

Vidas privadas, memoria colectiva. Historia, ficción y autoficción en un relato de *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina¹

Dra. María Victoria Martínez Arrizabalaga
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Los estudios y publicaciones referentes a la memoria histórica, que permean la esfera política y el tejido social europeo, han experimentado un auge sin precedentes a finales del siglo XX y principios del XXI; constituyen una constante en el ámbito académico, y están muy presentes así también en los medios de comunicación, pues la construcción y aceptación de una memoria histórica colectiva compartida ha dado lugar a numerosas investigaciones y debates historiográficos.

Los trabajos sobre memoria anclan en España en las reivindicaciones del movimiento de la Memoria Histórica, que reclama entre otras cuestiones una reparación para las víctimas de la guerra civil y del franquismo, así como políticas públicas de memoria por parte del Estado y sus instituciones. Esta “construcción social del recuerdo” busca la reconstrucción del tejido social, como una evocación compartida que se convierte en elemento central para la continuidad simbólica de las identidades colectivas. (Porcar Orihuela: 2015)

En efecto, una vez concluida la transición a la democracia, hacia mediados de la década del ochenta comenzaron a desarrollarse en España estudios desde diversos campos disciplinares particularmente centrados en estos temas, lo que concitó también el interés de numerosos creadores literarios. Según analiza la investigadora Ana Casas, fueron tiempos de sucesivos intentos en pos de recuperar la memoria colectiva e individual a través de la literatura, la que cuajó en muchos casos “en un cierto tipo de relato intimista, fundamentalmente referencial y centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela” (Casas, 2014: 11); un tipo de narración en el que frecuentemente se cruzan el relato testimonial, el relato auto-metaficcional o el relato humorístico, entre otros.

En este sentido, *Sefarad. Una novela de novelas* (2001) de Antonio Muñoz Molina, objeto de nuestra investigación, cumple un papel fundamental; pues la colección de

¹ Este trabajo forma parte de la segunda etapa del proyecto de investigación titulado “Intimidad y memoria en las escrituras del yo” (2018-2020), dirigido por la Dra. Silvia Cattoni y codirigido por quien suscribe, aprobado para el Programa Nacional de Incentivos a Docentes Investigadores, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

historias que conforman el volumen tiende un puente cultural esencial al profundizar -a lo largo de sus diecisiete capítulos-, en los grandes sucesos que marcaron la historia española y europea durante el siglo XX. En una “Nota de lecturas” incluida al final del libro, el autor especifica las fuentes de las novelas que componen *Sefarad*: libros de historia, memorias, autobiografías; pero también relatos orales escuchados en diversos momentos, que fueron sumándose lentamente al acervo memorial, histórico y emocional que constituyó finalmente la novela total, un texto que dialoga infatigablemente con otros textos.

En este orden, las operaciones de memoria del yo narrador suelen ser autorreferenciales, ya que el autor introduce ambiguamente elementos de su propia biografía y experiencias personales. Una técnica empleada a menudo es la de conjeturar las vidas posibles de sus personajes -en muchos casos personas de existencia real, históricamente documentadas y vinculadas de alguna manera con los totalitarismos europeos-, para recrear desde su personal perspectiva creadora las experiencias, emociones y recuerdos que imagina empáticamente habrán experimentado frente a los sucesos puntuales referidos. Una serie de “imprecisiones calculadas”, que diluyen los límites entre lo recordado y lo inventado-, dan lugar a la expresión de “un yo fluido, múltiple, capaz de habitar la vida y el recuerdo de los otros” (Valdivia. 2013: 667-680), nutrido de “las experiencias emocionales del autor para poder transmitir con mayor eficacia su verdad narrativa.” La historia total resulta, así, la “suma de las memorias compartidas” (Valdivia. 2013: 777-82).

Es frecuente así también la reflexión sobre los procedimientos narrativos empleados, en un esfuerzo metatextual reiterado que suele entroncar con el relato testimonial y autoficcional, que complejiza la trama narrativa. En sus textos suele aparecer un personaje escritor, que es quien reflexiona sobre la labor creadora y los mecanismos compositivos del relato; así también puede tomar el rol de un interlocutor silencioso de otros personajes, que reproduce en el relato las palabras escuchadas, en un marco que sugiere ambiguamente la identificación con el autor real. Según escribe Natalia Corbellini (2012: 247), el autor juega de manera permanente “entre la autoficción y la crónica de la contemporaneidad”, en busca de una “nueva relación entre autor / figura pública / narrador y la imagen de escritor proyectada en los textos”. Así, a través de diversas voces, recuerdos y relatos conforma un entramado que “enlaza (...) historias privadas y pequeñas con el gran discurso de la Historia” (Hristova, 2011), en torno a los grandes sucesos que marcaron el siglo XX europeo. En esta vocación reiterada por rescatar del olvido antiguas

voces innominadas, asistimos a la voluntad por parte del autor de configurar su novela, así también, como lugar de la memoria colectiva; pues, como afirma Halbwachs (1995, 216): “La conciencia individual no es más que el lugar de paso (...) el punto de encuentro de los tiempos colectivos.”

La búsqueda del padre, un tema universal

En “Cerbère”, décimo capítulo de *Sefarad* elegido para este trabajo, se recogen ciertos sucesos de la historia familiar de una mujer española, quien ha perdido noticias de su padre al finalizar la Guerra Civil. En su relato evoca sucesos vividos por sus padres en la capital española en los primeros meses de 1939; y otros de los comienzos de su matrimonio, en el Madrid de los años 60. El padre, militante comunista republicano, dejó el país tras la caída de la República; refugiado en la URSS, combatiente luego de la resistencia a la invasión alemana en territorio francés, será confinado en un campo de trabajo germano en Francia, del que consigue huir en dos oportunidades. Interrumpidos por completo los contactos familiares, su familia no volvió a saber nada de él. Muchos años después, en torno a los años 60, una citación de la embajada alemana develará finalmente algunos episodios de la vida del ausente; su madre, a su vez, terminará de revelar a la protagonista la verdad del alejamiento paterno de tantos años, según veremos.

El relato está estructurado en cuatro secuencias o apartados, separados por blancos tipográficos –una manera de subrayar la posible permutabilidad de las secuencias-, en los que se recogen las palabras de distintos locutores que realizan sucesivos aportes narrativos personales.

La **primera secuencia** comienza *in media res*, pues una voz narradora en primera persona relata algunos sucesos en torno a una carta, la que da pie a una serie de recordaciones que sustentarán el eje del relato.

La carta de la embajada alemana debió de llegar cuando llevábamos menos de un año en la casa nueva. Me fijé en el matasellos y tenía fecha de varios meses atrás, y la dirección que ponía en el sobre era la antigua, la de aquella corrala del barrio de las Ventas en la que yo había nacido justo cuando estalló la guerra, y donde vi por última vez

a mi padre, justo el día antes de que los nacionales entraran en Madrid, aunque yo era demasiado pequeña para que me quede ningún recuerdo. (479-80) ²

Si bien en este primer párrafo no se brindan mayores precisiones, ciertos indicios nos permiten comprender que la hablante es una mujer –“yo era demasiado pequeña”, dice-; la referencia a “aquella corrala del barrio de las Ventas” nos da la pauta de que la historia se desarrolla en Madrid; la mención concreta de la guerra civil, que la narradora vivió en los primeros años de su vida, nos brinda un primer hito temporal para comenzar a encuadrar el relato. Menciona también al padre, a quien nunca realmente conoció, uno de los ejes de sentido del relato posterior; de igual modo, la narradora hace referencia por primera vez a “la casa nueva”, un motivo que se volverá recurrente a lo largo de la pieza; siempre en contraste con la decrepitud de la casa vieja, una clara referencia a las expectativas con que encaraba entonces su presente, y al desgaste y decadencia de los tiempos anteriores. Otro motivo fundamental, el del recuerdo y la memoria, es mencionado en el párrafo inicial como una primera vislumbre de su relevancia en relación con la historia que se va a contar.

De los diversos indicios presentados podemos colegir que las evocaciones de la voz narradora se encuadran en una doble temporalidad / espacialidad. En efecto, en sus rememoraciones intercala por una parte sucesos ocurridos en los años 60, cuando se instala como una de las primeras moradoras en una urbanización incipiente en las afueras de Madrid, el barrio de Moratalaz; evoca también, por otra parte, sucesos ocurridos en los últimos años de la guerra civil en torno a 1939, cuando la entrada de las tropas franquistas en Madrid, en una casa del barrio de las Ventas. Es decir que en su relato se entretajan dos historias; la de su primera infancia en la casa paterna; y la de sus primeros años de casada, en la que será su propia casa familiar.

Algunos referentes anclados en sucesos históricos reales permiten completar la ubicación cronotópica del relato más antiguo:

(...) mi padre había querido que mis hermanos mayores se fueran en una de aquellas expediciones de niños españoles que iban a Rusia (...) había otra mujer en la habitación (...) una mujer alta, morena, recia, guapa, vestida de negro (...) que tenía un hijo mocetón que ya llevaba dos o tres años en Rusia. (...) era la Pasionaria, que andaba en las mismas

² En las citas de *Sefarad* consignaremos sólo el número de página, correspondiente a la edición referida en la bibliografía final.

políticas que tu padre, y me contaba que sus hijos ya hablaban ruso y se encontraban estupendamente en la Unión Soviética... (485)

En efecto, las menciones del hijo de la Pasionaria y las expediciones de niños españoles a Rusia nos permiten anclar los sucesos narrados en torno al final de la guerra civil, en momentos en que “se oían lejos los cañones, porque la guerra estaba en las últimas horas...”³ Así también, otras referencias nos brindan las coordenadas espacio temporales del segundo momento del relato: “la Vespa nueva de mi marido”, “un coche nuevo, un Dauphine azul claro”, “mi piso nuevo de Moratalaz”, son datos concretos que remiten a la ciudad de Madrid, y al desarrollo económico gradual que experimenta la sociedad española a partir de los años sesenta.⁴

Otro motivo importante que se repite como un *leitmotiv* es el de las alusiones al cine, de gran auge en la España de aquellos tiempos; un motivo que cobrará mayor relevancia cuando en el relato de la narradora se expongan sus conjeturas de muchos años en torno a la ausencia paterna.⁵

Madrid (...) me parecía ahora más bonito que nunca, con aquellos edificios altos y blancos, como una capital extranjera de las que salían en el cine (...) cuando yo entré por primera vez en mi piso nuevo de Moratalaz me pareció inmenso, sobre todo cuando abrí la ventana del salón que daba a toda la anchura del campo, y al fondo Madrid, como en una película panorámica y a todo color. (480)

³ Durante la Guerra Civil miles de niños menores de edad fueron enviados desde la zona republicana a la Unión Soviética, a fin de evitarles los rigores de la guerra. Rubén Ruiz Ibárruri, el único hijo varón de Dolores Ibárruri, la *Pasionaria*, fue enviado a la Unión Soviética junto a su hermana Amaya en 1935. (Alted Vigil. 2005)

⁴ La línea italiana de motonetas *Vespa* comenzó a fabricarse en España en 1953. El *Dauphine*, un automóvil producido por la firma francesa Renault se fabricó en España entre 1958 y 1964. El distrito de Moratalaz, situado en el sudeste de la ciudad de Madrid, surgió como barrio dormitorio de la capital durante los años 60; experimentó un gran crecimiento en la década del 70 gracias a los programas urbanísticos del Ministerio de la Vivienda que procuraban ordenar el alojamiento de la creciente población capitalina.

⁵ Según escribe Emilio García Fernández (2007), en los años sesenta el cine español se encontraba en una etapa renovadora. Diversas revistas aparecidas en esos años, como *Nuestro Cine* o *Film Ideal*, fueron asentando un nuevo modo de abordar el género como arte, influidas en gran medida por la crítica francesa en auge por entonces. Un personaje destacado en el desarrollo del cine como industria naciente fue Samuel Bronston, un productor ruso de origen estadounidense que desarrolló en España superproducciones al estilo del Hollywood clásico. Grandes estrellas norteamericanas, directores de prestigio, enormes decorados y una amplia presencia de técnicos e intérpretes españoles constituyeron parte esencial en estas producciones. Así, Bronston rodó en la península películas como *Rey de Reyes* (1960), *El Cid* (1961), *55 días en Pekín* (1963) y *La caída del Imperio Romano* (1964), entre otros títulos.

La presencia de diversos modos coloquiales intercalados presuponen la presencia de un tú que escucha la historia, el narratario a quien la narradora se dirige con cierta frecuencia: “Ahora vas al barrio y parece mentira, todo tan ordenado, tan acabado (...) Te lo cuento y es como si me acordara, de tan claro como lo veo...” (480)

La **segunda secuencia** comienza con una oración con verbo principal impersonal – “hay”-, en la que además se repite el morfema impersonal “se”: “No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento, a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera”. (487) La segunda oración del párrafo, ya no impersonal, alude a la visita de una señora, presentada mediante el uso iterativo de formas verbales en pretérito perfecto -“Ha llegado”, “ha traído”, “ha puesto”, “ha debido”-.

Ha llegado la señora hacia las seis de la tarde, a la hora antigua de las visitas, y ha traído con ella un aire indefinido de visita de otro tiempo, de formalidad afectuosa, visible en el cuidado que ha puesto en arreglarse y también en el paquete de dulces que ha debido de comprar en una pastelería como las de su juventud. (487)

El lector deduce rápidamente que la visitante es la relatora de la primera secuencia, presentada desde la mirada de un observador / narrador que toma ahora la palabra; el que ha fungido, además, como narratario en la secuencia anterior. La utilización de las estrategias gramaticales señaladas denotan, por una parte, una pretensión de encubrimiento o veladura de la voz narrativa / autorial, pues el uso del “se” impersonal suplanta al sujeto e impide su aparición, con lo cual no queda claro quién o quiénes escuchan las historias mencionadas; mientras que el empleo reiterado del pretérito perfecto da cuenta, por otra parte, de ciertos matices de proximidad psicológica del hablante con la historia narrada, en relación con su propio presente. Comprendemos entonces que la hija del republicano, narradora de la primera secuencia, es una antigua amiga de la familia de la esposa del narrador; de visita en su casa les expone sus confidencias, “las historias insospechadas” que el narrador / narratario atento descubre como una novela a ser escrita.

De la charla de la señora se desprenden algunas cuestiones que permiten datar aproximadamente el presente de la enunciación. Mediada por las observaciones atentas del narrador, tomamos noticia de un nuevo cambio de casa, una vez más hacia las afueras

de Madrid; una mudanza ligada con un opacamiento progresivo de su posición económica: “el piso pequeño de ahora (...) las cosas perdidas, el dinero y los años, la prosperidad que parecía que fuera a durar siempre (...)”. La “desconfianza hacia el mundo” que la señora observa en su marido, así como su pesadumbre y desengaño, relacionados con los “ajustes amargos sobrevenidos en los últimos años” (487) podrían estar vinculados con la profunda crisis económica que afectó a la sociedad española a fines del siglo pasado, surgida en torno a una desmedida especulación inmobiliaria; la misma que probablemente motivó el cambio de domicilio no deseado, una más de las “claudicaciones melancólicas” que observa puntualmente el narrador.⁶ (487) En otro momento de la conversación la señora alude a sus “cuarenta años de matrimonio”; si tomamos en cuenta que en la secuencia anterior había narrado algunos sucesos de los primeros años de su vida matrimonial en los años sesenta, concluimos así que este momento de la historia se sitúa en los años finales de la última década del siglo XX.

Un aspecto de interés que se desprende de las palabras de la señora pasa por las referencias a la vida que ha llevado como mujer, esposa y madre –“en los años sesenta una juventud de encierro doméstico al servicio del marido y los hijos” (...) Me acuerdo de tu madre, la rabia que le daba que estuviéramos tan sujetas a nuestros maridos”-, que contrastan con las posibilidades femeninas en el presente: “que los tiempos iban a cambiar (...) a tu hermana y a ti hechas dos mujeres adultas, independientes, no atadas como nosotras, como habíamos vivido siempre ella y yo”. (490) El narrador, por su parte, comenta que -a pesar de lo dicho-, esta señora “posee la gallardía y el aplomo de quien podría desenvolverse a solas en la vida”, pues “lee libros, le gusta mucho el cine, pasó años asistiendo a la escuela nocturna”; puesta en valor de la hablante como fuente de su historia, un aspecto de gran interés para el autor, según veremos luego.

En esta secuencia destaca también la naturalidad con que se producen ciertos giros temáticos más o menos abruptos en el hilo de la narración, ligados al uso de coloquialismos y verbos declarativos que preceden a frecuentes cambios de personas gramaticales en una misma oración. En todos los casos se trata de marcadores semánticos que reproducen la libertad con que un hablante enhebra sus palabras en una

⁶ Una nota del diario *El País* describe la situación en estos términos: “Por distintos acontecimientos en 1998 se inicia el despegue del sector inmobiliario; y hacia el año 2000 el sector de la vivienda crece desaforadamente. Los precios subían un 17% anual con una inflación muy reducida, lo que implicaba un elevado crecimiento en términos reales. El crédito barato y fácil para todo el mundo hizo el resto. Se había generado una burbuja de consecuencias inimaginables, una crisis de sobreendeudamiento desorbitado. (...) Unos años después aquello era insostenible y la crisis financiera global contribuyó a que el ajuste fuera más violento. Se ponía fin así al milagro económico español.”

charla casual, las que permiten translucir la sensación de estar oyendo de manera directa frases dichas por otros hablantes: así, en un mismo enunciado se “escuchan” las palabras de la señora, del marido y la madre de la señora, enmarcadas por las intervenciones del narrador.

Allí se ha quedado, dice ella, sentado en el sofá (...) con el frío que hace ya por las tardes cualquiera se fía de salir a la calle, me dice, ni que tuviera ochenta años (...) de lo que tardan en llegar los autobuses, no como antes, que en quince minutos te ponías en el centro (...) lo dejo con la palabra en la boca, ahí te quedas, y me vuelve a preguntar que adónde voy (...) que pareces un enfermo, le digo, pero le da igual. (489)

(...) y además su marido ya estará muy nervioso (...) no porque esté preocupado por mí, dice ella riéndose, sino por miedo a que no llegue a tiempo de hacerle la cena (...) Mi madre me decía, cuando lo conoció, hija mía, ni que lo hubieses escogido a propósito, a tu padre le pasaba exactamente lo mismo (...) (491)

El autor insiste en poner en evidencia así el carácter oral de la narración, con la intención de destacar aquí también el valor testimonial de la fuente de la que surge la historia; fuente que será explicitada en la “Nota de lecturas” final, que se suma a otras fuentes orales y testimonios de variada procedencia, de los que se nutre la trama total de la novela *Sefarad*.

La secuencia se cierra con una última evocación del padre de la mujer, venida a colación al hilo de comentarios anteriores: “A mi padre yo lo vi por última vez cuando tenía tres años. Algunas veces creo que me acuerdo de él, pero de lo que me acuerdo es de una foto en la que me tiene en brazos.” (491). Un cierre que vuelve a poner en evidencia la importancia capital de los procesos de memoria en todo el relato.

La **tercera secuencia**, muy breve, sintetiza en una página la peripecia narrada. Una primera oración impersonal, “Entonces, al nombrar casi por casualidad al padre, ocurre algo, una ligera modificación en la mirada, que se vuelve hacia adentro, al mismo tiempo que la sonrisa desaparece un instante” (491), da paso a las reflexiones del narrador/narratario y escritor. En este punto se justifica para los lectores un comentario del inicio de la secuencia anterior sobre “las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera”; pues, en efecto, el narrador / escritor recoge en diez breves líneas la primera

parte de la historia de la mujer, la de su pasado más lejano, en la casa de Ventas al final de la guerra y en torno a la ausencia del padre. En cinco líneas adicionales retoma además el momento de la aparición de la carta, ya en la casa nueva, y los temores que ésta suscita sólo por abrirla; pues el miedo, los temores recurrentes, han estado siempre presentes en su relato: “(...) ya te digo que entonces todavía nos duraba el miedo (...) el hambre ya se nos había quitado, pero el miedo nos duraba todavía, el miedo a todo (...)” (491-2). Para mejor representar sus aprensiones, la voz narradora focaliza el relato desde la conciencia personal de la mujer, cuando ésta justifica la prudente actitud de su marido:

(...) que nunca ha querido saber nada de política, y hace muy bien, que trabaja con una energía sin descanso para pagar las letras del piso y las del coche y la lavadora, para llevarla a ella y a sus hijos pequeños a la playa en las vacaciones de verano, para inscribirlos en el mejor colegio de pago en cuanto estén en edad. (492)

Sus palabras revelan gratitud y reconocimiento hacia ese hombre que la acompañó y ayudó en todo momento, que cumplió con ella y sus hijos el rol familiar no cumplido por “ese padre que desapareció hace tantos años.” (492)

Diversos indicios ya comentados, como el uso insistente de formas impersonales, dan cuenta de un cuidadoso trabajo de ocultamiento por parte de la voz narradora: “para que el presente retroceda en la sala”, “la disposición de quien escucha”. Éstos no impiden, sin embargo, la emergencia de elementos metaficcionales y autoficcionales: pues el yo narrador es un escritor, que en tanto que recoge los hilos del relato de la mujer, explica también de qué manera éstos constituyen la trama de una novela a ser elaborada, y su contenido a grandes rasgos:

(...) la calidad nueva del silencio, como un papel en blanco sobre el que se irán imprimiendo las palabras, que originan sin premeditación la copiosa novela de una vida común, saltando en pocos minutos de una época a otra, de una corrala cerca del cementerio del Este en el Madrid cruel de la primera posguerra a una barriada recién construida de los años sesenta, atravesando la guerra civil y las peripecias de un hombre que desaparece una noche (...) (492)

Se hace evidente aquí, además, la estructura total organizada a partir de dos relatos imbricados, en los que hablan una mujer anónima y un narrador desconocido, cuyas voces

por momentos se superponen; comprendemos así que la primera secuencia corresponde a un relato –el de la mujer-; en tanto que la segunda y tercera corresponden a otro –el del narrador anónimo-, cuya trama se basa en el relato de la voz femenina del principio. Veremos a continuación cómo la cuarta secuencia encuentra también su correlación en esta estructura.

En la **cuarta secuencia**, narrada por la señora, se retoma el motivo de la carta; e inmediatamente se manifiestan las expectativas de la hablante en relación con su padre desaparecido: “No me atrevía a hacerme la ilusión de que en la carta pusiera que mi padre estaba vivo”. (494) De igual manera, se recogen aquí ciertas ensoñaciones de la mujer en torno al tema, probablemente surgidas en la infancia, conforme al comentario de la madre: “eras todavía una niña y estabas siempre fantaseando sobre él”. Productos de la imaginación que se verán influidos más adelante por algunas escenas cinematográficas, según reconoce la propia hablante, los que de todos modos trasuntan una cierta ingenuidad:

Quizás van a decirme que mi padre está vivo, que perdió la memoria por culpa de una herida en la cabeza y por eso no vino nunca a buscarnos, pensaba, porque había visto historias así en las películas... Quizás una explosión le desfiguró la cara y su cuerpo se corrompió sin que nadie pudiera identificarlo, quizás encontró la muerte ahogado en un río, intentando cruzarlo, aplastado bajo las ruedas de un tren, bajo la oruga de un carro de combate.... agonías minuciosas y sucesivas para su padre, huidas por espectrales paisajes de guerra, disparos de metralla, ladridos de perros. (494)

Ingenuidad matizada, no obstante, por su conocimiento de la cruda realidad de la guerra y sus consecuencias: “También temía que fueran a certificarle la muerte de su padre, uno más entre tantos millones de cadáveres sin nombre tirados por las cunetas y las fosas comunes de Europa.” (494) Sus temores podrían enlazarse, en este punto, con un comentario que transcribe de su marido: “al gobierno al que había que temerle era al nuestro”, en referencia clara al régimen franquista imperante en España, uno de los responsables en última instancia de las muchas desgracias sufridas por entonces. (494)

Concurre finalmente a la embajada, y allí recibe una caja con las escasas pertenencias del padre perdido. Esta caja, varias veces mencionada a lo largo del relato, cobra un valor simbólico esencial: la narradora manifiesta su sorpresa porque “fuese tan

ligera”; cuando la lleva por la calle lo hace con especial cuidado, “como si contuviera algo muy frágil”; comprueba entonces que “había cosas que se movían dentro”, y vuelve a extrañarse por su peso tan escaso. Entre los hallazgos del contenido aparece una foto de su padre, “con una niña en brazos, tan pequeña que no estaba segura de ser yo”. El ejercicio forzoso de memoria le resulta finalmente abrumador, por lo que “me eché a llorar mientras él iba sacando las cosas (...) llorando como hacía años que no lloraba”. (496-7)

Ese “algo muy frágil”, que efectivamente la caja contiene, son los testimonios de un fragmento clave de su pasado, el que la liga con su feble filiación paterna; por eso también la caja es “tan ligera”, pesa “tan poco”. En la inseguridad de reconocerse en esa niña, tan pequeña en brazos del hombre de uniforme, se patentiza nuevamente la fragilidad y endeblez del vínculo con el padre ausente; las “cosas que se movían dentro” revelan el doloroso proceso de reconstrucción / recordación, que ha desatado en su interior congojas muy antiguas; de allí también su llanto irrefrenable. (496-7)

El gesto simbólico del escondite de la caja “en lo más hondo de su armario” de la casa nueva, patentiza las verdades tantos años escamoteadas; por lo mismo las puertas del armario, abiertas más adelante por la madre “de par en par”, representan la decisión de airear antiguas historias, de revelar los viejos secretos del pasado. Este gesto, así interpretado, se torna una anticipación del rol determinante que la madre juega al final de la narración; en efecto, en la última imagen la hija la halla “junto a una hoguera a la que iba arrojando cosas”, las mismas “cosas” que se movían en la caja, y que provocaran su llanto incontenible. Más todavía, la madre le espeta claramente: “No me mires así, como si estuviera robándote lo que te queda de tu padre.” (498) En ese momento, estremecida, la hija tiene que escuchar la terrible verdad: su padre no ha muerto, sino que vive en Cerbère, una localidad francesa muy cercana a la frontera con España, a la que puede arribarse en un corto viaje en tren.⁷ Después de la guerra cambió su identidad y empezó una nueva vida en Francia, en la que ya no había lugar para su familia española; por ello, muchos años atrás había hecho saber a su esposa que renunciaba a ella y a sus hijos.

⁷ La localidad francesa de Cerbère se halla a escasos cuatro kilómetros de Portbou, en la provincia española de Gerona, comunicada con ésta por una línea férrea que atraviesa la frontera internacional. Cumple así la condición de estar lo más cerca posible de España, según deseo del padre ausente; pero Cerbère es importante de igual modo en la economía del relato porque muy cerca de Portbou, del otro lado de la frontera tan próxima, tuvo lugar en 1939 la última batalla de la Guerra Civil. Más todavía, en el hotel *Francia* de Portbou, en 1940, se quitó la vida el filósofo alemán Walter Benjamin, uno de los personajes recreados por el autor en la ficción como representación de la situación de amenaza existencial vivida por quienes se vieron forzados a huir y emigrar. Tal como sostiene Anfhelt (2008, 54): “De esta manera, la vida privada de la mujer se enlaza con determinados acontecimientos históricos y su relato constituye una secuencia que puede insertarse en la memoria colectiva.”

Entendemos como errónea la afirmación final de la madre, pues sí le está robando a la hija lo último que le queda: la ilusión que sobre el padre se había forjado en tantos años de ausencia y distanciamiento.

Conclusión

En la revelación final de la madre narrada por la hija se presentiza el pasado doloroso en un instante. En este proceso de rehilar de lo remoto a lo presente el lector –llevado de la mano del relato–, comprende que los fragmentos de la historia de la narradora no están desconectados, pues una profunda trama común los comunica y los sostiene; una comprensión que puede hacerse extensiva a las historias comunes de todos y cada uno de nosotros. Pues, tal como afirmamos, en la novela total en que consiste *Sefarad* confluyen multitud de testimonios, una polifonía de voces recogidas con atención al detalle de registros de habla y de niveles, en un intencionado cambio continuo de voces narrativas; las historias privadas de los distintos personajes se enlazan a menudo con acontecimientos históricos señalados, de tal manera que cada relato individual constituye una secuencia que puede insertarse en la cadena de la memoria colectiva.

En “Cerbère”, según consignamos, se alternan libremente las voces de diferentes personajes, de manera directa o indirecta; cosa que hacen en tres tiempos narrativos, además: pasado, pretérito anterior y presente. Una elaborada complejidad estructural puesta al servicio de exponer ante el lector la fluidez de las identidades personales, en un juego permanente entre voces y de comunicación entre identidades; “la intención última es no diferenciar de manera tajante cada voz, como si todas ellas pertenecieran a un único organismo colectivo”. (Martín Galván. 2006)

La crítica destaca, en este orden, la tarea de recopilación de historias orales de testigos españoles realizada por el autor, las cuales terminan develando la trama de los vínculos de la España franquista con los totalitarismos europeos. Testigos que sólo serán formalmente identificados para el lector de *Sefarad* en la “Nota de lecturas” final ya mencionada: Amaya Ibárruri -la hija de la Pasionaria-, niña de la guerra en Rusia cuyo relato dio origen al capítulo “Sherezade”; José Luis Pinillos -combatiente en el frente ruso en la División Azul, en 1943-, cuyo testimonio se registra en “Narva”; y Tina Palomino -hija de un exiliado republicano en Rusia en 1939, miembro de la resistencia francesa deportado a Alemania-, cuya historia se recrea en la trama de “Cerbère”. (Rebreyend. 2017: 88)

Por ello, la hija del republicano por momentos piensa en su padre como “uno más entre tantos millones de cadáveres sin nombre tirados por las cunetas y las fosas comunes de Europa”; una más de las voces que integran el gran coro de las víctimas de la enorme conflagración. El eje de la historia se torna así una metáfora del desvanecimiento y el olvido de una miríada de seres desaparecidos para siempre, aparentemente sin dejar rastro alguno en el imaginario colectivo. (Martín Galván. 2006)

Una de las menciones de la hija -“Algunas veces creo que me acuerdo de él, pero de lo que me acuerdo es de una foto en la que me tiene en brazos”-, pone en evidencia las lecturas sobre el tema de la memoria del autor; en efecto, tal como afirma Maurice Halbwachs (1995. 210-11):

El recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados prestados al presente; preparada, además, por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores (...) para que la memoria de los otros venga así a reforzar y completar la memoria personal...

Si la memoria individual se nutre de la memoria de los otros, podemos pensar que las historias individuales se enmarcan de igual manera en un mismo ámbito común. En este sentido, la hija del republicano que durante años se pregunta por su padre ausente da cuenta en principio de un trauma individual, aparentemente silenciado por el paso de los años; el doloroso proceso por el cual finalmente se presentiza para ella esta ausencia igualmente dolorosa, es la representación de un trauma que es en realidad “una falla en la configuración narrativa del pretérito que está en la base de la identidad colectiva” (Pérez Baquero. 2017). Conocedor de las afirmaciones de Paul Ricoeur, a propósito de que “Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (1996: 146), el autor ofrece en *Sefarad* el modelo narrativo de un colectivo en una determinada época de la historia. Cumple así, desde su rol de escritor, con la tarea legada por el siglo que pasó a la siguiente generación: “la necesidad de llevar a cabo una práctica de las pérdidas –tanto de vidas humanas como de referentes colectivos–, derivadas de un período convulso y violento (...) a fin de contribuir a la reconciliación social en un contexto postraumático.” (Pérez Baquero. 2017) La recordación del pasado con vistas al presente, el uso ejemplar de la memoria según lo entiende Todorov, se plantea así también para “aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas, para luchar contra las que se producen en el hoy (...)” (Todorov; 2000, 32).

Sin negar el desgarramiento consustancial a la historia europea del siglo XX, Muñoz Molina procura rehilar en este capítulo de *Sefarad*, tal como en la novela toda, multitud de voces y testimonios, a fin de articular un relato coherente de los traumas de un tiempo que ya fue: una narratividad que permita al colectivo español contarse a sí mismo su propia historia, enmarcada en la trama de la historia europea en común, y darle así un sentido a las memorias del pasado. A través del testimonio puntual de una vida privada -la de Tina Palomino, cuyo padre protagonizó en ausencia buena parte de las recordaciones de su relato-, reinserta la memoria personal en el trauma colectivo. Otra forma de escribir, desde los márgenes, la historia de tantas mujeres ignoradas.

Bibliografía consultada

Ahnfelt, Vigdis (2008). *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*. Tesis doctoral. Estocolmo: Stockholm University. En: kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:623896/FULLTEXT01.pdf

Alberca Manuel (2014). "De la autoficción a la antificación. Por la autobiografía". *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 766.

Alted Vigil, Alicia (2005). "El instante congelado del exilio de los niños de la guerra civil española", en *DEP. Deportate, Esuli, Profughe. Rivista telemática di studi sulla memoria femminile*. N° 3, pp. 263-281. En: www.unive.it/media/allegato/dep/.../26-El_instante_congelado.rtf

Casas, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.

Corbellini Natalia (2012). "Los géneros del yo en textos recientes de Antonio Muñoz Molina", en Patrizia Botta (coord.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma. Universidad La Sapiencia de Roma, julio 2010.

García Fernández Emilio C. (2007). *Historia del cine español VII: Años 60*. Crónicas. Thesaurus Cultural. Revista de ciencias y humanidades N° 150-294. En: <http://www.thecult.es/cine-clasico/historia-del-cine-espanol-vii-anos-60.html>

Halbwachs Maurice (1995). *Memoria colectiva y memoria histórica*. En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Número 69. Enero-Marzo.

Hristova Marije (2011). "Memoria prestada. El holocausto en la novela española contemporánea: los casos de *Sefarad* de Muñoz Molina y *El comprador de aniversarios* de García Ortega". Tesina de maestría doctoral en Filología hispánica. Universidad de Ámsterdam. En: https://www.academia.edu/1618441/Memoria_prestada

López Letón Sandra. (2015). "La burbuja que embriagó a España. El auge inmobiliario que nadie se atrevió a enfriar tuvo consecuencias devastadoras". *El País*. Madrid. 25 octubre.

López Navarro María Jesús (2006). "Estudio crítico de *Sefarad. Novela de novelas*". *Annali Online di Ferrara. Lettere*. Vol 2. <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/91/46>

Martín Galván, Juan Carlos (2006). *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis doctoral. Chapel Hill: University of North Carolina.

Muñoz Molina Antonio (2013). *Sefarad. Una novela de novelas*. Edición de Pablo Valdivia. Madrid. Cátedra.

Pérez Baquero Rafael (2017). "Historia, violencia y trauma. La función del historiador en el trabajo colectivo de duelo". *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. Número 52. Universitat de València. <http://hdl.handle.net/10550/63715>

Porcar Orihuela Juan Luis (2015). "Políticas de memoria en España". *Barataria*. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales. N° 20. <http://revistabarataria.es/web/index.php/rb/article/view/12>

Rebreyend Anne-Laure (2017). *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01746009/document>

Ricoeur Paul (1991). *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.

Rigoni, Mirtha L. (2013). "La lucidez de la memoria en *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina". En: Ibáñez Ehrlich, M.T. y otros. *La memoria que no cesa: perspectivas sobre la literatura de la memoria*. Stuttgart: Editorial Académica Española. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigación/lucidez-memoria-sefarad-munoz-molina.pdf>

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.