ponto de White afirmar que um facto só deve ser considerado se houver duas versões da mesma ocorrência (White 1987, 20), surge um tipo de romances que aborda um determinado lapso temporal, mas cuja caracterização depende quase exclusivamente das consequências e das implicações que esses acontecimentos têm ou potenciam na vida de uma família. Em *O Romance Histórico em Portugal* (Marinho 1999, 150-72) já tivemos ocasião de estudar alguns destes textos, e de chamar a atenção para a interpretação doméstica e para as prioridades que daí decorrem. Desde os casos muito óbvios e sem contornos oblíquos como os das obras de José Saramago, Álvaro Guerra, Helena Marques ou Luísa Beltrão até à construção mais subtil de Maria Isabel Barreno, Mário Cláudio, Teolinda Gersão ou António Lobo Antunes.

A encenação característica do texto narrativo, criando uma teoria da ilusão, que desemboca quase inevitavelmente numa teoria da simulação (Pelletier 2008), provoca um duplo efeito na leitura e na receção, na medida em que o jogo onde se aparenta a crença no que está escrito esconde a certeza da ficcionalidade, instaurando a ficção ambiguidade entre o que se lê e em que se finge acreditar e a impossibilidade de verificação ou de certificação (Lima 2006). Como recorda Philippe Forest, o romance tenta representar o irrepresentável, isto é, tenta reduplicar o real seguindo uma estratégia de transformar a realidade em ficção e de, simultaneamente, construir a ficção dessa ficção (Forest 2007, 237).

A reflexão sobre a identidade ou sobre a centralidade da família e da posição que nela ocupa o sujeito implica a consciência da importância das histórias na construção do ser humano. Na esteira de Hanna Meretoja, em *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible* (2018), poderemos afirmar que as histórias são indispensáveis à natureza humana e não parece ousado afirmar que a (re)interpretação de uma vida é sempre feita *in medias res*,

porque cada versão da história traz uma diferente leitura (Meretoja 2018, 84) e a tensão que entre elas se estabelece tem lugar em contextos sociais autónomos, enquanto o sentimento do possível transfigura-se e assume uma importância fulcral (90).

Tal como alerta Martin Puchner, em *O Mundo da escrita. O poder das histórias que formaram os povos e as civilizações* (*The Written World: How Literature Shaped History*, 2017) compreendemos que as histórias ganham um relevo interessante ao compreendermos que a literatura nasceu quando o contar de histórias se interligou com a escrita (Puchner 2018, XVII), assumindo aquela um imprescindível papel na reconfiguração do mundo, ao criar uma realidade virtual que se aproxima perigosamente do factual e do supostamente verosímil ou, até, verídico.

2 Os romances de Dulce Cardoso

As histórias são, assim, sempre espelhos translúcidos que tentam refletir a realidade, espelhos que devolvem imagens transfiguradas pela focalização privada (familiar). Nos dois romances de Dulce Maria Cardoso que nos propusemos analisar, deparamos com essa obliquidade, que traduz a existência de máscaras defeituosas, porque não escondem completamente o rosto, mas deixam entrever pequenas brechas que no-lo vão desvendando.

O primeiro, *O Retorno*, publicado em 2011, é um relato exemplar de um adolescente cuja família é obrigada a deixar Angola pouco antes da independência. O título é já de si sugestivo: ao designativo ‘retornados’, normalmente aplicado às pessoas provenientes das antigas colónias portuguesas em África, depois ou imediatamente antes da independência destas, que põe a tónica naqueles que voltaram (retornaram) à metrópole mesmo se nela nunca tivessem estado antes, contrapõe-se o substantivo ‘retorno’, que sublinha o processo mais do que o indivíduo. Este facto, ao acentuar o fenómeno do regresso ao Portugal europeu (e nunca é de mais salientar que, para muitos o regresso mais não era do que uma fuga, uma vinda para o desconhecido, dado que nunca tinham saído de África), desloca a focalização para algo que, paradoxalmente, ultrapassa a família e se transforma na apresentação de factos que se situam no cruzamento do subjetivo e do objetivo. Utilizando uma narração em primeira pessoa, masculina e adolescente, o sujeito força um discurso oralizante, frequentemente lacunar e sem referências anteriores, o que coloca o narratário num patamar de insegurança e desconforto. O início do romance, com a adversativa ‘mas’ («Mas na metrópole há cerejas»; Cardoso 2021a, 7), revela desde logo a intencionalidade de um discurso que se regerá por pequenos detalhes insignificantes, mas que constituirão, muitas vezes, a chave de leituras significativas.

Um fenómeno semelhante se passa no romance *Eliete* (2018), onde uma narradora feminina, casada e com duas filhas adolescentes, rememora tempos passados e presentes, numa constante sobreposição, obrigando o narratário a atar pontas soltas, a criar universos que mutuamente se implicam. O início é estranho, gratuito, e só terá explicação no fim da obra. Tal como no romance anterior, parece remeter para algo que deveríamos saber, mas que não vislumbramos:

Eu sou eu e o Salazar que se foda. Um ditador governa Portugal quase meio século, quase outro meio passa desde a sua morte, até que aparece na minha vida. De repente, foi como se sempre aqui tivesse estado e tomasse conta de tudo. Eu não podia deixar que isso acontecesse. (Cardoso 2021b, 11)

Incompreensível, sem aparente relação com o resto do romance, a explicação só virá nas últimas páginas quando se toma conhecimento de que, aparentemente, Salazar teria tido um filho ilegítimo, o pai de Eliete, já falecido.

Produtos de pontos de vista exclusivos, estes dois romances têm focalizações internas, típicas dos textos narrados em primeira pessoa e com visões lacunares de episódios impossíveis de testemunhar pelos intervenientes:

Como não faz mal eu não saber o que aconteceu ao pai na prisão, aos demónios da mãe, à Silvana ou ao tio Zé. Nada disso tem mal desde que ainda haja coisas de que eu tenha a certeza. (Cardoso 2021a, 267)

A focalização interna potencia o aparecimento de dicotomias que opõem o *eu* e o seu cenário, o *cá/aqui*, aos outros (sejam eles familiares ou estranhos) e o outro espaço, normalmente disfórico e hostil.

Em *O Retorno*, encontramos duas categorias de *outros*: os familiares (pai, mãe, irmã e tio Zé) e os estranhos, desde os vizinhos em Angola e os coabitantes do hotel, na metrópole, até aos angolanos, os outros, por excelência: «Eles são os pretos» (8). O adolescente, Rui, visiona, através do seu núcleo familiar o que se está a passar em Angola em 1975. Todos os eventos são focalizados e rececionados pelo adolescente, que assume como sua a visão dos pais e dos outros portugueses. A bipolarização nós/os outros implica também uma radicalização do discurso e a constatação de que haverá uma rutura insanável entre os dois universos em jogo. Pertencente à média burguesia, Rui mistura a sua vivência em Angola, o núcleo familiar, com o espaço em que a sua vida se vai desenrolando: o pai, com uma empresa de camiões; a mãe, doente, com «uma doença de que nunca falávamos» (155); a irmã, Milucha; os vizinhos de Angola; os habitantes do hotel, no Estoril, onde os retornados se alojam à espera de se integrarem na vida da metrópole.

A partida para Lisboa marca a quebra do equilíbrio e a desestruturação da família, dado que o pai é levado pelos angolanos e o seu paradeiro permanece incerto até quase ao fim do romance. A deslocalização espacial, vista através dos olhos do adolescente que reflete, mesmo se obliquamente, a visão da família, representa o primado da opinião privada e, necessariamente, lacunar:

Nem os tiros conseguem desfazer o silêncio da nossa partida, amanhã já não estamos aqui. Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve, sabemos que nunca mais estaremos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou. (14)

O corte com o *aqui* (que poderá corresponder, a nível pessoal, ao *eu*) cria a instabilidade do narrador, instabilidade acentuada pelo desaparecimento do pai e correspondente aceitação da sua presumida morte. O seu aparecimento no final (sem aviso prévio ou indício narrativo, diga-se) cria uma nova dinâmica de sobrevivência (a fábrica de cimento). A mudança espacial, da casa em Luanda para o hotel no Estoril, marca também, para além do caos previsível, a saída compulsiva do ambiente familiar (a casa) para um espaço coletivo onde a identidade tende a esbater-se e onde as tendências negativas condicionam a focalização, proveniente de um discurso parcial, disfórico e distópico.

Na metrópole (designação comum para o Portugal europeu antes de abril de 1974), quase tudo é negativo, e a frase destacada, em capítulo só por ela constituído, «então a metrópole é isto» (65), sublinha a desilusão da apreensão do espaço hostil que será apenas marcado por uma América e por um encontro com um amigo de Angola, nas Sears Towers (Chicago), totalmente utópicos e nunca concretizados. A chegada abrupta do pai destrói a utopia e parece contribuir para a reposição de um equilíbrio aniquilado pela partida traumática.

Este descentramento, bem documentado pela visão privada do adolescente, é acompanhado por um outro descentramento, ainda mais pessoal, o da sua iniciação sexual, com todas as inseguranças que ela proporciona. As hesitações que podemos testemunhar, em Angola e na metrópole, que culminam numa relação ambígua com a mulher do porteiro, Silvana, que oportunamente aparece grávida no final do romance, desmontam o paradigma de uma visão estruturada da conjuntura política e corroboram a imperfeição de uma focalização que condiciona os elementos exteriores a uma vivência pessoal.

A mesma insegurança de Rui, o adolescente que descobre a multiplicidade de pequenos detalhes que compõem uma vida, reflete-se também em Eliete, a narradora adulta do segundo romance, que encobre as suas perturbações com desencontros sexuais que se estendem às principais personagens femininas em cena: a avó tem uma

relação equívoca com Salazar; a mãe, depois de enviudar, parece ter um caso com o Senhor do Círculo de Leitores e, finalmente, Eliete procura parceiros no Tinder e assume uma relação mais séria com o filho da dona do lar onde está a avó:

Ao pensar neles e no que queria fazer com eles dizia mentalmente Foder e, aos poucos, passei a dizer o mesmo em relação a Jorge [o marido], a foder também com o Jorge. Foder. Apesar de nunca o dizerem voz alta, era assim que pensava no que fazia com os desconhecidos do Tinder, era assim que pensava também no que fazia com Jorge às sextas-feiras. Mas o que fazia com o Duarte [o filho da dona do lar] parecia ser diferente e não podia ser nomeado como Foder. (Cardoso 2021b, 267)

Estes factos, resultado de ambientes indiretamente descritos pela narradora, culminam na adoção da palavra ‘foder’, que pode querer significar os condicionalismos exteriores, decorrentes de uma sociedade só descrita tangencialmente, mas sempre presente e entrevista nos mínimos indicadores discursivos. É como se a história, ou as memórias, de Eliete se transmudassem na significação subliminar de uma época decorrente daquela que Rui, o narrador de *O Retorno*, apresenta.

Na verdade, é neste romance que a visão privada se destaca com maior nitidez e que a vida familiar se entrelaça com a vida pública do momento em que os sucessos de uma implicam e são implicados pela outra. A quebra do equilíbrio, provocada pela Revolução de Abril, como vimos, legitima os diversos comentários de Rui, que se situa num espaço de certa forma claustrofóbico e sem possibilidade de evasão (que só surge, numa utópica deslocação à América, nunca concretizada e anulada pelo regresso inesperado do pai). À doença da mãe, doença nunca verdadeiramente identificada, talvez epilepsia, contrapõe-se a ausência do pai e o mundo de adolescência feminina da irmã. O narrador, isolado no seio de uma família desestruturada e com uma mãe afetada psicologicamente, opta por analisar exteriormente os indícios que se lhe oferecem. E esses indícios revelam-lhe um universo de insegurança e frustração. O desequilíbrio da mãe retira-lhe o apoio necessário que o pai, ausente e presumivelmente morto (apesar de isso não se concretizar), está longe de lhe conceder. O adolescente relata os acontecimentos que o fizeram descentrar-se e vai descrevendo pormenorizada e unilateralmente o espaço e a conjuntura em que se insere. Os atos desesperados da mãe (como a tentativa de penhorar objetos pessoais), a relação com os colegas de escola, a iniciação sexual, tudo concorre para levantar o véu do ambiente sociopolítico e para criar uma narrativa privada, mas, simultaneamente, nacional.

Além deste núcleo familiar restrito, há ainda a considerar o tio Zé, irmão da mãe, chegado a Luanda com as forças militares portuguesas

e, posteriormente, aí instalado. Homossexual, esta personagem poderia ter um importante papel mediador, que porém se revelará insuficiente ou até negativo. Ao desenhar-se como gay, o tio Zé deixa de pertencer a um espaço tradicionalmente considerado como privilegiado e passa para o espaço transgressivo onde Rui o coloca e que provoca a série de incertezas e ambiguidades. Simpatizante do movimento revolucionário, o tio Zé parece nada fazer em relação à prisão do pai e nunca responde às cartas que a irmã e sobrinhos insistentemente lhe mandam:

O tio Zé que apareceu no bar do hotel não falou das minhas cartas mas disse que tinha respondido às da mãe. Não é verdade, não se podem ter perdido tantas cartas. O tio Zé percebeu que não acreditávamos nele mas jurou e voltou a jurar que tinha feito tudo o que podia para libertar o pai. Talvez, seja verdade, o tio Zé quase chorou de raiva quando percebeu que íamos dizendo que sim só para o calar. Pode acontecer que o tio Zé não nos tenha escrito porque não tinha boas notícias para nos dar, e em vez de desamor ou desinteresse pode ter havido um amor maior que não soube fazer as coisas de outra maneira. Não interessa. Se gostava de nós tinha de ter sabido fazer o que nós precisávamos, se não for assim o amor que os outros nos têm só estorva. Por isso, para mim o tio Zé nunca fez esforço nenhum para o pai ser libertado e assim que nos enfiou no avião para irmos para cá foi a correr pôr-se a chupar na pichota do Nhé Nhé e nunca mais quis saber de nós. (Cardoso 2021a, 263)

É esta certeza incerta que condiciona os pensamentos de Rui e que o faz aspirar por uma América mítica e por um encontro, em Chicago, nas Sears Towers, vagamente combinado entre ele e mais dois amigos, separados pelo êxodo decorrente da independência. Este objetivo é destruído pelo regresso inesperado do pai, dado como morto no imaginário de Rui. O aparecimento daquele quebra as etapas percorridas para o estado adulto e força o seu retrocesso para a adolescência. O empreendedorismo do pai, visionado por Rui, significa mais um elemento descritivo do ambiente vivido entre os retornados e das possíveis atividades que estes vão equacionando.

Fora deste núcleo familiar mais ou menos restrito, salienta-se o caso do Senhor Manuel, que representa o português esperto que consegue sair a tempo e acautelar todos os seus bens. Descrente das razões dele, a focalização de Rui dá conta de uma corrente de opinião que ilustra na perfeição a conjuntura política que se vive e que nos chega pela lente desfocada e translúcida do narrador. O discurso político ou sobre política que este ensaia para descrever os habitantes do hotel é sempre condicionado pela sua perícia em analisar as circunstâncias, os ambientes e os meandros da sociedade:

Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de quem ninguém queria saber. (86)

É curioso notar que a desfocagem inerente a uma focalização imperfeita, porque privada e parcial, assume-se com uma certa imprecisão de linguagem ou por tabus linguísticos que mais não significam do que a incapacidade de transparência e linearidade:

Sei as palavras, tenho a certeza que sei as palavras, nunca as digo, tenho medo delas, nem em pensamentos as digo mas tenho a certeza que as sei. (155)

A dificuldade em verbalizar os conceitos, a anulação da utopia, garante de sobrevivência, a assunção da ignorância proveniente de uma focalização interna, bem visível no final («Como não faz mal eu não saber o que aconteceu ao pai na prisão, aos demónios da mãe, à Silvana ou ao tio Zé», 267), propiciam o discurso indiciador de uma realidade que extravasa a vivência individual ou familiar para significar a conjuntura social, condicionada pelos acontecimentos políticos. Em *O Retorno*, é muito visível esta cumplicidade entre a visão do narrador adolescente e os factos exteriores, cumplicidade construída por um enviesamento provocado pelas suas experiências pessoais e pelos interesses familiares.

No outro romance de Dulce Maria Cardoso, *Eliete*, não é tão evidente a relação entre o discurso da narradora e as circunstâncias externas. No entanto, esta aparente dissemelhança não se mantém se analisarmos os subentendidos, isto é, as implicações implícitas, cujo sentido se estabelece em pequenos detalhes, de significação oblíqua mas não menos pertinente. Pertencendo a uma geração pós-25 de abril (nasceu quatro meses depois), a narradora não torna tão evidentes as relações de causa-efeito, não subordina os acontecimentos diários a qualquer evento transformador do quotidiano. A referência a Salazar no início e no fim do romance parece querer enquadrar o seu modo de ser e agir ou de explicar remotamente o ambiente desinteressante e claustrofóbico de uma sociedade que perdeu os estímulos e sente dificuldade em se assumir numa nova era. Não será, com certeza, por acaso que do pai de Eliete, já falecido no início do romance e presumivelmente filho de Salazar, se diz que era revolucionário, comunista. A revelação, feita pela narradora, convoca um relato indireto, o da mãe, e posiciona o ponto de vista numa análise privada e parcial:

Nascestes quatro meses depois da revolução, nesse tempo os revolucionários apareciam como os cogumelos, dava-se um pontapé numa pedra e saía de lá um, claro que o teu pai também tinha de

dar em revolucionário, logo o teu pai que não deixava passar uma moda, o desgosto que o Sr. Pereira teve, e então a tua avó nem se fala, o teu pai não se devia ter metido com aquela gente que andava a pintar paredes com foices e martelos [...]. (Cardoso 2021b, 29)

Nem sempre as referências são tão óbvias; na maioria dos casos, elas situam-se numa estrutura profunda, de significado pressentido, mas só idealmente vislumbrado. As alusões à ditadura, à mitificação da vida antes de 1974, são esbatidas, e é o quotidiano de Eliete que sobressai, um quotidiano de mediania burguesa, onde se salientam salpicos dispersos de comentários que denotam a focalização interna do ambiente onde se movimenta. São de preferência as relações com o seu núcleo familiar restrito (avó, mãe, marido, filhas e amiga Milena) que tomam conta do discurso e que acabam por legitimar as suas decisões e, até, por explicar a maneira irónica com que se refere à vitória de Portugal no campeonato europeu de futebol, como se essa vitória mais não fosse do que uma compensação do império perdido:

Portugal já não era um país pequeno, que o dissessem os velhos desdentados com as bochechas pintadas do verde esperança das Cruzadas e do vermelho do sangue derramado nas terras do vasto mundo, os valentes e imortais com as t-shirts falsas da Seleção porque não havia dinheiro para comprar as oficiais, os que se embebedavam no Marquês de Pombal com a cerveja comprada ao desbarato nas lojas dos indianos descobertos pela armada de Vasco da Gama, Portugal já não era um país pequeno. (157)

Aparentemente, sem grande significado que não o irónico, a citação transcrita aponta na direção de uma focalização mais atenta do que parece e que deixa transparecer a conjuntura social e política em que a narradora está inserida. Aliás, as relações estabelecidas por Eliete apontam no sentido da ligação entre essa realidade exterior e o seu pequeno e fechado mundo, microcosmos da sociedade decadente, presente em vários romancistas da atualidade.

Sem qualquer pensamento utópico, Eliete sente vários sentimentos de culpa (tal como Rui de *O Retorno*), que adensam essa dúbia conjunção do *eu* e dos seus simulacros com o cenário em que se movimentam. Incapaz de atingir uma verdade inexistente, a narradora confronta-se com a impossibilidade de visionar o exterior de modo imparcial e completo, cingindo-se a uma leitura sempre desfocada: «Todas as famílias, as felizes e as infelizes, tinham segredos, todas as famílias sabiam que a verdade devia ser desprezada como qualquer outra minudência que amesquinhe a vida» (226).

A falência da noção de verdade anula o relato histórico pretensamente objetivo e favorece a visão familiar, truncada, enviesada, imperfeita, desfocada, translúcida. Menos direto do que as focalizações

presentes nas obras de Mário Cláudio, Saramago ou Luísa Beltrão, citadas no início, o ponto de vista presente nestes dois romances parece dar conta de uma opção mais difícil de catalogar, filtrada por personagens aparentemente menos atentas ao devir histórico, mas na verdade mais envolvidas nesse mesmo devir. A frase final de *Eliete*, «não te vais apagar agora, pois não, Eliete?» (283), poderá ser lida de formas várias, mas todas, no fundo, coincidentes: derrocada do mundo construído, confortável, com os sinais todos previsíveis; surgimento de um universo caótico, inseguro, determinado pela incapacidade de ler as interações desviantes e tangenciais.

Retomamos as afirmações iniciais: tudo fala da família, começa e acaba nela, mesmo se só de forma imprecisa e estranha.

Bibliografia

- Cardoso, D. [2011] (2021a). *O Retorno*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Cardoso, D. [2018] (2021b). *Eliete. A Vida Normal*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Forest, P. (2007). *Le Roman, le Réel et Autres Essais*. Nantes: Éditions Cécile Default.
- Hutcheon, L. [1988] (1995). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London: Routledge.
- Lima, L.C.(2006). *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Marinho, M. de F. (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- Marinho, M. de F. (2019). «A Memória da Família». *Revista de Estudos Literários*, 9, 115-30. <https://impactum-journals.uc.pt/reL/issue/current>.
- Meretoja, H. (2018). *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics History and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Pelletier, J. (2008). «La Fiction comme culture de la simulation». *Poétique*, 154, 131-46.
- Puchner, M. [2017] (2018). *O Mundo da escrita. O poder das histórias que formaram os povos e as civilizações*. Trad. P. Vidal. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Smadja, R. (2005). *Famille et Littérature*. Paris: Honoré Champion.
- Sue, E. (1849-56). *Os Mistérios do Povo*. Lisboa: Empreza Editora do Mestre Popular.
- White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.

Entre irmãos: adoção e imaginação em Julián Fuks, *A Resistência* (2015)

Jobst Welge

Universität Leipzig, Deutschland

Abstract This article argues that in his autofictional novel *A Resistência* (2015) the Brazilian author Julian Fuks explores the affective and imaginative implications of family memory, namely with regard to his non-biological brother who had been adopted when his politically active parents fled the Argentine dictatorship for Brazil. The real parents of this unnamed brother have been among the ‘disappeared’ of the political state violence. The article shows how Fuks uses this very particular situation of family memory to explore the imaginary and hypothetical components that are integral both to the individual construction of the past and the affective bonds within a family.

Keywords Imagination. Transgenerational relation. Trauma. Memory. Adoption. Autofiction.

Resumo 1 História traumática, memória familiar. – 2 Imaginando o passado da família/ relações múltiplas. – 3 Meta-narrativa, adoção, herança.

A literatura latino-americana dos últimos anos oferece vários exemplos de como os escritores abordaram o período de ditadura e violência estatal a partir de uma perspectiva transgeracional, que muitas vezes está diretamente centrada em constelações familiares. O foco literário na família situa as repercussões da história e da política em um nível micro de comunidade, por assim dizer. Como escreveu Astrid Erll:

Family memory is a typical inter-generational memory: a kind of collective memory that is constituted through ongoing social interaction and communication between children, parents, and grandparents. (2011, 306)

Essa estrutura transgeracional muitas vezes leva a situações em que os protagonistas mais jovens dos romances, ou seja, os filhos da família, ao assumirem a posição de narradores (autoficcionais), encontram-se na posição funcional de ‘detetives’ que vasculham o arquivo da família, memórias, objetos materiais ou narrativas orais com relação a segredos, vazios ou silêncios familiares, que estão diretamente ligados à história violenta do século XX. Como observou Gabriele Schwab:

Family legacies of transgenerational haunting often operate through family secrets and other forms of silencing. Such silences and secrets inevitably affect artistic forms and modes of production and representation in second-generation narratives about the legacies of violent histories. (2010, 13)

Ou, como escreveu Geoffrey Maguire em relação ao contexto do *Cono Sur*, «the works of many of this generation emphasize the breakdown of family narratives through the rupture of a generational heritage and thus problematize the ‘already resolved’ issues of testimonial coherence» (Maguire 2014, 212).

Exemplos proeminentes disso são as obras situadas no contexto da pós-ditadura, como, por exemplo, *Formas de volver a casa* (2011), do autor chileno Alejandro Zambra, ou, do mesmo ano, o romance *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), do autor argentino Patricio Pron. Esses e outros romances (bem como filmes) provenientes especialmente do *Cono Sur* expressam um trauma transgeracional que se torna narrativamente articulado pela perspectiva de uma criança, os filhos ou sobrinhos daqueles que foram detidos, desapareceram ou sobreviveram à violência do estado e que, portanto, experimentaram as consequências das tensões entre família e militância (ver Logie, Navarrete 2020, 44-5; Willem 2013; Campisi 2020, 242). Da mesma forma, romances recentes da literatura brasileira, pertencentes a uma geração diferente, têm usado de forma variada constelações familiares para explorar o tema da violência do estado e dos chamados desaparecidos durante a Ditadura Militar (1964-1985), notadamente o romance *K. Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, e o romance *O irmão alemão* (2015), de Chico Buarque.¹

¹ Ver Welge 2019. Sobre o fenômeno do desaparecimento no Brasil, especialmente após a ascensão em 1969 do terceiro presidente militar, Emilio Garrastazu Médici, ver

É nesse contexto mais amplo da literatura recente, principalmente autoficcional, que quero situar o romance *A Resistência*, de Julián Fuks, publicado originalmente no Brasil em 2015. Esse romance é notável por seu caráter altamente reflexivo e transnacional, já que se refere aos períodos ditatoriais e na Argentina e no Brasil. Embora o romance compartilhe a perspectiva da segunda geração de uma família (como exemplificado pelas obras de Zambra e Pron), *A Resistência* também se concentra na relação intrafamiliar e enigmática com um irmão (como em Buarque).

Antes de abordar a especificidade da situação familiar e histórica neste texto, gostaria de mencionar que Fuks também é um escritor altamente consciente da história e da teoria do romance. Assim, em seu livro-ensaio *Romance. Historia de uma ideia* (2021), ele caracteriza a forma típica do romance contemporâneo em termos de hibridismo genérico, e de um 'retorno do real', ou, como ele também o designa, 'pós-ficção'.² Tomando escritores representativos como W.G. Sebald e J.M. Coetzee como seus principais exemplos, ele vê o romance contemporâneo retornar, por assim dizer, aos primórdios da forma literária no século XVIII europeu:

Romance e testemunho do mundo se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportage, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo. (Fuks 2021, 170)

Nesse sentido, Fuks argumenta que as obras de Sebald, que misturam ficção e ensaio, devem ser vistas não como uma exceção curiosa, mas como um exemplo emblemático de uma nova disposição literária, especialmente em relação a determinados contextos históricos e políticos:

Um conjunto grande de escritores vem se incubindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. (172)

No que segue, primeiro situarei o romance de Fuks nesse contexto pós-traumático e discutirei como ele está vinculado à memória familiar. Depois disso, mostrarei como Fuks usa a especificidade da constelação familiar – a relação do eu autoficcional com um irmão adotivo – para destacar o papel central da imaginação na representação do

o excelente estudo de Atencio 2014, especialmente 10-18.

² Sobre essas tendências mais amplas do romance latino-americano contemporâneo, ver Welge 2021; sobre a tendência geral da pós-ficção, ver também Donnarumma 2014.

passado e dos laços familiares. Por fim, discutirei como a exploração autoficcional da relação entre passado e presente também usa estratégias para refletir sobre a relação entre verdade e ficção. Enquanto o romance contemporâneo (autoficcional) frequentemente combina a verdade referencial com uma reflexão hipotética de ‘possibilidades’ (Welge 2021, 10; Meretoja 2017, 37), vamos ver que o romance de Fuks vincula esse aspeto de forma poderosa ao cenário da adoção familiar.

1 História traumática, memória familiar

Observando a capa do livro *A Resistência*, originalmente publicada pela Companhia das Letras, podemos já notar como as questões do passado histórico e familiar são abordadas por um romance ‘híbrido’. O nome do autor aparece aqui em letras tipográficas, e uma colagem de cartões postais antigos, cartas manuscritas e fotos sugere que estamos olhando para uma espécie de arquivo familiar, referindo-se a eventos do passado. A foto mais visível em primeiro plano mostra a porta aberta para uma sala repleta de imagens (e imagens dentro de imagens), sugerindo cenas de resistência política, algumas delas apenas de forma obscura, havendo, também, o inevitável ícone do Che Guevara. Mais importante ainda, a porta aberta para um cômodo que parece ser um escritório (com uma pilha de livros sobre a mesa) sugere um movimento de fora para dentro, entrando, por assim dizer, em um espaço interior e privado. No entanto, a capa do livro como um todo sugere um movimento para fora, como se significasse que esse livro está ‘divulgando’ eventos privados do passado (ver Bione 2020, 31).

Durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983), cerca de 30.000 crianças desapareceram, de acordo com as Mães da Praça de Maio, que começaram a se manifestar em meio à chamada «guerra suja» (Logie, Navarrete 2020, 41). Surgiu também um grupo chamado Avós da Praça de Maio, cujo objetivo era localizar os bebês tirados das mães consideradas subversivas, bebês muitas vezes nascidos na prisão e depois entregues para adoção, muitos para famílias de militares. Essa medida desumana foi praticada pelo regime militar para evitar que o espírito de resistência política fosse ‘herdado’ ou transmitido para a próxima geração. O caso dos *desaparecidos* está, portanto, profundamente ligado a questões de silêncio, ausência, herança e representação (Gatti 2017, 16).

O narrador masculino autoficcional do romance de Fuks tem um irmão mais velho, adotado, que pode ter entrado para a família dessa mesma forma, embora essa não fosse uma família subserviente ao regime, mas que, ao contrário, estava engajada em uma resistência ativa, clandestina e militante ao regime. Assim como sua irmã mais velha, o narrador nasceu depois que seus pais, um casal de psiquiatras,

já haviam fugido para o Brasil (por ser uma ditadura relativamente menos perigosa que a da Argentina³) e se estabelecido em São Paulo, pois haviam sido avisados por um colega torturado de que sua prisão era iminente. O leitor entende que a adoção do irmão mais novo deve ter acontecido imediatamente antes da fuga da Argentina para o Brasil, enquanto a mãe recebia aconselhamento médico sobre sua aparente incapacidade de ter um bebê.

O discurso em primeira pessoa do romance gira em torno dos silêncios e enigmas que envolvem tanto as atividades políticas passadas dos pais do narrador quanto as circunstâncias exatas da adoção de seu irmão. Embora se concentre principalmente nas relações familiares sincrônicas no Brasil, o romance contém algumas referências à ascendência genealógica, como a informação de que a família da mãe é de origem espanhola e católica e aquela do pai (e o sobrenome Fuks) é de origem judaica alemã (Fuks 2016, 35).⁴ Parte dessa família paterna havia migrado anteriormente para a Romênia e, sob a pressão do crescente antissemitismo, acabou emigrando para a Argentina na década de 1920, onde o pai do narrador nasceu vinte anos depois. O fato de o pai sentir que seus pais poderiam ter sido deportados nunca foi discutido abertamente na família.

Os movimentos transnacionais da família, ou seja, a mudança espacial dos pais da Argentina para o Brasil, também implicam uma divisão intergeracional, na medida em que o narrador só é capaz de conceber e 'lembrar' o período da ditadura argentina e a vida de seus pais durante esse período espaço-temporal, de forma mediada e indireta, levando seu discurso constantemente a dúvidas e especulações. O conhecido conceito de pós-memória de Marianne Hirsch é pertinente aqui:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. (Hirsch 1997, 5)

Portanto, as memórias familiares são vistas como inerentemente contraditórias, geralmente cercadas de silêncios e ambiguidade. Podemos dizer que o romance de Fuks faz parte desse tipo de narrativa que Dominique Viart chamou (principalmente em relação à ficção francesa) de «narrativa de filiação» (*récit de filiation*), a fim de

³ Ver Ward, 2020, 241 nota 2.

⁴ O contexto migratório e transnacional das histórias de famílias judias tem sido explorado em vários romances latino-americanos. Para a Argentina, menciono apenas o exemplo da obra autoficcional de Andres Neuman, *Una vez Argentina* (2003); para o Brasil, a recente narrativa autobiográfica de Luiz Schwarcz, *O ar que me falta. História de uma curta infância e de uma longa depressão* (2021).

distinguir esse gênero (com as primeiras manifestações na década de 1980, de acordo com Viart) de outros tipos e tradições de romances familiares. Esse tipo de texto se distingue por uma situação em que, normalmente, um narrador em primeira pessoa se propõe a investigar o passado familiar a partir de uma perspectiva ‘arqueológica’. Além disso, essas narrativas são tipicamente fragmentárias, questionam a linearidade do tempo e contêm frequentemente elementos meta-narrativos (Viart 2019, 18; Figueiredo 2019).

2 Imaginando o passado da família/relações múltiplas

Desde o início do romance, e depois quase obsessivamente, o narrador enfatiza a faculdade da imaginação. De fato, em relação ao momento do nascimento de seu irmão, ele repete anaforicamente a frase «Não quero...» («Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia»; Fuks 2016, 17). Essa reticência em assumir totalmente o lugar do outro – mesmo que as descrições repetidas atestem a ambição de fazê-lo – caracteriza a dicção do romance como um todo. Da mesma forma, os eventos do passado, embora não sejam diretamente conhecidos, mantêm sua influência no presente, e o narrador necessariamente relata os eventos do passado «por suposição» (87). Uma lição de seus pais psicanalistas é que «todo sintoma é signo» (99).

Por exemplo, o narrador se lembra de uma antiga amiga de sua mãe na Argentina, Marta Brea, uma jovem psicóloga, vítima da violência do estado que havia ‘desaparecido’ durante a ditadura. Como a família fica sabendo muito mais tarde, ela foi assassinada no ano de 1977. Sua ausência não é exatamente sentida pelo narrador (já que ele obviamente nunca a conheceu pessoalmente), mas tem uma presença na casa da família, por assim dizer:

Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar, tão próximo. (115)

A comparação deliberada entre o caso dos *desaparecidos* argentinos e as vítimas do Holocausto estabelece, portanto, uma conexão implícita com os antepassados judeus da família Fuks e seu possível destino. Essa conexão pode ser vista como um exemplo do que Michael Rothberg chamou de «memória multidirecional», ou seja, os possíveis contatos entre diferentes elementos de uma memória coletiva e sua articulação dentro de um quadro de referência potencialmente global (Rothberg 2009; Moszczyńska 2022, 125-31). Além disso, o romance sugere analogias e ecos implícitos ou explícitos, como entre a migração dos avós, o exílio político dos pais, o exílio herdado do narrador e o ‘exílio’ metafórico do irmão adotivo, que foi tirado da sua família

biológica. Seguindo Rothberg, Kaisa Kaakinen explorou o conceito de narrativas de trauma transnacionais (Kaakinen 2017, 175-82). Ela enfatizou que essas ligações entre traumas também podem ser lidas de forma diferente por leitores situados de forma diferente (180). Por exemplo, leitores brasileiros provavelmente pensarão nas pessoas que desapareceram durante a Ditadura Militar no Brasil, embora o romance quase não faça referência explícita a esses fatos (Welge 2019, 293). Na obra de Fuks, o narrador apresenta o problema de como o trauma transgeracional se manifesta em um contexto transnacional:

Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos. Tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? (Fuks 2016, 30)

O irmão adotivo, com seus laços 'reais' com a Argentina, é quase invejado pelo narrador pela «autonomia de sua identidade» (30) mesmo que sua adoção o coloca em uma relação 'irreal' e metafórica com sua nova família. Tanto a adoção quanto o trauma transgeracional ocupam, portanto, relações especulares com relação a um vínculo 'original'. Dessa forma, a 'herança' e o pertencimento são problematizados como algo que pode ser biológico *ou* imaginário. A natureza não-linear e fragmentária do romance mostra como o caso de adoção envolve todos os membros da família, como eles estão presos em uma rede de silêncios e segredos – que o projeto de escrever este livro revelará apenas parcialmente. É claro que o tema da adoção também levanta questões sobre até que ponto o significado de 'família' é condicionado pela herança genética ou se os filhos não biológicos são, de alguma forma, inerentemente diferentes dos filhos 'naturais'. Assim, o narrador reflete repetidamente sobre como seu irmão se percebe diferente, como ele precisa insistir em seus direitos enquanto irmão mais velho, como ele se vê excluído da inclinação intelectual de todos os outros membros da família, como ele se revolta contra as posturas bem-comportadas do núcleo familiar (185-8).

De fato, o título do romance evoca diferentes significados de resistência: a resistência política contra o regime militar na Argentina; a insistência do irmão adotivo em ser totalmente incorporado à família que o adotou; e, finalmente, a resistência declarada do narrador em narrar a história de seu relacionamento com o irmão, na verdade, sua resistência em contar uma história. Essa resistência em contar a história do romance é de fato enfatizada desde a primeira frase do texto: «Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado» (13).

Ou, para dar apenas mais um exemplo, lemos no início do sétimo capítulo uma negação da natureza ficcional ou construída da narrativa:

Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e a linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. (37)

Essas e outras afirmações paradoxais - a afirmação e a negação simultâneas do 'fato' da adoção, bem como da qualidade do texto como uma 'história' - criam um espaço de reflexão para o leitor, em que 'ficção' e 'realidade' são apenas aparentemente opostas. No primeiro caso, entendemos que o narrador está reticente em abordar um tópico que é cercado por um tabu. No segundo caso, o paradoxo joga com a semântica de uma história narrada em oposição à História (como objeto de historiografia) - ambos os significados são transmitidos pela palavra portuguesa 'história' (análoga à alemã *Geschichte*, mas em contraste com a inglesa *story/history*). A frase de Fuks parece validar e afirmar a veracidade sobre a ficcionalidade.

Entretanto, a estratégia mais importante do romance não é necessariamente a questão da memória transgeracional como tal, mas o contínuo exercício ético do narrador para colocar-se no lugar dos *outros*, ou para imaginar como poderia ter sido o passado. Esta ênfase na imaginação e no sentido do possível é visível em numerosas passagens e reflexões do romance. Por exemplo, o narrador se coloca imaginativamente no lugar de seu irmão, muitas vezes com um sentimento de culpa: «Nunca pensei como seria, para meu irmão, caminhar pelas ruas de Buenos Aires» (29).

Ou, ele imagina a dor de sua mãe, quando ela perde um filho com o qual estava finalmente grávida:

Imagino minha mãe grávida de nove meses [...]. Não posso imaginá-la, porém, recebendo a notícia da morte do feto [...], não posso ou não quero imaginar seu sofrimento. (54)

O narrador se coloca especulativamente na posição de seus pais, como eles teriam reagido a um artigo num jornal, assinado pelos Avós da Praça de Maio. Assim, ele assume não apenas a posição dos outros, mas questiona se esta pergunta no jornal, sobre o destino dos filhos *desaparecidos*, poderia ou deveria ser relegada ao passado:

Especular sobre como meus pais reagiram, sobre como teriam lido o apelo das Avós da Praça de Maio, é uma frágil tentativa de relegar esse apelo a um tempo preciso, de torná-lo extemporâneo, de excluí-lo do presente em que sua voz subsiste. (137)

O narrador, como vimos, ignora muitos detalhes e segredos do passado de sua família, sobre identidades, e, portanto, a atividade persistente da imaginação preenche esses espaços vazios e silêncios (ver Di Meglio 2021, 8-9). Por meio dessa ênfase constante na atividade presente do narrador, a narrativa mostra que não está interessada em reconstruir, ou mesmo em desvendar o passado, mas sim em explorar as várias relações narrativas e afetivas que sustentam a constituição temporal dessa constelação familiar.

3 Meta-narrativa, adoção, herança

Quando o narrador confronta o pai sobre o motivo de sua reticência em narrar, ele dá uma resposta que deixa mais do que claro que os eventos do passado podem retornar, embora não da mesma forma:

A resposta que meu pai repete é uma absurda mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber. As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente. (59)

Para o gênero da autoficção, é típico que contenha elementos altamente autoconscientes, exemplificando assim a tendência ‘híbrida’ que o próprio Fuks diagnosticou como sendo típica de uma certa variedade do romance contemporâneo, como vimos acima. Por exemplo, as últimas páginas de *A Resistência* refletem sobre como esse mesmo livro que estamos lendo foi recebido pelos pais do narrador, ou seja, do autor, dando assim crédito a um nível auto-biográfico de verdade e confiança, apontando explicitamente e paradoxalmente para uma possível divergência entre a realidade biográfica e a representação literária:

É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós. (135)

Essa insuficiência é expressa pela reação do pai a partir de uma perspectiva bastante ambivalente. Por um lado, ele não quer que os detalhes privados da família cheguem ao público por meio da publicação desse livro - esse é novamente um ponto que reforça claramente o efeito da veracidade biográfica; por outro lado, ele parece estar comovido com a narrativa do filho:

Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até possível que alguém leia nisto um bom romance. (137)

É somente agora, quase no final do romance, que o narrador pessoal recebe um nome próprio e, embora Sebastián estabeleça um paralelo claro com 'Julián' (os nomes têm a mesma terminação), a diferença obviamente também é um sinal claro do aspecto ficcional do livro, da não identidade com o real.

Um outro elemento meta-narrativo ocorre quando o narrador nos diz que está escrevendo um texto sobre adoção e que esse tema ainda não foi tratado na literatura, pelo menos não dessa forma (139). De fato, estou argumentando aqui que o romance estabelece uma analogia mais profunda entre seu conteúdo temático e sua forma literária, entre o cenário familiar da adoção e a noção de possibilidade ficcional. A prática da adoção é baseada na ideia de que uma relação familiar não é necessariamente dada ou natural, mas que pode ser assumida, que é possível sentir e ver essa pessoa como meu filho, como meu irmão, como «meu possível irmão» (3), como Fuks escreve na dedicatória do livro. Sugerindo exatamente essa possibilidade 'virtual' de identificação empática, Marianne Hirsch citou abordagens (por exemplo, de Geoffrey Hartman) que defendem a ideia de testemunho por adoção:

If we thus *adopt* the traumatic experiences of others as experiences that we might ourselves have lived through, if we inscribe them into our own life story, can we do so without imitating or unduly appropriating them? (Hirsch 2008, 114; minha ênfase)

Entretanto, o narrador reflete sobre a questão da adoção/herança não apenas com relação à situação 'especial' de seu irmão, mas também com relação às suas próprias possíveis heranças em relação às experiências de seus pais. Nesse romance, a questão da herança, emblematizada pelo caso do irmão adotado, tem implicações políticas, morais e biológicas. Enquanto o narrador viaja algumas vezes para Buenos Aires, visitando a antiga casa de seus pais, ele se pergunta até que ponto ele tem uma herança argentina, apesar do fato de ter crescido inteiramente no Brasil. Além disso, confrontado com a história de seus pais e da geração deles, uma história de coragem mas também de luta armada, o narrador chega a uma compreensão diferenciada de como ele se vê, apesar das diferenças óbvias, em uma continuidade de seus pais, uma continuidade que também é expressa pela multivalência do título do romance:

Não, não tem um epílogo a história política dos meus pais. Seu inconformismo tem contornos mais discretos e a um só tempo mais nítidos: sua militância sempre se manifestou no hábito de

questionar, disputar, discutir. Agora que assim os vejo, sinto que não me diferencio, ou que neste momento não o desejo. [...] Jamais quereria ter uma arma nas mãos, e dizê-lo é também uma ação, também constitui uma história política. (Fuks 2016, 163)

Outra questão de herança, ou pelo menos de repetição ou analogia, é a atitude do narrador, sua postura duvidosa com relação à questão de ele dever reconstituir, agora muitos anos depois, as circunstâncias específicas da adoção de seu irmão, ou seja, a identidade exata dos pais biológicos do irmão. Ele sabe de um pedaço de papel em poder de sua mãe que contém um número de telefone, o que pode lhe dar uma possível pista nesse sentido. No entanto, assim como sua mãe, ele é muito hesitante, muito resistente, para dar continuidade a esse tópico:

Tal como minha mãe, não me atrevo a discar esse número antigo, não chego à mensagem automática que acusaria o óbvio equívoco, um destinatário inexistente. Guardo consciência de que nada disso me diz respeito, ou creio guardar essa consciência, e, no entanto, não esqueço que há um pedaço de papel guardado numa gaveta. (63)

Gostaria de enfatizar, então, que a voz narrativa do texto concebe a relação entre os dois irmãos (e entre o filho e os pais) em termos de analogias, especulações hipotéticas, uma exploração ficcional do possível. A exploração do passado, e especialmente do passado familiar, não é simplesmente composta de uma série de eventos ou ações, mas o mundo passado é inevitavelmente colorido por sentimentos e pela sensação de diferentes possibilidades – que o narrador desenvolve, imaginando como certos eventos poderiam ter sido diferentes. A relação com um irmão adotivo, portanto, serve a Fuks para explorar a ideia de família a partir de um contexto afetivo e ‘possibilista’, em vez de um contexto de genealogia ou genética.

Nesse sentido, o texto auto-ficcional de Fuks mostra constantemente como o real e o possível se penetram um no outro. Ao fazer esta observação, recorro ao trabalho de Hanna Meretoja, que no seu livro *The Ethics of Storytelling* (2017) reconsiderou questões narratológicas a partir de uma perspectiva ética e hermenêutica. Seguindo Meretoja, eu diria que o romance de Fuks é representativo de obras recentes de ficção que não só brincam com a oposição entre ficção e realidade histórica, mas que exploram o hipotético, ou seja, uma extensão imaginativa do real que transcende deliberadamente a dimensão da referencialidade. Esta ideia de extensão imaginativa é também fundamentada na noção do sujeito como o lugar da experiência vivida e da reflexividade. Como Meretoja sugere, esta dimensão da possibilidade do real é de fato característica de tendências mais amplas

na literatura contemporânea, na medida em que os romances desafiam a dicotomia entre o real e o possível, e projetam «hipóteses de possibilidades humanas num mundo passado» (Meretoja 2017, 17). Ou, como Meretoja coloca em um contexto diferente:

That the use of this dichotomy [entre história e ficção] is commonly linked to problematic ontological assumptions about the nature of history and reality. It risks dismissing how a sense of the possible is a constitutive dimension of every actual world, how literary fiction provides interpretations of actual (past and present) worlds, and how it has its own means of contributing to our sense of a past world as a space of possibilities. (372)

É neste sentido, eu diria, que Fuks toma o cenário incomum de uma adoção e, além disso, uma adoção sob circunstâncias políticas muito especiais também como uma metáfora para outras constelações familiares. A relação com o irmão adotivo destaca o que Hirsch chama de «atos afiliativos da pós-geração», na medida em que os laços intrageracionais (além do eixo pais/filhos) podem ser vistos como «facilitadores da identificação e projeção através da distância e da diferença» (Hirsch 2008, 114; tradução minha). Desta forma, e com a ajuda e os limites da imaginação, Fuks sugere que também os membros da família biológica estão sujeitos a nossas ocupações afetivas, projeções, medos e incertezas, aos caprichos de nossas reconstruções e memórias. O romance *A Resistência* mostra como as relações com os membros da família no presente são condicionadas pelo passado, que é necessariamente «um passado possível» (Fuks 2016, 143). Em relação a seus pais (assim como em relação a seu irmão), o narrador-filho está em uma posição de continuidade e diferença, de saber e não saber: «Todo filho excede o que se concebe como filho. Nenhum de vocês jamais foi o que imaginávamos» (159).

Bibliografia

- Atencio, R.C. (2014). *Memory's Turn. Reckoning with Dictatorship in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bione, C.E. (2020). «A Resistência, de Julián Fuks, e seu cortejo de silêncios». *Valittera*, 2(3), 30-47.
- Campisi, N. (2020). «O silêncio das ruínas. Cosmopolitismo, posmemória e historicidade contemporânea em *A Resistência* de Julián Fuks». *Chasqui*, 49(1), 240-56.
- Di Meglio, E. (2021). «Formas del tabú y el secreto familiar en *La Resistencia*, de Julián Fuks». *El taco en la brea*, 8(14), 77-89. <https://doi.org/10.14409/tb.2021.14.e0050>.
- Donnarumma, R. (2014). *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Ertl, A. (2011). «Locating Family in Cultural Studies». *Journal of Comparative Family Studies*, 42(3), 303-18. <https://doi.org/10.3138/jcfs.42.3.303>.
- Figueiredo, E. (2019). «A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 60, 1-7. <https://doi.org/10.1590/2316-4018605>.
- Fuks, J. (2016). *A Resistência*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Fuks, J. (2021). *Romance. História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gatti, G. (2017). «Prolegómeno. Para un concepto científico de desaparición». Gatti, G. (ed.), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 13-32. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1qqhftb.3>.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). «The Generation of Postmemory». *Poetics Today*, 29(1), 103-28. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- Kaakinen, K. (2017). *Comparative Literature and the Historical Imaginary. Reading Conrad, Weiss, Sebald*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Logie, I.; Navarrete, M.T. (2020). «Trauma transgeneracional y trauma secundario: padres, hijos, nietos». Spiller, R.; Mahlke, K.; Reinstädler, J. (eds), *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Con a colaboração de R. Pérez-Hernández. Berlin; Boston: De Gruyter, 39-60. <https://doi.org/10.1515/9783110420760-003>.
- Logie, I.; Bieke, W. (2015). «Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile. La Casa revisitada». *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 5, 1-25.
- Maguire, G. (2014). «Bringing Memory Home: Historical (Post)Memory and Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*». *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23(2), 211-28. <https://doi.org/10.1080/13569325.2014.893234>.
- Meretoja, H. (2016). «Fiction, History, and the Possible. Jonathan Littell's *Les Bienveillants*». *Orbis Litterarum*, 71(5), 371-404. <https://doi.org/10.1111/oli.12109>.
- Meretoja, H. (2017). *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Moszczyńska, J.M. (2022). *A memória da Destruição na escrita judaico-brasileira depois de 1985. Por uma literatura pós-Holocausto emergente no Brasil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Schwab, G. (2010). *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press.
- Viard, D. (2019). «Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire». *Cahiers ERTA*, 19, 9-40. <https://doi.org/10.4467/23538953ce.19.018.11065>.
- Ward, C. (2020). «'As ditaduras podem voltar, eu sei': On the Construction of Trust in Julián Fuks' *A resistência*». *Journal of Lusophone Studies*, 5(1), 238-60. <https://doi.org/10.21471/jls.v5i1.319>.
- Welge, J. (2019). «Memory, Truth, and Auto-Fiction in the Recent Latin American Novel». Schneider, N. (ed.), *The Brazilian Truth Commission: Local, National, and Global Perspectives*. New York; Oxford: Berghahn, 286-301. <https://doi.org/10.1515/9781789200041-017>.
- Welge, J. (2021). «Historical Reference and (Auto)Fiction in the Recent Latin American Novel». Fülöp, E.; Priest, G.; Saint-Gelais, R. (eds), *Fictionality, Factuality, and Reflexivity Across Discourses and Media*. Berlin: De Gruyter, 138-51. <https://doi.org/10.1515/9783110722031-010>.
- Willem, B. (2013). «Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes». *Iberoamericana*, 13(51), 139-57. <https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.51.139-157>.

Cuando la Historia en mayúsculas marca constelaciones familiares

Volver la vista atrás de Juan Gabriel Vásquez

Claudia Gatzemeier

Universität Leipzig, Deutschland

Abstract This article presents an analysis of the novel *Volver la vista atrás* by the Colombian writer Juan Gabriel Vásquez (2020), a biography of the family of the Colombian director and documentary filmmaker Sergio Cabrera, transformed into fiction. It shows how historical events have shaped the family history, how traumatic experiences seem to be repeated in subsequent generations and how the protagonists try to overcome them. The analysis is carried out with reference to current publications from the fields of postmemory (Hirsch) and Critical Trauma Studies (Balaev).

Keywords Gabriel Vásquez. Colombia. Trauma. Intergenerational transmission. Family novel.

Índice 1 Introducción: Juan Gabriel Vásquez y el proyecto *Bogotá 39*. – 2 *Volver la vista atrás* – Materia y materiales. – 3 El impacto de nuevos estudios del trauma. – 4 La historia de los Cabrera y la herencia transgeneracional de experiencias traumáticas. – 5 Epílogo.

1 Introducción: Juan Gabriel Vásquez y el proyecto *Bogotá 39*

El artículo presente se centra en *Volver la vista atrás*, la (hasta ahora) última novela del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, publicada en 2020.¹ Pretende averiguar cómo la gran Historia se inscribe en las historias particulares y las constelaciones familiares afectadas que se transmiten como herencia transgeneracional de la memoria.

Vásquez, hoy en día considerado una de las voces más importantes de la literatura latinoamericana, pertenece a la generación de los autores y de las autoras que querían y tenían que salir de la sombra de los grandes maestros del *Boom* y encontrar su lugar en el mundo literario.

Un papel primordial para fomentar esta nueva generación de escritores latinoamericanos desempeñó el proyecto *Bogotá 39*. Encargados por los organizadores del Hay Festival Cartagena de Indias (celebrado por primera vez del 25 al 28 de enero de 2007), los escritores Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos establecieron una lista de 39 autores (en aquel entonces) menores de 40 años que representaban la gran diversidad de la narrativa latinoamericana contemporánea. Esta lista, que se dio a conocer como *Bogotá 39*, suscitó un gran interés y dio fuertes impulsos a una mayor difusión de las obras de estos autores seleccionados, dentro y fuera de sus países.² La gran mayoría de ellos, incluido Juan Gabriel Vásquez, ha cumplido las expectativas.

Por otra parte, *Bogotá 39* no fue ni el primero ni el único intento de presentar a nivel internacional un panorama de la nueva narrativa latinoamericana. Como paso previo, se puede considerar el Primer Congreso de Nuevos Narradores Hispanos organizado en 1999 por la editorial española Lengua de Trapo (en colaboración con la Casa América de Madrid). El congreso se inauguró con la presentación de la antología *Líneas aéreas* prologada por Eduardo Bécerra de la Universidad Autónoma de Madrid, quien también se había encargado de la selección de los 70 relatos escogidos entre más de 250 autores. La publicación de *Líneas aéreas* también fue un momento importante en la trayectoria literaria de Juan Gabriel Vásquez: la inclusión de un cuento suyo, «El mensajero», en la antología marcó un paso adelante en el proceso de maduración literaria y de reconocimiento del autor a nivel internacional.³

1 La novela fue premiada con el Premio Bial de Novela Mario Vargas Llosa de 2021 y *ex aequo* con Jesús Carrasco, por *Llévame a casa* (publicada en 2021), con el XVI Premio de Novela Europea Casino de Santiago de 2023.

2 El proyecto se repitió en 2017 con la publicación de la antología de Castagnet et al. (2018).

3 En los años Noventa, Vásquez ya había participado con éxito en varios concursos de cuentos y de novela corta. Durante su estancia en París (1996-98) publicó sus primeras dos novelas, *Persona* (1997) y *Alina suplicante* (1999), ambas en editoriales colombianas (Magisterio y Norma).

Desde entonces Vásquez se ha destacado con sus (hasta ahora) ocho novelas, dos volúmenes de cuentos y cuatro libros de ensayos y, además, con su trabajo periodístico.

Ya se ha publicado una serie de estudios críticos sobre su obra, pero la gran mayoría de ellos todavía no pudo incluir un análisis de *Volver la vista atrás*. Es también el caso de la compilación titulada *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent* (2017), dirigida y editada por Karim Benmiloud, fruto del primer coloquio dedicado exclusivamente al autor colombiano y frecuentemente citada. En 2023, Jasper Vervaeke publicó la primera monografía sobre el autor: *Juan Gabriel Vásquez: la distorsión deliberada*. Vervaeke, otra vez, se centró en la etapa de la trayectoria literaria del autor que se había cerrado con la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), pero en el epílogo, por lo menos, agregó un par de reflexiones sobre textos posteriores, incluyendo *Volver la vista atrás*, y cerró su libro con una entrevista con el autor a raíz de su última novela.

2 ***Volver la vista atrás* – Materia y materiales**

Volver la vista atrás puede ser caracterizada como biografía familiar novelada: se trata de la historia de la familia del cineasta colombiano Sergio Cabrera, transformada en ficción, con el fin explícito de:

darles a esos episodios un orden que fuera más allá del recuento biográfico: un orden capaz de sugerir o revelar significados que no son visibles en el simple inventario de los hechos, porque pertenecen a formas distintas del conocimiento. (Vásquez 2020, 471)

La materia del texto se basa en más de treinta horas de conversaciones (grabadas) del autor con el mismo Sergio Cabrera, con otros familiares y con sus amigos íntimos, así como en documentos y fotos que ellos le facilitaron a Vásquez, y en objetos y recuerdos personales que le mostraron al autor como artefactos de la arqueología familiar. Las imágenes respectivas no sólo sirven como meras ilustraciones del texto: los elementos visuales posibilitan un acceso aún más profundo a lo expuesto por el texto e invitan a reflexiones adicionales.

Además, se incluyen versos de distintos autores, atribuidos a programas de recitales de Fausto Cabrera, el padre de Sergio, entre ellos algunos del famoso *Caminante no hay camino* de Antonio Machado, fuente del título de la novela:

Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar. (Vásquez 2020, 56)

En suma, la novela expone una imagen multifacética de una familia arrastrada por el mundo y por la Historia en mayúsculas del siglo XX: de la Guerra Civil española al exilio de la familia en América, de la China de la Revolución Cultural a los movimientos armados latinoamericanos de los años Sesenta, hasta el rechazo del acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo) como resultado del plebiscito de 2016.

3 El impacto de nuevos estudios del trauma

El impacto de la gran Historia en las historias particulares y las constelaciones familiares afectadas, suele darse con mayor fuerza en momentos clave de la Historia (como los tematizados en la novela de Vásquez), en momentos marcados por tensiones, represión y violencia que, frecuentemente, provocan traumas profundos. Para indagar en los procesos respectivos parece ser tan fructífero como necesario considerar algunas reflexiones más recientes dentro del marco de los *Critical Trauma Studies* que tienden a ampliar el concepto del trauma, reconociendo que la experiencia extrema genera las más diversas respuestas y valores individuales, culturales e históricos (véase Balaev 2014, 4). Los nuevos modelos pluralistas del trauma no niegan la experiencia límite causal, pero salen del paradigma clásico basado en las nociones de inefabilidad y de disociación y resaltan el potencial del trauma de abrir nuevas conexiones entre el lenguaje, la experiencia y el conocimiento y hacen hincapié en su función de reorientación a través de procesos de autoconocimiento (véanse Balaev 2014; Buelens, Durrant, Eaglestone 2014; Spiller, Mahlke, Reinstädler 2020). Una gran cantidad de textos literarios de los últimos decenios ha puesto de relieve las consecuencias individuales de acontecimientos traumáticos colectivos. Con analizarlos, la crítica literaria muestra la estrecha conexión entre la dimensión individual y la colectiva: el trauma invita a pensar lo individual desde lo social y viceversa. Partiendo de Volkan, Spiller, Mahlke y Reinstädler (2020, 7) subrayan que las diferencias entre el trauma individual y el colectivo radican, en primer lugar, en la selección de lo que se registra como traumático en la memoria colectiva, lo que afecta los procesos de representación y simbolización posteriores.

Además, quisiera resaltar la amplia recepción, sobre todo en América Latina, del concepto de 'posmemoria', elaborado por Marianne Hirsch en 1997 y profundizado en sus publicaciones posteriores (Hirsch 2012; 2019). Hirsch enfoca su análisis en la herencia transgeneracional de la memoria, sobre todo en los procesos de transmisión de experiencias traumáticas que, frecuentemente, generan vinculaciones muy específicas entre familiares de diferentes generaciones (lo que también se puede ver explícitamente en *Volver la vista atrás*).

4 La historia de los Cabrera y la herencia transgeneracional de experiencias traumáticas

En la novela de Vásquez, el eje y punto de partida de la narración es la historia del cineasta colombiano Sergio Cabrera, conocido a nivel internacional por largometrajes como *La estrategia del caracol* (1993), *Ciudadano Escobar* (2004) o *Todos se van* (2015), así como por sus muchos documentales y por su trabajo como director de series de televisión (como las temporadas 7-9 de *Cuéntame cómo pasó* en TVE). En octubre de 2016, Cabrera viaja a Barcelona para asistir a una retrospectiva de sus obras, organizada por la Filmoteca de Catalunya. Hace escala en Lisboa para ver a su esposa Silvia y a su hija menor Amalia, y para tratar de salvar su matrimonio que pasa por una crisis grave cuyas causas los cónyuges no logran averiguar.

Aparentemente, habían sido el trabajo en *Todos se van*, la adaptación fílmica de la novela autobiográfica del mismo título de la cubana Wendy Guerra (2006), este retrato de vidas dañadas por los contextos políticos,⁴ tan similar a lo vivido por Sergio Cabrera, y la controversia que rodeó la película desde el principio, lo que había despertado los fantasmas o demonios que estaban consumiéndolo por dentro –«[L]os fantasmas, siempre los fantasmas» (Vásquez 2020, 130)–, perjudicando también las bases de la convivencia familiar. Por decisión del mismo Sergio Cabrera, el estreno de *Todos se van* se había hecho precisamente en La Habana, en diciembre de 2014. El director había querido ver la reacción de un público (todavía) marcado por la Revolución ante una imagen tan crítica de la realidad cubana: Había elogios, risas, protestas silenciosas, pero también rechazo abierto... Además, incluso allí le había alcanzado el conflicto en su tierra natal: La Habana había sido sede de las negociaciones de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP, y negociadores de ambos bandos habían asistido a la presentación de *Todos se van* y a los debates después del estreno. Tener que enfrentarse a la complejidad de las memorias y emociones condensadas, a su desgarramiento interior, le iba sacando a Sergio toda su fuerza y energía, haciendo caerlo en un profundo hoyo emocional (127ss.).

Durante los días de la escala en Lisboa, Sergio Cabrera recibe la noticia de la muerte repentina de su padre Fausto, fallecido a los 92 años como resultado de un accidente doméstico casi absurdo para un hombre como él había sido y una vida como él la había vivido. Sergio decide no volver a Colombia para ir a las exequias de su padre

⁴ La novela de Guerra relata, en forma de diario y con un fuerte toque autobiográfico, la infancia y la adolescencia de la protagonista Nieve Guerra en Cuba, a partir de finales de los años Setenta. Se expone una imagen de la realidad asfixiante del régimen castrista, de un sistema político que pretende controlar y dictar incluso los aspectos más personales e íntimos de la vida de los ciudadanos.

porque siente que su «lugar está con los vivos, no con los muertos» (15). En Barcelona quiere encontrarse con Raúl, «el único hijo de su matrimonio anterior» (17), quien se alegra tanto como el padre de que puedan pasar tres días juntos viendo sus películas y charlando.

Sergio sabe que no puede desatender por mucho tiempo todas las peticiones de entrevistas respecto a la muerte de su padre, pero, por lo menos durante unas horas, quiere «guardarse para sí mismo el recuerdo» (16). Ya nota cómo lo empiezan a asaltar las memorias, mejores y peores, y tiene que enfrentarse a sus experiencias traumáticas.

Fausto Cabrera era una figura de renombre como pionero del teatro, de la televisión y del cine colombianos –a pesar de las controversias que siempre le habían rodeado. Al regresar de China, donde en los años Sesenta había trabajado como uno de los así llamados especialistas extranjeros, empezó a militar en la izquierda maoísta colombiana,⁵ usando su reputación en las artes como fachada, lo que

le granjeó el odio de muchos hasta que esos años fueron cayendo en el olvido. (8)

Las generaciones posteriores lo recordaban, sobre todo, por su papel cinematográfico en *La estrategia del caracol*, donde de manera ejemplar representó a un anarquista español, lo que a Sergio le gustaba resumir diciendo: «Es que estaba haciendo de sí mismo» (8).

Fueron las experiencias de la familia en España a partir de finales de los años Veinte, durante los años de la Segunda República y la Guerra Civil, y el trauma del primero de los exilios vividos, que habían marcado a Fausto Cabrera desde niño y de por vida. Su referente principal había sido su tío Felipe Díaz Sandino, comandante de aviación del Ejército de Aire de Cataluña, descendiente de una familia monárquica, pero republicano convencido que en 1936 se mantuvo fiel a la República por la cual había luchado. En la novela se describe detalladamente una situación en la que éste fue arrestado por haber conspirado para derrocar al rey Alfonso XIII. Quien le ayudó a Felipe, incondicionalmente y a pesar de sus convicciones políticas totalmente diferentes, fue su familia, con Julia, la madre de Fausto, en primera fila (26ss.).

Cuando la Guerra Civil se estaba perdiendo, fue Felipe quien salvó a la familia, llevándola primero a Barcelona (todavía en manos de la República) y después vía Francia al exilio en la República Dominicana. El chico Fausto, cuando sea grande, quiere ser como este tío querido, su tío audaz, el salvador de la familia (31), lo que marcaría decisivamente su actitud posterior como adulto: siempre trataría de controlar todas las decisiones de la familia implementando sus convicciones.

5 En el Partido Comunista Marxista-Leninista Pensamiento Mao Tse-Tung.

Fue justamente la dictadura militar de Rafael Leónidas Trujillo que, por pedido de Roosevelt, acogió en la República Dominicana a muchos refugiados perseguidos por Franco. Pero la vida tranquila, la esperanza de los exiliados de haber encontrado un lugar en el mundo, les duró poco. Cuando comenzaron las amenazas del régimen y Trujillo se apoderó del negocio de la familia Cabrera, fue el tío Felipe quien de primero y de golpe y porrazo salió del país, se exilió por segunda vez, parece ser un:

hombre roto por el destierro, o por la suerte del desterrado. (44)

Así lo ve Fausto en este momento. Más tarde, con referencia a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, Felipe, resignado, diría: 'Me voy a morir de dictadura en dictadura'. (67)

A mediados de los años Cuarenta, toda la familia se había instalado en Colombia, una parte en Medellín y la otra en Bogotá. Fausto siguió trabajando duro para conseguir su objetivo de ser reconocido como actor. Después de uno de sus muchísimos recitales de poesía conoció a Jorge Eliécer Gaitán; las conversaciones con el político liberal le abrieron los ojos a la situación social del país y despertaron en él el interés por la política. Unos años después, en abril de 1948, Gaitán fue asesinado, lo que provocó protestas violentas, el así llamado 'Bogotazo', el inicio de un período muy sangriento en la historia de Colombia.⁶ Ya mucho antes, el tío Felipe le había advertido a Fausto que el país se rompería en pedazos –señalándole los numerosos paralelismos con la situación de los años Treinta en España. En aquel entonces, el coronel Felipe Díaz Sandino no sólo había experimentado los enfrentamientos con los adversarios políticos y militares sino también las luchas feroces entre los distintos grupos del bando republicano. A diferencia, Fausto, mucho menos clarividente, siempre atribuía noticias respectivas a la propaganda enemiga. Como veremos más adelante, fue la próxima generación, la de Sergio Cabrera y su hermana Marianella, que –viendo fracasar sus ideales revolucionarios– tenía que pasar por experiencias traumáticas similares a las de su tío abuelo Felipe. La transmisión transgeneracional (respecto al concepto véase Hirsch 2019, 173) de estas experiencias traumáticas se transformó en el trasfondo ineludible del enfrentamiento de los dos hermanos con los abismos que les tocó vivir.

⁶ El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, sus paralelismos con el asesinato del político liberal colombiano Rafael Uribe Uribe medio siglo antes y la comparación de las consecuencias de los dos casos con las del asesinato de John F. Kennedy son el tema principal de la novela anterior de Vásquez, titulada *La forma de las ruinas* (finalista del Premio Internacional Booker, entre otros premios). Véase el comentario de Welge 2021 respecto a una recepción de esta novela dentro del marco del concepto de 'literatura universal'.

En 1947, Fausto Cabrera se casó con Luz Elena Cárdenas, en 1950 y 1952 nacieron sus hijos, Sergio y Marianella. Salta a la vista la analogía entre la pareja Fausto/Luz Elena y la de los padres de Fausto (Domingo Cabrera/Julia Díaz) respecto a los contextos familiares, la filiación política, cultural y social. A primera vista, las dos relaciones habían sido las «más improbables del mundo»: se habían enamorado (y casado) Domingo, un «muchachito aventurero», y Julia, «monárquica hasta la médula», hija de un «héroe de la guerra de Cuba» altamente condecorado (25). Y, en la generación siguiente, se enamoraron y casaron Fausto, el joven actor que poco antes había aparecido en los escenarios teatrales de Bogotá (58), y Luz Elena, la hija de una familia acomodada cuyo padre había hecho su propia fortuna inventándose sin ayuda de nadie un laboratorio farmacéutico (62). Una segunda mirada deja claro que ambas parejas estaban unidas por vínculos profundos: a las dos mujeres, tan fuerte la una como la otra, las moldeó su fascinación por la poesía y, a pesar de descender de familias conservadoras, no eran en absoluto de mente estrecha –y siempre apoyaban, incondicionalmente, a sus maridos y a toda la familia. Domingo, por su parte, no sólo era un aventurero, sino también un «poeta aficionado y un guitarrista de buena voz con cara de actor de cine» (24) –y, además, había estado al lado de su hermano Felipe en la lucha por la república (española). Fausto siempre quería hacerse un actor reconocido y transmitir sus ideas a través de su trabajo en las artes escénicas.

En el transcurso de los años Cincuenta, se endureció el clima político y cultural en Colombia: Bajo el dictador Gustavo Rojas Pinilla, el país se instaló con pies firmes en la Guerra Fría (81) y, aunque Fausto ya era una autoridad en la televisora, era cada vez más difícil defender lo que él llamaba ‘programación cultural’ (85). Pero apareció un rayo de luz en el horizonte: con la Revolución cubana «el mundo parecía transformarse de la noche a la mañana» (77). Fausto y también Luz Elena se entusiasmaron igual que toda una generación de jóvenes universitarios latinoamericanos, convencidos de que «el hombre nuevo había llegado para quedarse» (77).

A través de un conocido chileno residente en Cuba les llegó a los Cabrera la propuesta de ir a China para trabajar allí como profesores de español. Para Fausto era especialmente seductora la posibilidad doble de estudiar teatro en China y ver de cerca la revolución de Mao Tse-Tung, del cual ya le había hablado con admiración su tío Felipe. Gracias a su habilidad para manipular a la gente, logró entusiasmar a sus hijos con la idea de darle vuelta al mundo. Por vía clandestina los Cabrera llegaron a Pekín, donde se instalaron, obligatoriamente, como todos los contratistas extranjeros, en el Hotel de Amistad, un mundo paralelo, un «gueto al revés» como lo describe Luz Elena con más claridad que otros (106). Más allá de la puerta del Hotel de Amistad comenzaba un mundo mucho más pobre y arduo.

A la chica Marianella, tan ingenua como rebelde, le era incomprendible que aquel mundo para su padre fuera el paraíso. Incluso trató de resistir cuando sus padres decidieron enviarlos como internos a la escuela Chong Wen, convencidos de deber salvarlos del peligro de 'aburguesamiento' omnipresente en el lujoso complejo hotelero. Marianella se sentía castigada de manera injusta. Su hermano mayor se adaptó más rápido a las reglas nuevas y, resignado, dejó de creer que tuviera sentido rebelarse.

En el transcurso de los años siguientes vieron y, en parte, experimentaron todos los abismos de la Revolución Cultural china. Fausto, con su testarudez ideológica cada vez más forjada, siempre defendía la línea política oficial. Mientras tanto, Luz Elena se guardaba sus dudas para sí misma. En los hijos, el adoctrinamiento ininterrumpido dejó sus huellas, hasta que Marianella incluso defendió la decisión de sus padres de volver solos a Colombia para integrarse en la lucha clandestina y dejar a sus hijos en China para que -como pensaban sus padres- tuvieran la mejor formación revolucionaria posible.

La vuelta de Sergio y Marianella a Colombia también pasó por decisión y orden de los padres. Antes debieron hacer un entrenamiento militar duro y después empezar con los preparativos complicados. Llegados a Colombia, los dos jóvenes tampoco pudieron determinar ellos mismos los detalles de su ingreso en la lucha armada. Durante los años de su militancia en la guerrilla, tanto Sergio como Marianella vieron frustrados sus ideales revolucionarios. Marianella, la guerrillera valiente y leal, tuvo que huir para evitar ser violada por su comandante. Volvió para no ser considerada una desertora, pero después de presentar furiosamente su crítica a la línea ideológica en una de las reuniones diarias, la dispararon por la espalda. Sergio, guerrillero tan fiel y valiente como su hermana, a duras penas reconoció el sinsentido de esta lucha armada y comprendió que el apoyo a la guerrilla por parte de los campesinos no se basaba en convicciones políticas sino se debía al terror, un terror que también reinaba dentro de las filas de la guerrilla. Pero les quedaba claro a los dos hermanos que abandonar la guerrilla vivos y seguros era casi imposible. A Marianella la salvaron sus abuelos (es decir, la familia burguesa) y, sobre todo, Guillermo, un militante que, por distintas causas, tenía cierta independencia de la guerrilla y que se había enamorado de ella y, más tarde, se transformó en su nuevo eje familiar. Para la salida de Sergio (y también para la de su padre Fausto) fueron decisivos las negociaciones de Luz Elena, que había adquirido una posición importante para la guerrilla urbana (como mensajera discreta e insospechada). Así fueron los lazos familiares, el retorno al mundo burgués tan rechazado antes, lo que les permitió empezar una vida nueva.

Parte del convenio negociado fue que la familia tendría que volver a China, a excepción de Marianella, entretanto casada con Guillermo.

Ella pasó su vida esforzándose para olvidar y reprimir todo lo que había ocurrido durante sus años en la guerrilla –pero ha sido imposible: le queda inscrito en su cuerpo, manifestándose en esquiras de la bala que un compañero de lucha le había disparado por la espalda (434). Por lo menos borró lo borrrable, las huellas exteriores: años después de su salida de la guerrilla tramitó todas las formalidades para quitarse el Sol, su primer nombre de pila que había sido su nombre de guerrillera. Además, el nombre Sol le recordaba a Marianella situaciones conflictivas en su niñez: cuando su padre la quería castigar, la llamaba Sol Marianella (286). Así, borrar el Sol también fue un símbolo de haber dejado atrás una vida controlada por el padre: «No quiero volver a oír ese nombre.’, le escribió a su hermano» (433). La incapacidad de vencer los demonios del pasado, de encontrar palabras adecuadas, de superar el trauma se hace especialmente evidente cuando le llega la noticia de la muerte de Fausto. Aunque los contactos con su padre «se habían enturbiado hasta interrumpirse por completo» (18), habría querido acompañarlo en los ritos de la muerte y se enfurece de que los familiares de la segunda esposa de su padre no le habían avisado a tiempo. La acusan de haberle dejado solo en la vejez, y Marianella se queja a Sergio de que ellos «no saben nada y no entienden nada» (19).

La vida de Sergio, después de la salida de la guerrilla, continuó al otro lado del mundo. De vuelta en China, conoció a Joris Ivens que admiraba desde que vio por primera vez el documental *Loin du Vietnam* (1967), en el que Ivens había participado.⁷ Como las facultades de artes escénicas de las universidades chinas permanecían cerradas y, por ende, Sergio allí no podía comenzar a estudiar cine, Fausto le permitió a su hijo que trabajara como asistente de Ivens en la producción de un documental. Gracias al apoyo del director neerlandés y de Luz Elena, Sergio pudo trasladarse a Europa para matricularse en la Escuela de Cine de Londres. Fausto rechazó rotundamente esta decisión, se sintió traicionado e incluso pensó en hacerle imposible la salida. Estaba convencido de que su hijo, incondicionalmente, debía seguir el rumbo previsto y decidido por el padre. Esta vez, Sergio no retrocedió, logró salir de China y empezó a independizarse.

A primera vista, la historia de los Cabrera respecto a sus años en China parece ser única y extraordinaria, pero tan singular no fue –como lo hace resaltar Vásquez, incluyendo en su narración, de manera amplia, la de los Crook. En el Hotel de Amistad de Pekín vivían

⁷ La producción del famoso documental *Loin du Vietnam* estaba en manos de Chris Marker, con guión de Chris Marker, Jean-Luc Godard y Jacques Sternberg. Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker y Alain Resnais fueron codirectores de varias secuencias de la película. *Loin du Vietnam* muestra la crítica decisiva de sus creadores a la participación de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam.

muy unidas las dos familias y compartían muchísimas experiencias, incluso muy dolorosas. Al igual que a Fausto Cabrera, al comunista británico David Crook lo habían llevado a China sus convicciones políticas. Allí conoció a su esposa Isabel y fue allí donde nacieron sus tres hijos, Carl, Michael y Paul. Los tres (sobre todo Carl), muy amigos de Sergio y Marianella Cabrera, recibieron la misma educación y formación ideológica estricta como ellos. Pasó lo que ninguno de ellos habría creído posible: David Crook se vio atrapado en la voráginde de la Revolución Cultural china y fue encarcelado por cinco años. Tras su liberación y rehabilitación (y confirmada también la inocencia de Isabel) siempre excusaba su encarcelamiento como error de personas sinceras pero equivocadas. Con una tozudez parecida a la de Fausto Cabrera, no abandonó nunca sus convicciones políticas y, a pesar de todo lo sufrido, se quedó en China (hasta su muerte en 2000). Carl, por lo contrario, no podía ni quería seguir allí y se fue a Londres –aunque sabía y aceptó, a duras penas, que su padre nunca se iría de China.

5 Epílogo

Sergio Cabrera, llegado a Europa, comenzó sus estudios en la *London Film School* y, en los años y décadas siguientes, hizo su camino como cineasta reconocido a nivel internacional. La relación con su padre siguió siendo conflictiva, sin embargo, más tarde colaboraron en muchas películas, y Sergio siempre reconocía cuánto había aprendido de Fausto. Del pasado no hablaban. No obstante, y a diferencia de su hermana, Sergio nunca había querido soltar, borrar, olvidar el pasado,

aunque fuera a veces el pasado doloroso que todos en la familia habían tratado de dejar atrás. (433)

Parece ser un acto de resistencia contra el olvido y el desplazamiento que a su primera hija le habían dado el nombre Lili, que fue el de Marianella durante los años en China; a su segunda hija la llamaron Valentina, como Luz Elena en sus años de militante, y Raúl había sido su propio nombre de guerrillero. Sin embargo, se nota el déficit de comunicación dentro de la familia, otra vez entre padre e hijo:

Sergio llevaba muchos años hablándoles de su vida a sus amigos, en cenas o en viajes, pero nada similar había pasado con Raúl. (432)

Los tres días en Barcelona, llenos de conversaciones intensas y profundas, importantes para los dos, marcan los primeros pasos para

cambiarlo. Volviendo la vista atrás, contando historias, han encontrado la forma para decirse lo mucho que significan el uno para el otro. Al final, haberse enfrentado con el pasado también les abre a Sergio y Silvia una nueva perspectiva para su matrimonio: se confirman mutuamente que «van por buen camino» (468).

Para el Sergio Cabrera extraliterario parece haberse cerrado un círculo cuando, el 18 de agosto de 2022, Gustavo Petro, presidente de Colombia (considerado el primer presidente de izquierdas de Colombia),⁸ lo nombró embajador en China.

Resumiendo, resaltamos que la novela de Vásquez muestra hasta qué punto situaciones históricas estructuralmente análogas marcan, de manera parecida, los cursos de vida de las generaciones afectadas –y que las experiencias traumáticas se transmiten de una a otra. Los casos de Sergio y Marianella Cabrera corresponden a los nuevos modelos pluralistas del trauma y ponen de relieve las más diversas respuestas y valores individuales generados por la experiencia extrema (véase Balaev 2014, 4): oscilando entre inefabilidad, desplazamiento, déficit de comunicación (sobre todo intrafamiliar) y *memory work* consciente los dos hermanos tratan de reorientarse y superar su(s) trauma(s).

8 Gustavo Francisco Petro Urrego fue elegido nuevo presidente de Colombia el 19 de junio de 2022 en la segunda vuelta de las elecciones presidenciales (fue candidato del partido Colombia Humana). En su juventud había militado en el Movimiento 19 de abril, un grupo de la guerrilla urbana que, después de su desmovilización en marzo de 1990, se transformó en la Alianza Democrática M-19. Por ende, Gustavo Petro y Sergio Cabrera (diez años mayor que el presidente) tienen experiencias parecidas de su juventud durante el conflicto armado en Colombia.

Bibliografía

- Balaev, M. (2014). *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Becerra, E. (ed.) (1999). *Líneas aéreas*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Benmiloud, K. (éd.) (2017). *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Buelens, G.; Durrant, S.; Eaglestone, R. (eds) (2014). *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*. New York: Routledge.
- Castagnet, M.F. et al. (2018). *Bogotá 39: Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Sigilo.
- Crook, P. (2011). «Growing up a Foreigner during Mao's Cultural Revolution». *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/magazine-15063195>.
- Guerra, W. (2006). *Todos se van*. Barcelona: Anagrama.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Colombia University Press.
- Hirsch, M. (2019). «Connective Arts of Postmemory». *Analecta Política*, 9(16), 171-6.
- Homann, F. (2021). «Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince». *Estudios de Literatura Colombiana*, 49, 193-211.
- Spiller, R.; Mahlke, K.; Reinstädler, J. (eds) (2020). *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Con la colaboración de Pérez-Hernández, R. Berlín; Boston: De Gruyter.
- Vásquez, J.G. (2015). *La forma de las ruinas*. Madrid: Alfaguara.
- Vásquez, J.G. (2020). *Volver la vista atrás*. Madrid: Alfaguara.
- Vervaeke, J. (2023). *Juan Gabriel Vásquez: la distorsión deliberada*. Madrid: Verbum.
- Volkan, V.D. (1999). *Blutsgrenzen. Die historischen Wurzeln und die psychologischen Mechanismen ethnischer Konflikte und ihre Bedeutung bei Friedensverhandlungen*. Bern: Scherz.
- Welge, J. (2021). «Locations, Orientations and Multiple Temporalities in the Contemporary, 'Global' Latin American Novel». Ekelund, B.G.; Mahmutović, A.; Wulff, H. (eds), *Claiming Space. Locations and Orientations in World Literatures*. New York: Bloomsbury Academic, 193-216.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtle, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas.*

El presente volumen somete el esquema convencional del género de la novela/saga familiar a una reevaluación. Las novelas aquí analizadas, frecuentemente metaficcionales, tienden a poner en primer plano vínculos y recuerdos transnacionales o multirrelacionales y trabajan con conceptos de lo meta-histórico, matizando así el marco literario de referencia. Son procedentes de la narrativa iberoamericana moderna y contemporánea y van desde 1973 (Concha Alós, *La madama*) hasta 2020 (Juan Gabriel Vásquez, *Volver la vista atrás*). Las contribuciones abarcan novelas de España y Portugal, así como de América Latina hispanohablante y Brasil



Università
Ca' Foscari
Venezia