

La silenciosa dignidad de los vencidos

La poética de la memoria de Julio Llamazares

Fabrizio Cossalter

Universidad Complutense de Madrid
fabriziocossalter@virgilio.it

1. Prólogo

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. E' questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per la loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i "mussulmani", i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. [...] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso «per conto di terzi», il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte¹.

Estas palabras, escritas por Primo Levi un año antes de que se quitara la vida, ilustraban en 1986 —es decir en el apogeo de la así llamada “edad del testigo”²— las profundas dificultades, éticas y epistemológicas, que conlleva cualquier intento de acercarse al corazón trágico de la experiencia sufrida por las innumerables víctimas de las violencias, guerras y persecuciones del siglo XX. Hoy, veinte años después, la situación parece aún más compleja, por un conjunto de fenómenos que contribuyen a dibujar el perfil muy poco alentador de un pasado a menudo banalizado y mediatizado, sujeto a trivializaciones de la conciencia histórica y a desaprensivos usos políticos.

Por un lado nos hallamos frente al contexto típico de una *sociedad transparente*, en donde los mismos medios de comunicación se han convertido en supuestos *lugares de la memoria*, esto es, “en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de *Weltanschauungen*: de visiones del mundo”³. En la época de la reproductibilidad digital, cada discurso que haya sido introducido en el mercado cultural tiende a transformarse en un producto, o sea en un objeto de consumo de más, y es sometido a “reglas de verdad” opuestas, por ejemplo, a las de la verificación y de la prueba.

¹ LEVI, Primo: *I sommersi e i salvati*, Turín, Einaudi, 2003, pp. 64-65.

² Véase a propósito, WIEVIORKA, Annette: *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

³ VATTIMO, Gianni: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 79.

Por otro lado la inevitable desaparición de los testigos impulsa el desarrollo de una dimensión de *posmemoria*⁴, caracterizada de alguna manera por una diferente relación entre testimonio e historia, es decir por el pasaje del testimonio como *prueba* –directamente fundado en la palabra y la voz del testigo ocular– al testimonio como *documento* histórico, de la transmisión del recuerdo vivido a una reflexión que sólo puede reconstruir memorias, escenarios y acontecimientos a partir de su capacidad de elaborar voces e historias *en cuanto* documentos⁵.

Con respecto a esta temática, cobran, por lo tanto, particular relevancia las formas, las categorías y las tramas utilizadas para representar aquellos dramáticos acaecimientos y los distintos matices de su rememoración; y probablemente sea una especificidad española, hoy en día, la presencia de “unas percepciones y de unas escrituras que dialogan con el rostro vuelto hacia un pasado poco ejemplar”⁶. En efecto, dentro del complejo y polifacético proceso de reconstrucción de la memoria de la guerra civil y de la represión, la literatura ha tenido una relevancia extraordinaria por su capacidad de provocar discusiones, levantar interrogantes y cruzar temas y problemas compartidos por la misma historiografía.

En tal sentido hay que destacar, además de una historiografía competente y escrupulosa, la vitalidad y el valor de un “subgénero” literario –el de las narraciones dedicadas al conflicto y a la larga posguerra, en las cuales ha “prevalcido casi siempre la mirada retrospectiva y la ansiedad por hacer balance del pasado antes que auscultar el presente”⁷– que a menudo ha desarrollado una reflexión acerca de la problemática del peso de la memoria y de los límites de la representación del pasado, echando una mirada muy fecunda hacia las modalidades de transmisión de los recuerdos individuales y colectivos y hacia los cambios en la sensibilidad por lo sucedido.

Lejos de competir con la disciplina histórica, esa vocación testimonial de la ficción literaria constituye un valioso recurso para las herramientas hermenéuticas de los propios historiadores, justamente porque trata –contra cada “asesinato de la memoria”⁸– de enlazar nuestro presente con la ausencia y con el irreparable silencio de quienes cayeron en los abismos de la historia.

El autor que ha expresado de la forma tal vez más entrañable y lograda esta preocupación por la memoria y la desaparición de los rastros del pasado, hasta convertirla en el eje de su proyecto narrativo, es, a mi juicio, Julio Llamazares: nacido en 1955 en Vegamián, un pueblo de la zona rural y minera de León, el escritor nos proporciona, en efecto, el entramado de una *memoria heredada*, cuyos rasgos

⁴ HIRSCH, Marianne: *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

⁵ BIDUSSA, David: “La Shoah nella cultura attuale”, en MEGHNAGI, Saul (Ed.): *Memoria della Shoah. Dopo i “testimoni”*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 105-115.

⁶ MAINER, José-Carlos: *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 96.

⁷ GRACIA, Jordi: “Estado cultural y posmodernidad literaria”, en RICO, Francisco (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 67.

⁸ Me refiero al libro de VIDAL-NAQUET, Pierre: *Les assassins de la mémoire*, Paris, La Découverte, 1991.

remiten por un lado a la transmisión de la “memoria de la *identificación*”⁹ moral con los vencidos, por el otro a la visión del pasado propia de una generación criada durante la última etapa de la dictadura y llegada a la madurez tras la muerte de Franco.

Contraseñada por la dialéctica entre los mitos sedimentados en el imaginario colectivo de un mundo rural a punto de desaparecer y los traumas de una guerra civil que infirió a su comunidad unas heridas aún abiertas¹⁰, la obra de Llamazares se alimenta de las historias y leyendas contenidas en los relatos orales y los recuerdos familiares de su infancia, asentándose en el cauce de una poética de la memoria que intenta salvaguardar huellas y residuos de las experiencias vividas por los derrotados de la historia española:

Por eso se murió sin entender demasiado. Por eso, seguramente, vivió los últimos años otro destierro obligado, relegado como tantos al baúl de los recuerdos precisamente por el gobierno por el que tanto lucharon y que ni siquiera se acordó de ellos para intentar resarcirles de las penurias pasadas [...]. Por eso, precisamente, quiero ahora despedir con el mejor de mis recuerdos, en este tiempo de olvidos y en esta España *moderna* y desmemoriada, al hombre que con su vida alimentó de leyendas las largas noches de inviernos y los días de mi infancia, cuando los años cincuenta se despedían de España y los cuentos de los viejos servían para decir lo que la radio callaba¹¹.

2. Anábasis

Luna de lobos –publicada en 1985 y justamente definida como “la novela de un poeta”¹²– es dedicada a los trágicos sucesos del maquis en la montaña leonesa y, en particular, de la desesperada resistencia de un puñado de soldados republicanos, cuyas vicisitudes hallan en la figuración literaria el lugar simbólico de su posible rememoración: el autor relata la desgarradora lucha para la supervivencia de cuatro fugitivos del frente de Asturias, derrumbado en el octubre de 1937¹³, los cuales se refugiaron en la vertiente leonesa de la Cordillera Cantábrica intentando huir del acoso policial y buscar un imposible escape.

El narrador, Ángel, maestro de escuela afiliado a la CNT, cuenta la peregrinación sin rumbo emprendida por él y sus compañeros en el espacio restringido de una sierra sin salida, a lo largo de nueve años que constituyen el tiempo de un presente eterno, marcado tan sólo por la matanza de tres de ellos y por la continua persecución de sus familias.

⁹ ARÓSTEGUI, Julio: “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil”, en ARÓSTEGUI, Julio, GODICHEAU, François (Eds.): *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 79.

¹⁰ MORENO-NUÑO, Carmen: *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España contemporánea*, S. Lorenzo del Escorial/Madrid, Ediciones Libertarias, 2006, pp. 267-292.

¹¹ LLAMAZARES, Julio: *En Babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 97.

¹² SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel: “Aires nuevos: 1984-1985”, en RICO, Francisco (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 391.

¹³ SERRANO, Secundino: *La guerrilla antifranquista en León (1936-1951)*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

La nota preliminar resume la intencionalidad ética del libro en la dedicatoria a quienes siguieron luchando contra las tropas vencedoras y así dejaron en la memoria colectiva la huella inolvidable de una época heroica:

Muchos de ellos quedarían para siempre, abatidos por las balas, en cualquier lugar de aquellas en otro tiempo pacíficas montañas. Otros, los menos, conseguirían tras múltiples penalidades alcanzar la frontera y el exilio. Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular¹⁴.

Aplastados entre la experiencia de la derrota y un horizonte de expectativas que parece entrañar solamente la espera de la muerte, los protagonistas de *Luna de lobos* sobreviven según el ritmo inmóvil de una historia que para ellos se ha parado, adquiriendo más bien los rasgos aislados de una realidad geográfica que determina su naturaleza de hombres acorralados y perseguidos como alimañas.

Así pues el texto dibuja las borrosas facciones del “corazón de tiniebla” de la historia española, congelada en las atrocidades de la represión de la posguerra, y despliega el potencial trágico de la trama para representar la profundidad traumática de las heridas infligidas por la violencia a un pasado no reconciliable. La imaginación literaria utiliza entonces la categoría de lo trágico para iluminar la destrucción de la experiencia de los hundidos, a menudo relegada tan sólo a la sombra de una anódina contabilidad de los caídos:

Es irrenunciable la luz que la tragedia ofrece, pues acaba desvelando siempre un sentido oculto a la superficie del acontecimiento, y, sobre todo, hace emerger una conciencia plena de los límites de la acción y de la adversidad del destino. Es un tipo especial de conocimiento al que sólo se accede desde la pesadumbre y el padecimiento. Desde la angustia y el desconsuelo. Es la experiencia de un dolor. Y no se trata de afirmar ese dolor, claro que no, sino de acoger el horizonte cognoscitivo que de él se deriva¹⁵.

Frente a la peculiaridad histórica de un “evento modernista”¹⁶, es decir un trauma colectivo del siglo XX, que “como en los traumas infantiles de ciertas neurosis, no puede ser olvidado, pero tampoco adecuadamente recordado”¹⁷, el planteamiento de la forma de la representación deja de ser una cuestión estilística y se convierte en la articulación problemática del mismo enfoque interpretativo. En este sentido, *Luna de lobos* condensa en el trayecto sin esperanzas de Ángel y de sus amigos la ejemplaridad histórica de los infinitos caminos individuales y colectivos que se derrumbaron en el siglo pasado. Y lo hace bajo la forma de la *anabasis*, o sea la experiencia del exilio y del desarraigo que –según el filósofo Alain Badiou¹⁸– carac-

¹⁴ LLAMAZARES, Julio: *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

¹⁵ MARTÍN, Francisco José: “Acontecimiento y categoría de la Guerra Civil”, *Revista de Occidente*, 302-303, (2006), pp. 21-22.

¹⁶ Véase, WHITE, Hayden: *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 189-216.

¹⁷ MÍNGUEZ, Norberto: “Historia y memoria en el documental español contemporáneo”, *Revista de Occidente*, 302-303, (2006), p. 81.

terizó el recorrido del siglo XX. La raíz de la palabra griega *anabasis* remite a una especie de principio de extravío, en donde la búsqueda de un regreso imposible define la figura trágica del errante:

Y, otra vez, correr, correr monte arriba con todas nuestras fuerzas, correr entre las urces y las ráfagas de nieve, correr buscando la raíz más profunda de la noche, la salvación cercana de esas rocas que marcan, en lo alto de la loma, la frontera de la muerte y de la vida¹⁹.

El acecho despiadado de los verdugos une a las víctimas de la violencia absoluta, conminada por un paradigma bio-político que ha transformado en *Grundnorm* la *dissolutio civitatis* y el estado de excepción²⁰, y que no contempla treguas ni retrasos en su proyecto totalitario de eliminación de cada enemigo:

Ni un solo instante se olvidan de mí. Nueve años ya persiguiéndome noche y día y continúan mi búsqueda sin cesar un solo instante. No lo harán hasta que me vean tirado en un camino con la boca y los ojos llenos de ortigas. Esta mañana, cuando volví a la cueva, patrullaban el camino y las calles de La Llánava. Ahora van hacia Ferreras siguiendo la vía. Cae la tarde, un día más se deshace como escarcha hacia las crestas de Peña Negra, pero los guardias siguen sin olvidarse de mí un solo instante²¹.

El mismo título de la novela refleja la condición casi animal²² de la vida en el monte que los fugitivos deben de aguantar: se trata –a mi juicio– de la “vida desnuda” del *homo sacer*, es decir la vida que en el estado de excepción permanente puede ser asesinada sin cometer crimen, una categoría que –según Giorgio Agamben– atraviesa la tradición política occidental hasta desembocar en los horrores de la modernidad bio-política del siglo XX²³. En tal sentido, el parecido entre los protagonistas y los lobos presenta una analogía indirecta con la antigüedad germanica, en la que el hombre-lobo era la figura de quien había sido proscrito y desterrado de la comunidad²⁴. El sintagma *homo homini lupus* de Hobbes no alude entonces a un estado de naturaleza originario y distante en el tiempo, sino que representa el umbral existente detrás de cada ordenamiento jurídico, que puede ser pasado en cualquier momento por la violencia de la excepción soberana. El estado de naturaleza *sobrevive* en el

¹⁸ BADIOU, Alain: *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁹ LLAMAZARES, Julio: *Luna de ...*, p. 49.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turín, Einaudi, 2005, pp. 131-149.

²¹ LLAMAZARES, Julio: *Luna de ...*, p. 128.

²² “Con las primeras sombras abandoné la cueva y comencé a acercarme. Despacio. Muy despacio. Como un lobo que trata de caer por sorpresa sobre el sueño confiado de un rebaño. Pero, todavía lejos, las yeguas olfatearon mi presencia y se alejaron con un galope inquieto dejando sola a la vacada y despertando en mí de nuevo la oscura sensación de haberme convertido ya en una auténtica alimaña. Una alimaña que se arrastra bajo el peso de la noche para robar una gallina en algún corral dormido o una oveja separada de un rebaño. Una alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales. Una alimaña –¿o acaso podría llamarse de otro modo?– que sólo abandona su guarida cuando la luz del sol no puede dañar ya sus ojos inundados de soledad y de sangre.” (LLAMAZARES, Julio: *Luna de ...*, p. 125).

²³ AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer...*, pp. 3-115.

mismo corazón del estado, y en la cruel persecución de hombres reducidos a lobos se perfilan los contornos de un exterminio dotado de una indudable modernidad.

Brota la lluvia con fuerza repentina mientras el carro con el féretro se pone en movimiento delante de mi casa arrastrando tras de sí un reguero de paraguas y la leyenda de ese hombre indómito e invisible que anoche, una vez más, volvió a burlar la vigilancia de los guardias y que, sin duda, ahora les estará observando desde alguna parte. Ese hombre imaginado tantas noches, al calor de las cuadras y cocinas, inmortal como su sombra, lejano como el viento, valiente, astuto, inteligente, invencible. Ese hombre al que el espejo de la lluvia, en la montaña, devuelve sin embargo la memoria de lo que siempre ha sido: un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío. Un hombre al que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo de los suyos²⁵.

Las matanzas del siglo XX han destruido la posibilidad de pensar en la anábasis desde un punto de vista tan sólo épico. En *Luna de lobos* Julio Llamazares, consciente del problema, ha elegido una estrategia de representación muy acertada, en la que el relato de la tragedia colectiva y la exhibición del trauma se juntan a las imágenes de la épica popular para devolver algunos fragmentos de memoria a la experiencia de quienes no se rindieron a la violencia y nos transmitieron la huella inestimable de su heroica resistencia.

3. “La memoria enterrada”

Escenas de cine mudo (1994) representa en cambio un extraordinario compendio del recorrido narrativo del escritor por el recuerdo de vidas, historias y paisajes, en busca de un tiempo perdido cuya restauración sepa conjurar la definitiva transformación en desecho y ruina de una geografía de la memoria que parece seguir los mismos pasos de un territorio “ya desposeído de sus huellas, privado de memoria”²⁶. Se trata, por así decirlo, de una novela de “transición intertextual”, en la cual el proceso de rememoración brota de unas fotografías de su pasado familiar, interpretadas y descritas pero no reproducidas en el texto, y que gira alrededor de la múltiple temporalidad de la infancia del narrador en el pueblo minero de Olleros: de hecho, el presente de la vida de un niño entre los años cincuenta y sesenta está sumido en el espacio de la experiencia de un pasado trágico, continuamente recordado en las historias, objetos y lugares que encierran sus sombras.

En tal sentido, la imagen fotográfica actúa a la vez como *medium* y como metáfora de la memoria, e impulsa el recuerdo con la fuerza de penetración de las *imágenes agentes*, es decir de un instante supérstite del pasado que la escritura aspira a traducir del nivel fantasmal de la huella al nivel de significación del texto, así devolviéndole su dinámica temporal²⁷:

²⁴ *Ibidem*, pp. 116-123.

²⁵ LLAMAZARES, Julio: *Luna de ...*, p. 136.

²⁶ LLAMAZARES, Julio: *En Babia*, p. 88.

En la lucha de los hombres contra el tiempo –esa lucha denodada e interminable que todos sostenemos sin éxito hasta la muerte– la fotografía se ha revelado más eficaz que la pintura o que la novela. Entrelazando el miedo y la maravilla, lo burdo y lo teatral, la fotografía, al revés que aquéllas, nace de lo cotidiano, de la humildad de la luz, de la anécdota, para hacer lo irreal real y lo fugitivo eterno. Tal vez por eso, las fotografías más verdaderas, las más auténticas, son aquellas que reflejan escenas sin importancia o momentos de la vida intrascendentes. [...] Las fotografías, como los recuerdos, cuentan el mundo no como era, sino cómo fue una vez, y, por lo tanto, cómo podía haber sido de muchas otras maneras²⁸.

Así pues el álbum fotográfico, que en la historia social de la fotografía desempeña tradicionalmente el papel de archivo de la memoria familiar, desencadena el proceso de rememoración, representado como el montaje de los fotogramas rayados de una vieja película, en donde la memoria personal del narrador es el fruto de una selección inconsciente, esto es, de una combinación de recuerdos y olvidos, y alude a la modalidad de reconstrucción de cada forma de memoria:

Hay recuerdos, como fotografías, que, cuando los revelamos en la cubeta de la memoria –esa cubeta mágica y secreta que todos ocultamos en el cuarto de atrás de nuestras vidas–, aparecen movidos o velados parcialmente. Son los recuerdos que preceden al olvido. Vemos su imagen, queremos reproducir el tiempo al que pertenecen, o su lugar concreto, o lo que para nosotros supusieron en su día, pero, por alguna razón, por más que lo intentamos, no podemos conseguirlo. Por eso nos producen una gran melancolía. Entre cada recuerdo –como entre cada fotografía– quedan siempre unas zonas en sombra bajo las que se nos ocultan trozos de nuestra propia vida; trozos de vida a veces tan importantes, o tan significativos, como los que recordamos o como los que viviremos todavía. Son esos cortes en negro que sustituyen en las películas a los fotogramas rotos o quemados por las máquinas y que hacen que cada vez sea más complicado poder seguirlos²⁹.

La recuperación de la memoria individual permite entonces recrear escenarios y sucesos de la vida cotidiana del pueblo y sustraer al olvido unos retazos fundamentales de la memoria colectiva de la época: y la diferencia entre la visión de Llamazares y ciertas nostálgicas “postales” de los años sesenta producidas por los medios de comunicación³⁰ –por ejemplo, la serie televisiva *Cuéntame cómo pasó*– no podría ser más patente, aunque apunten hacia los mismos temas, como la llegada de la televisión o el aterrizaje del hombre en la luna, y compartan la voz de un narrador adulto que relata su propia infancia.

En este sentido, el enfoque desde el cual el escritor mira al pasado resulta muy fecundo justamente porque se compone de un cruce de perspectivas temporales, en

²⁷ Véase, en propósito, ASSMAN, Aleida: *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 243-267.

²⁸ LLAMAZARES, Julio: *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, pp. 129-131.

²⁹ *Ibidem*, p. 61.

donde el descubrimiento infantil de la dura realidad del régimen franquista se acompaña a la herencia de la memoria de los vencidos, forjándose en su silenciosa dignidad y oponiéndose a cualquier intento de borrar su trágica historia. Se trata, pues, de una mirada dotada de una insoslayable carga ética, consciente de los límites de cada memoria individual y a la vez comprometida a transmitirnosla en cuanto ineludible material de reflexión histórica:

No importa que la película esté ya rota ni que los cortes en negro la arrastren hacia el olvido. Basta una fotografía, un fotograma perdido, para que la memoria se ponga en marcha y me llene el corazón –esa pantalla vacía– de imágenes congeladas y de recuerdos que son como perros perdidos³¹.

Recibido: 15 de junio de 2007

Aceptado: 10 de julio de 2007

³⁰ Sobre las que véase SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, p. 65.

³¹ LLAMAZARES, Julio: *Escenas...*, p. 65.