

EL FIN DEL EXILIO EN DOS NOVELAS DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA: MEMORIA DE LOS MUERTOS (1981), DE TERESA PÀMIES, Y CUÁNTA, CUÁNTA GUERRA (1982), DE MERCÈ RODOREDA

PILAR NIEVA DE LA PAZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Durante los años de la Transición política se produjeron en el ámbito literario español cambios relevantes, determinados por el nuevo panorama sociopolítico. Se impusieron entonces en el mercado literario nacional ciertas tendencias que respondían a las nuevas demandas de un público lector en el contexto de la entrada en un período de crecientes libertades, en el que progresivamente iría desapareciendo la acción de la censura. Destaca en este sentido una oferta editorial que respondía al creciente interés de los lectores del momento por la literatura de los escritores republicanos en el exilio. Durante la década de los setenta, y de manera destacada a partir de 1975, se editan numerosos títulos narrativos originalmente publicados fuera de nuestro país así como las novedades que publican los escritores exiliados tras su vuelta, escritores acogidos entonces con expectación, como Rafael Alberti, Francisco Ayala, Rosa Chacel, Juan Larrea, María Teresa León o, ya a comienzos de los ochenta, María Zambrano, por citar algunos significativos ejemplos. El regreso de estas personalidades emblemáticas se interpretó entonces en clave simbólica, como imagen de la reconciliación nacional. Su vuelta contribuía a legitimar históricamente el inicio del proceso democrático. Se emprendía así la recuperación del legado artístico y cultural que los intelectuales y artistas republicanos habían realizado durante décadas en el exterior.

Treinta años después, la valoración de este proceso ha vuelto a ser piedra de toque en la actualidad española. Son cada vez más numerosas las voces que denuncian que la reconciliación de vencedores y vencidos que pareció firmarse durante la Transición política se cerró "en falso", o incluso, que no se ha cerrado aún. Muchos sostienen que las viejas heridas fueron rápidamente tapadas por el deseo general de inaugurar un futuro de convivencia y libertades, y el temor a que recuperar el pasado trágico pudiera impedir que se consolidara la democracia en nuestro país. La confianza en la estabilidad del sistema, entre otros factores, ha permitido reabrir ahora el debate, y plantear desde instancias políticas y organizaciones sociales la necesidad de recuperar la memoria histórica de la Segunda República. Se extiende así la reclamación de una reparación y público homenaje a las víctimas del franquismo. Esta reivindicación viene acompañada del esfuerzo por transmitir al conjunto de la sociedad española las vinculaciones entre el actual sistema democrático, surgido durante la Transición, y los valores consagrados en la Constitución de 1931. Un solo ejemplo: Gregorio Peces Barba, uno de los artífices del proceso de elaboración de la Constitución de 1978, realizaba recientemente en la prensa una defensa explícita de la Segunda República, recordando el alto precio que muchos pagaron por su defensa: la represión, la muerte y el exilio¹. Setenta y cinco años después, con este trabajo pretendo contribuir, modestamente, a la citada recuperación de la memoria de las escritoras republicanas.

Se trata en esta ocasión de analizar un par de novelas escritas y publicadas tras el retorno del exilio por dos escritoras catalanas, *Memoria de los muertos*, de Teresa Pàmies (1919), y *Cuánta, cuánta guerra*, de Mercè Rodoreda (1908-1983). Ambas abandonaron el país al acabar la Guerra Civil, ya que estaban públicamente comprometidas con la República, a través de publicaciones en prensa y participación en distintas estructuras políticas y sindicales. Las dos pusieron fin a su exilio a

¹ "La República murió con las botas puestas, luchando con valor y esfuerzo frente a muchas circunstancias internacionales adversas. Después la represión fue muy dura y todos sus políticos más respetables murieron en el exilio o ejecutados tras simulación de juicio por delitos como el auxilio a la rebelión aprobados por los rebeldes y aplicados con carácter retroactivo. Los vencedores, prepotentes y sin piedad, quisieron exterminar las ideas que inspiraron a la República, matando a las personas que la encarnaban y persiguiendo a sus hijos y a los herederos que persistían en perpetuarlas. La victoria acabó en derrota, porque es casi imposible silenciar definitivamente a las ideas. La Constitución de 1978 demuestra la vitalidad y la permanencia de los valores republicanos y fue el mejor homenaje que se podía hacer a la de 1931" (G. Peces Barba, "Elogio crítico de la II República", *El País*, 25-IV-2006, pp. 11-12).

comienzos de los setenta, poco antes de la muerte del dictador. Ya instaladas en Cataluña desarrollaron una incesante actividad literaria en la que se insertan las dos novelas que aquí analizamos, publicadas en catalán en 1981. Merecedoras de importantes premios en ese mismo ámbito, las novelas citadas fueron inmediatamente traducidas al castellano y obtuvieron relevante resonancia en el conjunto del estado español¹. Su publicación conectaba con el general interés de los lectores por recuperar un pasado desconocido, silenciado, por indagar en unas señas de identidad colectiva que parecía necesario recuperar en ese período inestable y cambiante de la joven democracia española. Además, respondían a otros dos factores claves en el desarrollo de la narrativa española de estos años: la proliferación de títulos firmados por mujeres (también ellas representativas, en buena medida, de las voces olvidadas), y el nuevo impulso que el incipiente desarrollo autonómico del estado español brindó a las literaturas catalana, gallega y vasca².

En este par de novelas ficcionalizan su experiencia de la guerra, el exilio y el regreso a partir de ciertos presupuestos comunes. Las dos autoras utilizan el artificio autobiográfico de un narrador primopersonal que relata su experiencia, y acuden también al empleo del elemento fantástico, aunque la compleja relación entre verdad histórica y creación literaria se plantee en ambos títulos en muy diverso grado dentro de la escala que va de la presentación de la historia relatada como "real" hasta su configuración total como artificio fantástico, alegórico y mítico. El papel de la voz narrativa y de la perspectiva global que de ella se deriva resulta crucial para entender cómo experimentaron las dos autoras citadas los trágicos sucesos que les tocó vivir. Igualmente reveladora se muestra la configuración del espacio, marcada radicalmente por la experiencia del destierro, del alejamiento del propio país. Ambas claves estructurales permiten entender cuál fue su entendimiento personal del retorno del exilio. Como en seguida veremos, mientras que Teresa Pàmies plantea su regreso en el marco del contexto político de la Transición y del fuerte

¹ La novela de Pàmies fue Finalista del Premio Ramón Llull 1981, y traducida inmediatamente por ella misma al castellano (*Memoria de los muertos*, Barcelona: Planeta, 1981). Por su parte, Mercè Rodoreda recibió el Premi d'Honor de las Letras Catalanas tras la publicación de su novela en catalán, siendo la primera mujer en obtenerlo (Pàmies sería la segunda, en 2001). Fue traducida por Ana M^a Moix (*Cuánta, cuánta guerra*, Barcelona: Edhasa, 1982). Las páginas de las citas de ambos textos incluidas en este trabajo se refieren a estas ediciones.

² Véase al respecto Pilar Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la Transición política: textos y contextos*, Madrid: Fundamentos, 2004.

debate entre los vencidos sobre la necesidad y conveniencia de aceptar el pacto para una "reforma" del sistema que no llegara a la "ruptura", Mercè Rodoreda transforma su experiencia en una ficción que eleva la Historia a un plano existencial, de forma que la guerra y el exilio se explican como parte del destino vital insoslayable de todo ser humano.

El abierto planteamiento autobiográfico de *Memoria de los muertos*, de Pàmies, se utilizaba en su portada —y contraportada— de 1981 como valor fundamental para la difusión comercial del libro. Presentada a los lectores como "una reflexión lúcida, serena y realista sobre las dramáticas vivencias de una generación", aparece protagonizada por un personaje que se corresponde en todo con la propia autora. Es precisamente el predominio de esta voz narrativa el que dota de continuidad al conjunto del texto¹; una continuidad que atenúa en cierto modo el relativo desorden estructural de una historia construida al hilo de los mecanismos automáticos que rigen la memoria, mecanismos provocados por la asociación inesperada de músicas, olores, espacios, personas... que suscitan los recuerdos y que resultan así engarzados de forma aparentemente aleatoria, como es frecuente en el género memorialístico².

La narradora y protagonista se identifica con la autora firmante del texto, cumpliendo así con un rasgo definitorio del género autobiográfico³. En efecto, son muchos los elementos personales que Pàmies utiliza para la construcción de su protagonista. Estamos ante una mujer de su misma edad, de profesión escritora, cuyos recuerdos remiten a su propia historia personal y política. Sin ir más lejos, el propósito inicialmente declarado de su retorno a su ciudad natal, Balaguer (Lérida), no es otro que resolver los trámites de donación de la casa familiar al Ayuntamiento de la localidad para convertirla en museo dedicado a la figura de su padre. Teresa era la hija del dirigente marxista Tomàs Pàmies, y como ella misma menciona en su relato, miembro también, desde muy joven, del partido comunista catalán, el PSUC. Su experiencia como oradora y

¹ Se encuentran un par de cambios en la voz narrativa, en el primer capítulo (la narradora es aquí la mujer muerta) y en las cartas escritas por uno de los personajes de la novela, Magda, amiga de la protagonista.

² Guarda destacadas similitudes, por su carácter testimonial y su heterogénea composición estructural con otra famosa novela coetánea, *La hora violeta*, de Montserrat Roig (1980).

³ Véanse al respecto, entre otras, las aportaciones de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil, 1975, Carolyn Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, New York: Norton, 1988, y Ángel G. Loureiro (coord.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

conferenciante durante la República y la Guerra Civil, ausente en esta novela, aparece recogida sin embargo en otro de sus títulos autobiográficos, *Cuando éramos capitanes. Memorias de aquella guerra* (1974). Debido a este público compromiso político decidió marchar con su padre al exilio tras la derrota republicana. Resulta también fundamental en la novela otro elemento autobiográfico, el personaje de su madre, con un fuerte protagonismo en la historia, quien no siguió a su familia al destierro y murió en Balaguer poco tiempo después, ahogada en extrañas circunstancias, como se narra en más de una ocasión en la novela¹. Este desgraciado suceso marcó desde entonces la existencia de la joven Teresa, entonces en su exilio mejicano².

Memoria de los muertos plantea el retorno a los lugares de la infancia y primera juventud de una escritora exiliada que acaba de volver al país, y que se corresponde en su caracterización con la propia Pàmies. En este regreso a los orígenes, va a reencontrarse con los espacios y con las gentes de la preguerra, conversando, de manera real o imaginaria, con varias mujeres que poblaron su pasado: su madre muerta; la Beta, viuda de un represaliado político del franquismo; la anciana viuda del famoso pintor, y Magda, maestra republicana depurada en la posguerra. Cobran especial relevancia los imaginados diálogos con la madre, auténtica *cornice* estructural de la trama, que explican incluso el sentido del mismo título. Durante el reencuentro con su país, la autora cobra conciencia de que una exiliada que vuelve sólo tiene memoria del pasado: lejanos recuerdos que apenas puede engarzar con la realidad que ahora

¹ "Totes les novel·les de Teresa Pàmies evocuen l'aspror de la lluita i els riscs que corregueren els militants clandestins (del PSUC en aquest cas), igual que les humiliacions que hagueren de suportar les seves dones, fins i tot les que no estaven ficades en la lluita. En una autobiografia novel·lada, *Va ploure tot el dia*, explica el calvari que havia viscut la seva mare, que s'havia quedat a Espanya mentre el marit i els fills eren a l'exili. Condemnada a la misèria (ningú no volia contractar la mul·ler d'un roig), i sense l'esperança de tornar a veure els seus, es suïcida" (Anne Charlon, *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 122).

² Tras los primeros meses de su exilio en Francia, partió hacia América (República Dominicana y Cuba). Vivió también en México y, después de la Segunda Guerra Mundial, regresó a Europa (Belgrado y Praga). A finales de los cincuenta se trasladó a París, donde permaneció hasta el fin de su exilio, regresando a Cataluña en 1971. Fue a partir de entonces cuando su obra literaria comenzó a publicarse con regularidad. Para más información sobre la vida y obra de esta autora veáanse Janet Pérez, "[Teresa Pàmies] Revolutionary, Journalist, Novelist, Feminist", *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston: TWAS, 1988, pp. 148-152, y "Teresa Pàmies (b.1919)", in L. G. Levine, E. Engelson Marson, and G. Feiman Walkman, eds., *Spanish Women Writers. A Bio-bibliographical Source Book*, Westport-Connecticut-London: Greenwood Press, 1993, pp. 367-377.

contempla, y que le resulta ajena. La conversación con la mujer muerta acentúa esta particular conciencia del peso de la memoria en la vida de los exiliados. Su madre murió poco después de que ella dejara el país. Ambas conocieron la Cataluña de las primeras décadas del pasado siglo, pero carecen de recuerdos de posguerra. La mujer exiliada, como la madre muerta, dejaron de estar, de influir, de ver cambiar la realidad. Estos encuentros sirven de vehículo para transmitir el mensaje central de la novela: el fin del exilio ha sumido a la protagonista en un íntimo debate acerca de cuál debe ser su posición en el nuevo contexto político de la Transición, que resolverá finalmente, aunque no sin muchas dudas, apostando por ese consenso que había de construir el futuro de la democracia española. Las citadas entrevistas muestran, sin embargo, la complejidad del problema y los cuestionamientos que Pamiès se hace continuamente al respecto.

En efecto, la escritora que vuelve del exilio más de tres décadas después es ahora una mujer madura, en los cincuenta, que pone fin a su destierro con ese simbólico retorno a las raíces: el reencuentro con los espacios de la infancia y con las personas que formaban su mundo antes de su marcha. Durante esas dos jornadas que la protagonista pasa en su ciudad natal, tiempo central de la acción novelesca, el primer y más definitivo de esos contactos es el encuentro con su madre muerta¹. La escritora mantiene una larga conversación con su progenitora, conversación que puede entenderse como la plasmación de un "disociado" ejercicio de monólogo interior². Dos circunstancias personales influyen en su urgente necesidad de indagación en los orígenes: la percepción de una mujer madura, que siente próxima la vejez, y la incertidumbre asociada a su regreso al país, tras décadas de alejamiento. La emoción nostálgica impregna el recuerdo de los años de la infancia y juventud que provoca su visita a los lugares que vieron la

¹ "Disponíame a emprender el regreso a la ciudad cuando vi a la mujer sentada en el primer poyo del sendero, de espaldas al río, entre dos árboles en cuyas ramas tiritaban las primeras hojas del otoño, el dulce otoño de las tierras de poniente. No me sorprendió la presencia de mi madre en aquel paraje. Sin embargo, debió haberme extrañado habida cuenta que ella estaba muerta desde hacía treinta y siete años" (*Memoria de los muertos*, p. 15).

² "Tan idénticas eran nuestras voces y acento leridano que no sé si habló ella o hablé yo mientras ráfagas de niebla relentosa procedente del río ceñían el paisaje que devenía lívido como las manos, como los pies de mi madre" (*ibid.*, p. 16). "Ignoro si me escuchaba o si era yo quien pensaba en voz alta, hablando con mi madre como había ocurrido en otras ocasiones. En sueños, seguramente. Sin embargo, aquella tarde no soñaba" (p. 17).

formación de su identidad primera, en el contexto de la Cataluña de los años 20 y 30 del pasado siglo. Emprende así un ejercicio de autoafirmación muy condicionado por la inseguridad que le provoca su nueva situación vital.

Como la propia Pamiès, también la protagonista de esta novela ha pasado a ocupar tras su regreso un lugar relevante en la vida catalana, habiéndose convertido en uno de los símbolos del proceso de integración en el panorama político de los comunistas. Cuando la escritora viaja a Balaguer están a punto de celebrarse las primeras elecciones locales, a las que se presenta un alcalde del PSUC. En el desenlace se nos informa a través de la carta que la autora utiliza como broche epilógico (fecha de febrero de 1980) de que esas elecciones se han celebrado ya, y su partido ha ganado la alcaldía. El debate histórico-político de fondo que se plantea gira en torno a dos líneas de actuación posibles tras su regreso al país: sumarse a aquel sector de los vencidos que no quieren olvidar los años de represión vividos bajo el franquismo o bien contribuir a legitimar la "reforma" apoyando la entrada en el juego político y electoral. Como la escritora nos recuerda en su novela, la joven democracia ponía entonces en marcha algunos primeros y tímidos gestos de honor y reparación a los vencidos, como el real decreto que otorgaba pensiones a las viudas de los republicanos fusilados por Franco, unos gestos que apenas podían paliar el sufrimiento de tantos años. La escritora, muy consciente de ese dolor de los represaliados, quiere dar voz en su texto a los sentimientos de ese sector de los vencidos que permaneció en el país bajo la dictadura:

En la ciudad hay muchas viudas de fusilados, entre ellas una buena amiga de mi madre. "A la Filadora también le toca, claro. Ella misma me lo ha dicho. La encontré en la tienda de siempre. Ya no trabaja, por supuesto. Lleva el negocio su hija [...] A la Filadora le pasarán pensión de viuda de fusilado. No la disfrutará muchos años pero está contenta pues, en cierto modo, equivale a la rehabilitación pública y oficial de su marido. Me enseñó cartas del Filador escritas en la cárcel de Lérida cuando ya sabía que le habían condenado a muerte. Son cartas de amor a la familia, esperanzadas pese a todo porque no creía que fuesen capaces de matar a un hombre que no cometió delito de sangre alguno durante la guerra ni nunca. (*Memoria de los muertos*, pp. 39-40)

Pero algunas de esas viudas, como la vieja Beta, se negaban a aceptar esas compensaciones. Su actitud sirve para ejemplificar en el texto la

resistencia de un amplio sector a "firmar" por tan poco el olvido y el perdón por la represión y el ostracismo sufridos¹. La escritora y protagonista siente agudamente ese dilema, entre su solidaridad y comprensión por las víctimas y su esperanza en la construcción de un nuevo futuro político para el país:

La Beta no puede recomenzar de cero porque el cero no la incluye. A partir de ese cero no hay proyecto posible. Carece de futuro y su presente se reduce a mantenerse digna según su concepto de la dignidad: negarse a tratar, directa o indirectamente, con aquellos que la dejaron viuda, con tres criaturas pequeñas y un apellido en las listas negras de toda la comarca de la Noguera. Me pareció indecente explicarle nuestros planteamientos actuales. No lo intenté siquiera. No quise convencerla de la necesidad de olvidar el ayer para vivir el hoy y preparar un mañana mejor. ¿Cómo argumentarlo? [...] Yo la dejaba hablar por mucho que desbarrase. Tiene derecho a desfogarse. (p. 47)

Los encuentros ficcionales con esas mujeres que vivieron la dura posguerra en la soledad y el dolor le permiten dar voz a esas incómodas víctimas, a las que muchos querían rápidamente olvidar. Aunque Pàmies resuelve su debate finalmente a favor de la integración de los comunistas en el juego político democrático, aceptando las reglas del "pacto" de la Transición, la novela muestra con claridad que ese viaje de vuelta, de reencuentro con las figuras y los espacios de su infancia campesina, con los recuerdos de esa Cataluña que abandonó en 1939, era una verdadera necesidad personal en su inicial búsqueda de respuestas tras el retorno del exilio.

Los años del destierro quedan al margen del relato, produciéndose una extensa elipsis entre los dos tiempos de la historia: el pasado, que coincide con los años de la niñez y primera juventud de la protagonista durante la preguerra, y el tiempo presente, que se corresponde con el de la instauración de la joven democracia española². Sin embargo, la

¹ "[Beta] No las necesito las pesetas de esa gente. Con lo que cobro por vieja me basta para esperar la muerte. A mi hombre lo mataron ellos y esto no pueden pagarlo. Los mismos que vinieron a verme con papeles para firmar son los que me negaron los buenos días, como hicieron con tu madre, de la que hufan como de un apestado. Y ahora los comunistas volvéis a 'figurar', ahora se arrastran como limacos. No te fíes de ellos. Volverían a fusilar..." (*ibid.*, p. 40).

² La autora aborda directamente la experiencia en el exilio en *Testamento en Praga* (1972; orig. cat. 1971), firmado en colaboración con Tomas Pàmies, y, sobre todo, en *Gent del meu exili* (1975) y

experiencia del exilio condiciona de forma determinante la estructura novelesca y define una determinada perspectiva narrativa. La voz narradora aparece marcada por la sorpresa ante los numerosos cambios que ha experimentado el país durante la larga ausencia. La escritora se mira y mira a su entorno en el espejo del tiempo, y reflexiona sobre el alcance y la profundidad de las transformaciones ocurridas. Estructuralmente, este juego de planos temporales resulta fundamental para la construcción del relato, que va saltando continuamente de uno a otro, permitiendo analizar los fenómenos coetáneos a la luz del pasado reciente. Los espacios conocidos, los viejos lugares —la humilde casa familiar, los cafés, las tabernas, las calles silenciosas— se han transformado completamente. Las dos se admiran por lo que ahora contemplan: el desarrollo económico, el creciente consumismo y, muy especialmente, los cambios en la condición social de las mujeres, favorecidos por los nuevos adelantos tecnológicos¹. Sin embargo, la confianza en la joven democracia, que muchos basan en el nivel de desarrollo alcanzado en el país y en su progresiva entrada en una nueva era de libertades, no es compartida por todos. No parece casual que sean tres mujeres las que le sirven a la autora para dar voz a todos aquellos que vivieron y padecieron la larga dictadura, y que se siguen sintiendo en los años de la Transición al margen de la nueva realidad sociopolítica. Pamiès rinde así homenaje a esas generaciones de republicanos vencidos sobre los que la actualidad del momento parecía estar pasando tan deprisa.

La posición ideológica escéptica aparece así representada por un par de mujeres republicanas de dos generaciones diferentes: una vieja amiga de su madre, la Beta, viuda de un comisario del POUM fusilado, y Magda, amiga de Teresa. Por otro lado, la viuda del pintor ejemplifica el

Cròniques de naufrags (1977), premio Josep Pla 1970. Vid. Janet Pérez, "Teresa Pàmies (n.1919)", *op. cit.*, p. 370, y Patricia V. Greene, "Los hilos de la memoria: Teresa Pàmies", in C. Dupláa, M^a J. Fariña, B. Suárez y M^a J. Olaziregi, eds., vol VI de la *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, de I. Zavala, coord. gral. Barcelona: Anthropolos, 2000, pp. 100-107.

¹ En repetidas ocasiones, Pàmies reafirma su abierto feminismo con reflexiones sobre el fuerte contraste entre la "vida de mujer" que vivió su madre y la situación actual de las mujeres catalanas: "Hoy, las madres jóvenes, incluso en pequeñas ciudades como la nuestra, ya no son aquellas mártires de antaño. Ya no se resignan a su destino, como solía decir usted, un destino que consistía en servir dócilmente al macho que le engendraba hijos para convertirse, seguidamente, en esclava de la prole" (*Memoria de los muertos*, p. 72). El compromiso feminista reaparece a menudo en la novela, destacando en este sentido el testimonio personal que brinda la autora en relación con el aborto (pp. 131-132).

refugio en la soledad de una mujer que no se integró en las pautas y canones de la cerrada sociedad de posguerra, y que ahora permanece en su aislamiento, aferrada al arte, a los cuadros que le dejó su excéntrico marido. La Beta se muestra desconfiada, definitivamente marcada por su experiencia de la represión de posguerra:

‘Te engañan como a un chino haciéndote creer que los fascistas de ayer son hoy demócratas. ¿De qué te ha servido viajar tanto, muchacha?’ si no te abrió los ojos para orientarnos en esta selva. Todos te dan coba para solicitar recomendaciones, enchufes, pensiones extraordinarias, premios a los sufrimientos que no padecieron cuando nosotros sufríamos. Muerto Franco, todos son de tu cuerda. (p. 37)

Ella representa para la exiliada que vuelve el reencuentro con lo que podría haber sido su vida si hubiera permanecido en el país tras la derrota. La anciana advierte a la escritora recién llegada de las trampas de todos esos que se le presentan ahora, para halagarla, como “de los suyos”: “A los tuyos se los cargaron o tuvieron que escapar. Sólo quedaron los de derechas y los que no éramos nada, con la boca cosida y el alma en vilo” (p. 20). Anciana, sin futuro, la Beta llega tarde ya al espíritu de reconciliación de la Transición: “Le quedan pocos años de vida y es tarde ya para que adopte el nuevo talante que consiste en fingir que no pasó nada en los últimos años y que es preciso empezar de cero” (p. 47). Pàmies se marchó siendo muy joven. Vivió exiliada, pero pudo expresarse en libertad. Aunque no puede identificarse con el rencor de esa generación de republicanos que permaneció en el país, comprende sus sentimientos y reconoce su derecho a hablar, derecho que ella misma hace posible dándoles voz en su relato.

También los republicanos de la generación de Pàmies que permanecieron en Cataluña durante el franquismo sufrieron represalias. Sin ir más lejos, Magda, su amiga de la infancia, ve ahora con distancia y desapego la nueva realidad política, entre cuyos protagonistas reconoce a varios representantes de la dictadura: “Es demasiado para una maestra de la Generalitat depurada que tuvo que presentarse diez años consecutivos al cuartelillo para firmar que no era ‘hostil’ al régimen victorioso. Tengo buena memoria” (p. 189). Tras la marcha de Teresa a Barcelona, Magda le escribe una carta en la que reflexiona, entre otras cuestiones, sobre los peligros que supone para la nueva democracia la pervivencia de las viejas

estructuras del poder económico, representado en esta localidad leridana por la familia de los Fonoll. No deja de llamar la atención la plasmación de otras formas de rechazo que mujeres poco convencionales como las que protagonizan esta novela vivieron en el pasado reciente. Se vislumbran los padecimientos de un cierto “exilio interior” en el encuentro con otra amiga de la difunta madre, Adela, la viuda del pintor, que tuvo que optar por la soledad y el aislamiento durante años en medio de la pacata y convencional sociedad catalana de posguerra:

En el ambiente mediocre de nuestra ciudad agarrotada por el miedo durante tantos años de paz condicionada a la abdicación integral, es insólita y estimulante la supervivencia de un espíritu libre como el de la señora Adela. En una comunidad ávida de ganancias materiales, fachendosa a la hora de despilfarrarlas, hay una mujer de gusto exquisito que, en la pobreza material, se ha construido un mundo de serenidad. (p. 98)

Tampoco hay que olvidar el recibimiento hostil que el sector más conservador de esa misma sociedad le brinda a la escritora protagonista tras su regreso. Como desvela en esta autobiográfica novela, Pàmies tuvo que escuchar en su propio pueblo comentarios agresivos, tuvo que soportar miradas hostiles y recibió anónimos que la hostigaban abiertamente. La escritora no oculta así la difícil aceptación del retorno de los vencidos por parte de los entornos conservadores más radicales.

Los recursos que Teresa Pàmies emplea en su novela revelan así mismo un notable interés por trabajar literariamente estos temas candentes de la actualidad política y social española, optando por la utilización de técnicas muy del momento, como la inclusión de elementos oníricos y psicoanalíticos o el juego con la metaficcionalidad. Las cartas finales sirven así para poner de relieve el “entramado” oculto del taller de la escritora. Estos elementos ficcionales, aderezados con abundantes referencias a la actualidad (citas de la prensa, acontecimientos políticos y culturales, fechas, etc.), ofrecen una visión alternativa del ejercicio de la memoria, presentada aquí de forma explícita como una variante más de la creatividad literaria. La autora subraya de este modo la perspectiva “sorprendida” que preside la voz de la narradora. Su dificultad para entender y valorar los cambios experimentados tras años de exilio conecta con este énfasis en las relaciones complejas entre verdad y ficción en la novela.

En el proceso de indagación emprendido por la protagonista, el encuentro con los propios fantasmas se materializa en una conversación con la madre difunta en medio del frío, la humedad y la niebla. Pero el cuestionamiento de la diferencia entre hechos que se plantean como efectivamente ocurridos o como simplemente imaginados no se limita a este aspecto más evidente, la conversación con una difunta. Las páginas finales de la novela ofrecen una nueva dimensión de la difusa frontera que separa en esta historia el testimonio real de los hechos imaginados o soñados. Por la primera carta de respuesta a su amiga, fechada el 17 de abril de 1979, vamos a poder distinguir ahora la "verdad" de la "invención". Se nos informa así que la cita con la anciana viuda del famoso pintor nunca tuvo lugar, ni tampoco la extensa conversación con la vieja Beta¹. Sin embargo, todo este material narrativo ha sido igualmente presentado como parte de la historia fidedigna de su actividad durante esos dos días en Balaguer. A través del resumen que la protagonista le hace a su amiga conocemos el "verdadero" itinerario que llevó a cabo durante su estancia, en el que la escritora sí realizó en cambio otras actividades, como la imprevista comida con los Fonoll, que no había relatado en el cuerpo de la novela. Como había hecho poco tiempo antes Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*, encontramos en esta novela de Pàmies otro significativo intento de transformar el elemento autobiográfico por la vía de la ficción, incidiendo en los recursos de la imaginación fantástica. Ambas pretenden lograr, sin duda, una singularidad creadora dentro de la modalidad testimonial, tan en boga durante los años de la Transición política².

Encontramos, finalmente, en la novela de Pàmies una visión globalmente esperanzada tras la vuelta del exilio. La escritora se enfrenta con cierto optimismo a la nueva realidad del país y acepta un juego

¹ "A mi madre le dije que había visitado a su amiga Beta y que ésta se había despachado con un rollo sobre su condición de viuda de fusilado. Me lo inventé. Mi profesión me autoriza a fabular que no es mentir. También reconstituí una visita no efectuada a la viuda del pintor insigne. Narración de sentimientos y circunstancias reales aunque basadas en hechos inexistentes. Mi madre se lo creyó y a los muertos no puedes engañarlos, prueba de que yo no mentía" (*ibid.*, p. 200).

² *El cuarto de atrás* (1978) plantea también la ficcionalización de la experiencia autobiográfica de la autora —a la vez narradora y protagonista—, al hilo de un encuentro "fantástico": la entrevista nocturna con el misterioso entrevistador al que da cuenta de su vida durante las cuatro décadas del franquismo. Merece la pena señalar también los paralelismos de la novela de Pàmies con el tratamiento metaficcional sobre las interferencias entre la memoria y la creación ficcional en la novela coetánea de la escritora gallega Marina Mayoral, *La única libertad* (1982).

político "reformista" que parecía entonces el único posible para construir un futuro de paz y libertad, tras décadas de dictadura. Sin embargo, no deja de mostrarse sensible al enorme padecimiento de todos aquellos vencidos que permanecieron en el país y sufrieron persecuciones y represalias, republicanos a los que se pide ahora olvido y perdón sin apenas haber empezado a reparar una pequeña parte de las injusticias vividas. Su novela es todo un homenaje a esas gentes que parecían quedar al margen del nuevo "espíritu de la Transición". Pàmies les otorga protagonismo y voz en su relato, permitiendo que afloren sus trágicos recuerdos y sus justas lamentaciones desde una total comprensión y empatía.

La orientación hacia la imaginación fantástica es mucho más acentuada en *Cuánta, cuánta guerra* (1981), de Mercè Rodoreda, la última novela que la escritora catalana publicó antes de su muerte. De hecho, predominan entre los estudios críticos publicados sobre la novela las interpretaciones en clave mítica y psiconalítica¹, habiéndose prestado poca atención hasta el momento a una conexión experiencial y autobiográfica que queda muy difuminada tras el elaborado aparato de imágenes y referencias a diferentes tradiciones (literarias, bíblicas, exotéricas, etc.). Conviene recordar, sin embargo, que la autora se nutrió también para su composición de sus trágicas vivencias personales, determinantes en las opciones temáticas, y todavía más en la perspectiva y estructura narrativas. Encontramos así continuos ecos de su conocimiento personal de la guerra. La experiencia trágica de la contienda civil española fue seguida por su marcha a Francia tras la derrota republicana y, ya en el exilio, por un viaje de pesadilla desde el París asediado por los nazis hasta Orleans y Limoges, huyendo a pie bajo las bombas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. Las dos guerras se convierten así para ella en una única guerra interminable, como muy bien refleja esta novela², Rodoreda, que había estado vinculada desde la proclamación de la República con los círculos nacionalistas, publicando artículos, cuentos y novelas en revistas y editoriales catalanistas y formando parte activa de la Agrupació d'Escriptors

¹ Pueden consultarse, en este sentido, los detenidos análisis de Carme Arnaú, "El viatge incitac: *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda", *Catalan Review*, 2,2, 1987, pp. 65-82, y Janet Pérez, "Presence of the Picaresque and the Quest-Romance in Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra*", *Hispania*, 76, 1993, pp. 428-438.

² Véase también sobre este mismo asunto su cuento anterior "Orleans, 3 kilómetros", en *Parecía de seda. Semblava de seda*, ed. bilingüe, trad. de Clara Janés, Barcelona: Edicions del Mal, 1985 (ed. orig. 1981).

Catalans (AEC)¹, huyó a París tras la derrota republicana y permaneció allí hasta que el ejército alemán avanzó hacia la ciudad². Como recordaba décadas más tarde su gran amiga, la escritora catalana Anna Murià, el exilio fue la opción elegida ante la pérdida total del país que ellas habían querido. Murià, de nuevo en Cataluña tras décadas de exilio, resumía así su experiencia: "El exilio..., por nada del mundo nos hubiéramos quedado aquí, lo habíamos perdido todo, ya no era el país que queríamos sino todo lo contrario. Éramos jóvenes y nos fuimos. Salimos al mundo. A la aventura"³.

La vivencia del exilio resultó determinante en la progresiva evolución de la narrativa rodorediana hacia una prosa cada vez más fantástica, alegórica e, incluso, "alucinatoria"⁴. En efecto, las experiencias autobiográficas se estilizan y transforman en esta última novela publicada antes de su muerte, en un proceso de elaboración de apariencia atemporal, ahistórica, que oculta parcialmente los sucesos vividos. La ficción creada por Rodoreda transforma estos dos contactos personales y directos con la guerra en un complejo entramado de referencias míticas y simbólicas que trascienden las circunstancias históricas concretas para ahondar en determinadas claves existenciales fundamentales, en relación con la condición moral del ser humano, la violencia, el mal, la vida y la muerte. Cuarenta años después de los hechos vividos, el ciclo se ha cerrado con la vuelta definitiva del exilio. Durante las casi cuatro décadas de destierro, múltiples experiencias se fueron posando después sobre aquellos trágicos sucesos y la que regresa es una mujer ya anciana, que se enfrenta a la

¹ En septiembre de 1936 la organización, que se había convertido en la plataforma institucional del compromiso de los escritores, se adhirió al sindicato socialista UGT, de cuya secretaría entró a formar parte Mercè Rodoreda. Vid. Mercè Ibarz, *Mercè Rodoreda*, Barcelona: Omega, 2004, pp. 57-60.

² Vivió después en Francia (Limoges y Burdeos) hasta 1954, fecha en que se trasladó a Ginebra donde realizó una intensa actividad literaria que le permitió retomar contacto con el mundo literario y cultural catalanes. La última etapa de su exilio, la etapa suíza, se cerró con su regreso gradual a Cataluña a mediados de los setenta. Se instaló definitivamente entonces en su recién construida casa de Romanyà de la Selva, en la que culminaría su trayectoria literaria y vital. Una introducción general a la vida y obra de la escritora puede verse también en Janet Pérez, "The Most Significant Writer in Catalan", *op. cit.*, pp. 74-89, y Nancy Vosburg, "Mercè Rodoreda (1908-1983)", in L. Gould Levine, E. Engelson Marson, and G. Feiman Waldman, eds., *op. cit.*, pp. 415-428.

³ Mercè Ibarz, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Esta evolución supone, según Emilie Bergmann, "a response to the writer's cultural and geographic displacement, a challenge to political boundaries through the transgression of physical or cultural boundaries" ("Flowers at the North Pole: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile", *Catalan Review*, 2.2, 1987, p. 84).

reflexión y a la creación desde un interés fundamental por las preguntas últimas. Su intensa aventura vital aparece "decantada", esencializada, en una novela cargada de filosofía y poesía, en la que el bien y el mal, la crueldad y la belleza van constantemente de la mano. De ahí que nuevamente sea la perspectiva que preside la voz del narrador la que ofrece el elemento más claramente "autobiográfico" de toda la novela.

Como materia novelable, el referente histórico aparece líricamente estilizado y transformado por un ejercicio libre de imaginación y fantasía onírica. El crítico Rafael Conte afirmaba así en su reseña que la obra "rompe completamente con cualquier atisbo realista para trazar una gran narración poética, fantástica, simbólica y hasta alegórica en ocasiones", "una pesadilla total [...] donde las mayores crueldades vienen enmascaradas en una perversa dulzura"¹. El ser humano y la naturaleza en la que habita aparecen dibujados en la novela con tintes de aguafuerte goyesco. Las escenas descritas son como verdaderas "pinturas negras", en las que se evidencia la ley violenta que rige los ecosistemas². Concebida como verdadero "sueño de la razón" (la cita de Francisco de Goya encabeza el relato), desarrolla el viaje iniciático del joven soldado Adrià Ginart, que recuerda un tanto a los episodios clásicos de la tradicional novela bizantina, y que se ha relacionado también con el género picaresco y la novela de caballerías; un viaje que es en realidad un proceso de búsqueda y autoconocimiento. El joven muchacho parte un día a la guerra para vivir aventuras y conocer otras tierras. Después de un breve tiempo de entrenamiento junto a los frentes de batalla, decide desertar: "Un día, aún no clareaba, en que habíamos bajado a bañarnos cinco o seis, me quedé detrás del depósito de agua y los abandoné. La guerra se había detenido como si con su paz me empujara a ir a cualquier sitio donde pudiera librarme de los piojos y de los soldados" (p. 57). Adrià inicia su vuelta con la misma aparente despreocupación con el que emprendió su odisea, cumpliendo con ese otro lema, firmado por D.H. Lawrence, que abre la narración ("A great ravel of flights from nothing to nothing"). Durante ese viaje de ida hacia el combate y vuelta al hogar, discurre por

¹ Rafael Conte, "Pesadilla y poesía en Mercè Rodoreda (*Cuánta, cuánta guerra*)", *El País*. "Libros", 28-III-1982, s.p. [1].

² "Era un bosque espeso de árboles de hoja pequeña y tupido de rocas lisas cubiertas de musgo amarillo amontonadas unas encima de las otras. Tendido cerca de las piedras ni siquiera atinaba a pensar. Un escorpión se acercaba con el aguijón en alto: avanzaba poco a poco pero directo hacia mí. Un pajarrao grande y negro se le echó encima en un abrir y cerrar de ojos y se lo llevó" (*Cuánta, cuánta guerra*, p. 76).

lugares imposibles de ubicar, ofreciendo a su paso una visión "esencial" de esos hechos históricos claves de nuestro devenir contemporáneo. En su transcurso, conoce a múltiples personajes y visita multitud de lugares, vive variadas experiencias, sufre la violencia, el dolor, la soledad, el hambre, el sueño, el frío... ; todas las calamidades de la guerra llegan a serle familiares.

Rodoreda se nutre de las trágicas experiencias vividas por ella durante su primer exilio y las recrea varias décadas después, cuando, recién asentada en su nueva casa, en Romanyà de la Selva (Gerona), se enfrenta desde la ancianidad al último tramo de su vida. A pesar de que no se concreta el entorno espacial de la acción novelesca, encontramos múltiples referencias que remiten a ese contexto histórico de la guerra civil española del que se nutrió la autora para su ficción novelesca, como las descripciones de los milicianos¹, los nombres catalanes de muchos jóvenes soldados (Agustí, Miquel, Llorenç...) o las masías junto a los frentes de batalla (p. 54, p. 69, p. 147). Parece, incluso, que ese río que preside varias de las estampas más sangrientas no es otro que el Ebro, sobre cuya batalla la autora intentó documentarse antes de escribir la novela². Pero esas vivencias de la guerra (la violencia, la soledad, el hambre y la necesidad económica, etc.) no se limitan a una transposición en clave temática, sino que influyen también directamente en el punto de vista que preside la voz en primera persona del narrador, uno de los escasos narradores masculinos de la narrativa de la autora, cuya perspectiva podemos identificar claramente con la de la propia Rodoreda.

La fórmula empleada es la del protagonista que relata un viaje presentado como "autobiográfico", que no puede menos que recordar la itinerancia del exilio, los continuos cambios de escenario y los sucesivos encuentros con variados personajes, varios de ellos enraizados en la tradición mítica y folclórica. Adrià Guinart resume su punto de vista frente al mundo en su respuesta a uno de esos hombres sin nombre que encuentra en su viaje, bien avanzada la novela: "Le dije que me gustaba andar solo por los caminos para poder mirar las cosas muy despacio"

¹ "Dos carros acababan de detenerse. Del más cercano a mí saltaron tres hombres con la camisa desabrochada, despeinados, barbudos, con cinturones cargados de balas, con pañuelos rojos atados al cuello" (*ibid.*, p. 41). "Aquella mano era Eva entera; había visto una persona echada, quizás herida, y había ido en su ayuda. Llevaba mono de miliciana, botas, un jersey desteñido y gorra." (p. 66).

² Mercedes Ibarz afirma que en sus cartas de la época a Sales, su editor catalán, la escritora pedía documentación histórica sobre la batalla del Ebro (*op. cit.*, p. 220).

(p. 157). Nos encontramos, pues, ante un observador vocacional, que imprime un ritmo lento a ese viaje que, en medio del fragor de la guerra, podía esperarse trepidante. Otra vez la sorpresa preside la mirada del narrador. Adrià, que salió por vez primera de su casa para ser libre y ver mundo, ofrece una visión asombrada ante la nueva realidad que contempla y que apenas comprende. Es un testigo "alienado" de su entorno que posibilita una interpretación aparentemente distanciada y neutral de muchos de los personajes y sucesos conocidos durante su periplo. Así lo describe Mercè Rodoreda en su prólogo:

Tenía que crear un personaje y lanzarlo a correr mundo. ¿Un vagabundo? No. Los vagabundos ya están acostumbrados a andar por el mundo y el mundo no les sorprende apenas. ¿Quizás un soldado? Tenía que tratarse de un muchacho con el sabor de la leche todavía en los labios, que, como los poetas, quedara sorprendido por todo lo que viera. (p. 9)

Adrià Guinart es un viajero solitario que se siente sobrepasado por las realidades que le toca vivir. La sensación de vacío y desorientación, que transmite con gran efectividad este narrador, ha sido a menudo señalada por los exiliados como el recuerdo tal vez más vivo de su experiencia del destierro. Como escribía María Zambrano, los exiliados ofrecen su experiencia singular a los demás, quieren dar "algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y la tierra"¹. Mercè Rodoreda aludía en el prólogo de *Cuánta, cuánta guerra* a una dramática experiencia personal en el exilio que conecta con la raíz misma de su perspectiva "desorientada" de la composición novelesca: "Por un momento tuve la sensación de que nunca más saldría de allí, de que no había camino alguno que condujera a parte alguna. Me hallaba perdida en medio de una ciudad muerta"². Claro que

¹ María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967), en *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986, p. 259. Vid. M^a Francisca Vilches de Frutos, "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo", en este mismo volumen.

² Isabel García Lorca sintetiza perfectamente en sus memorias esta perspectiva vital del exiliado, que reconocemos en el relato de Adrià Guinart: "A mi juicio 'destierro' es la expresión más justa para describir lo que es vivir en vacío: sin entender lo que pasa alrededor, sin saber lo que va ser de uno. Estar sin tierra es el vacío mismo" (*Recuerdos míos*, ed. de Ana Gurruchaga, Barcelona: Tusquets, 2002, pp. 207-208).

el destierro no es sólo desubicación, vacío y pérdida. Al dejar su casa, su pueblo, sus gentes, este joven, todavía inocente, cargado de idealismo, cree estar emprendiendo una aventura, un viaje hacia la libertad. Lo que no sabe es que su afán explorador del mundo y de sus gentes le conduce, en realidad, a un viaje de autoconocimiento, influido por los parámetros de la *bildungsroman* europea. Las intensas y diversas experiencias vividas en su transcurso (encuentros con suicidas, pasajes en los que sufre agresiones y peligros, citas con el amor, contemplación de la crueldad de la vida natural, servicio a varios amos, visiones de la intimidad secreta de las gentes, contacto con sus mágicos "espejos", etc.) suponen la pérdida de su juvenil inocencia y el acceso a un conocimiento a la vez doloroso y fundamental, que le permitirá sobrevivir ejerciendo él mismo la violencia.

El afán aventurero de este protagonista conecta directamente con el fondo autobiográfico al que aludíamos. No en vano Rodoreda declaró una y otra vez haber intentado vivir de forma arriesgada, "peligrosamente"¹. Merece la pena observar, sin embargo, que la perspectiva primopersonal adoptada no da lugar a una narración marcada por la implicación subjetiva. Estamos, en cambio, frente a la utilización constante de técnicas narrativas de extrañamiento, que reflejan la posición alienada del sujeto protagonista. Se adopta, por ejemplo, un punto de vista formalmente externo en las descripciones, planteadas desde una distancia aparentemente neutral que describe fríamente hechos y conductas, eludiendo las motivaciones que explican o justifican su significado². Para ello, Rodoreda recurre a una sintaxis sincopada, de frases cortas y yuxtapuestas, de modo que es el lector el que debe realizar las conexiones lógicas y extraer por sí mismo sus propias conclusiones, dado que el

¹ Véase, por ejemplo, la entrevista de Joaquín Soler Serrano, *Mercè Rodoreda. A fondo* (RTVE-Edítrama, 1998), que apareció titulada precisamente con esta declaración de la autora: "Hay que vivir peligrosamente".

² Por citar un solo ejemplo: "Había llegado cerca del molino. Oía chirriar bisagras como si el viento que se levantaba abría y cerraba ventanas. De repente el portal del molino se abrió de par en par y junto a un rayo de luz salió un caballo blanco montado por una sombra medio tumbada. Las herraduras levantaban chispas. Al poco rato un hombre medio encorvado por el peso de un saco, que no vi de dónde había salido, entró en el cobertizo en el mismo instante en que una descarga estallaba lejos y enrojecía un canto de nube. Se acercaba un camión. Se detuvo ante el portalón y dos hombres saltaron del vehículo. El que había entrado en el cobertizo les salió al encuentro y empezaron a descargar cajas. [...] Encima del asiento del camión había una bolsa. Con la mano todavía dentro de la bolsa y sin saber si había cogido una manzana o una pera, un golpe en la nuca me dejó sin sentido" (*Cuánta, cuánta guerra*, p. 48).

narrador rara vez parece entender lo que sucede a su alrededor¹. Las posibles conexiones con la corriente behaviourista francesa han sido ya señaladas².

La novela se estructura en tres partes, a su vez divididas en breves capítulos con título, unas estampas de carácter lírico, conectadas entre sí por el itinerante avance del protagonista principal. El estatismo general se reduce un tanto en la segunda parte, más "narrativa". Se produce aquí el cambio a la tercera persona ("La herencia" y "El espejo del recibidor", pp. 111-127), en unos capítulos organizados a partir de la técnica cervantina del manuscrito encontrado, del "relato dentro del relato", que permite acentuar el efecto de distanciamiento mediante la exposición abierta de esa parte del edificio narrativo. El primer narrador "autobiográfico", se convierte ahora en el *lector in fabula* de la historia protagonizada por uno de sus amos, Pere Ardèvol, el dueño difunto de la casa junto al mar. El episodio se cierra, de hecho, con un sueño que remite a la tradición caballeresca medieval y a la historia de las cruzadas, como ha sido bien analizado por Janet Pérez en su artículo, ya citado, sobre la novela. En otros capítulos de esta segunda parte, Adrià no actúa como lector, sino como oyente, pasando a cobrar voz, siempre en primera persona, esos otros curiosos personajes (el ermitaño, el aprendiz de barbero, el albañil, el electricista, "el hombre que caminaba de espaldas al sol y a la luna", Lena y su marido Magi, etc.) que Guinart encuentra en su camino y que sienten la aguda necesidad de contarle a él sus peripecias vitales. El inicio de la tercera parte de la novela, en la que Guinart, totalmente abatido por tan traumáticas vivencias, sigue su impulso íntimo de regreso al hogar, supone paralelamente la vuelta al esquema narrativo inicial, asumiendo nuevamente él la voz primopersonal que determina la perspectiva narrativa global. El deseo de volver y el miedo a volver constituyen el *leit-motiv* central de esta última parte, y conforman, en buena medida, el testimonio autobiográfico más notable de la experiencia rodorediana del exilio:

¹ Así concluye este mismo episodio: "Durante el día la molinera me tiraba puñados de harina: jugaba. El hombre que parecía un gigante me llevó de nuevo abajo, junto a la muela. Hacia el atardecer empezó el baile de los murciélagos. Entraban y salían, se agolpaban en el techo, en los rincones, y allí se colgaban como trapos chamuscados" (*ibid.*, p. 49).

² Carme Arnau menciona un título anterior en el que emplea ya este punto de vista del narrador, *Jardín junto al mar* (1975; orig. cat. 1967). Vid. "Introducció", a *Mercè Rodoreda. Obres completes*, I. Barcelona: Edicions 62, 1976, p. 27.

Y cerré los ojos para esconderme de mí mismo. No verme significaba no estar en ninguna parte y el miedo no estaba tampoco en ninguna parte... vuelve a casa... abrí los ojos. En el agua, debajo de mi rostro había otro rostro, igual al mío con la señal en la frente. Los labios se movieron como si pronunciaran palabras que yo no podía oír. Los ojos se endurecieron. Me incliné hacia delante para poder entender aquellas palabras... y las palabras que no quería perder se tomaron inteligibles...vuelve. Si no vuelves se perderá todo... todavía sigue todo igual... vuelve... (p. 181)

Directamente influida por su amor a la pintura y al cine, Rodoreda utiliza magistralmente en la novela el elemento visual, que llega a cobrar un destacado protagonismo: imágenes insólitas, como la del niño celoso ante el nacimiento de una hermana, que “se planta” él mismo en la tierra para regarse después con una regadera (p. 25); imágenes oníricas, caracterizadas por la absoluta ruptura de la lógica racional, como la visión del protagonista de su padre muerto “diciéndome adiós con la mano al pie de una casa colgada en el aire toda cubierta de baldosas relucientes y con farolas azules y el rayo de luna por entre las hojas” (p. 31); imágenes escatológicas de corte surrealista, a menudo tomadas del mundo animal, que explican el sentido profundo del continuo horror que los hombres están provocando en esta inacabable sucesión de guerras; imágenes monstruosas, en fin, que muestran abiertamente el reinado de la muerte en unos tiempos de destrucción, como la visión del suicida que abre el capítulo titulado “El ahorcado” (“Del interior de un saco muy grande, que colgaba de un árbol y se balanceaba, salía la cabeza de un hombre con una cuerda recta y tensa detrás. La piel del rostro era blanca, la lengua negra, los labios morados”, p. 35).

De hecho, predomina en la retórica novelesca la emoción plástica, cobrando especial importancia la configuración visual de los espacios que recorre el protagonista. Marcadamente influidos por la tradición literaria, aparecen dotados de un alto contenido simbólico. Su carácter irreal, fantástico, sitúa algunos de estos escenarios entre los conocidos referentes de la novela gótica (“Una casa junto al mar”, pp. 98-101) o el cuento infantil (“Una noche en un castillo”, “El preso”, “Tres muchachas y una naranja” y “El hombre del bocadillo”, pp. 77-88) para citar dos de las influencias clásicas más evidentes. Perdido, desorientado, los espacios que se le ofrecen a menudo al viajero resultan mucho más amenazadores que hospitalarios, pero a pesar de ello, tiene que acogerse a ellos, tiene

que entrar. Penetra así en el castillo, a pesar de su intimidatoria entrada: “La entrada del castillo era una boca sombría con una escalinata al fondo. En el rellano había tres puertas; elegí la de en medio. La sala parecía hecha para ser habitada por gigantes, con un hogar para gigantes. Después seguía otra sala con una mesa en forma de mostrador en medio de la estancia y al menos treinta soldados de hierro armados con lanzas” (p. 79). También se refugia en la lóbrega casa junto al mar, donde le recibe un misterioso individuo que parece una sombra, y le ofrece un plato sencillo y un lugar cubierto donde tenderse a dormir: “Le conté la historia de siempre, que si los soldados, que si la guerra, que si andaba perdido... y tan perdido, ya lo creo. Me dijo que podía quedarme a dormir. Arriba hay una habitación de sobra. Me ayudó a encender el fuego. La lluvia batía en el tejado, los truenos se arrastraban lejos, la tempestad huía” (p. 99). En semejante espacio, no es extraño que los sueños del protagonista fluyan por una vertiente mítica de reconocible tradición:

El crepitar de la leña me adormecía; me sentía lleno de paz... junto al murete por donde había saltado, un chico parecido a mí hacía pompas de jabón con una paja que de vez en cuando mojaba en una lata; las pompas volaban por encima de una chica ahogada que las olas acercaban y se volvían a llevar. Una figura hecha de niebla recogía las que no estallaban [...] La muerte, con los dientes verdes, estaba sentada en el vientre de una nube. Siete mujeres en cuclillas, con los pies de oro, soplaban siete trompetas largas que vertían pompas al mar mientras la guadaña de la muerte esperaba la orden del brazo para empezar a segar las cabezas que flotaban... Desperté empapado en sudor. (pp. 99-100)

Como acabamos de ver, la conexión con la realidad no se rompe del todo. Resulta habitual en la novela que la ambigüedad interpretativa provocada por el hecho misterioso se resuelva finalmente en un atisbo de explicación lógica, racional. De este modo, alucinaciones, apariciones, misterios... se presentan como frutos de episodios oníricos o delirios febriles. No deja de resultar paradójica que sea la imagen realista, llevada al extremo, la que produzca en la novela el efecto deformador más efectivo. El horror de la guerra, cuanto más presente, más irreal resulta. Las masacres, los bombardeos, los cuerpos mutilados, los paisajes destruidos, los cadáveres esparcidos por doquier... saltan desde el referente histórico real hacia la imagen onírica, de modo que su crudeza, difícil de asumir para los receptores potenciales, provoca un efecto de

inverosimilitud fantástica. Frente al horror de tanta destrucción, es más fácil aceptar la existencia real del misterioso castillo junto al mar o de las muchachas evanescentes.

Los efectos de contraste entre la cruel realidad con la que topa una y otra vez este itinerante protagonista y las bellas imágenes irreales que se superponen a la misma resultan, sin duda, la estrategia retórica más efectiva en la construcción del texto:

Se oyó una explosión; venía del lado del molino y enseguida se levantó una gran humareda y llamaradas. Soldados y más soldados construían un puente sobre el río con tablones y barcas. El griterío de los soldados y el ruido de los motores ensordecían. [...] Pronto empezaron a circular camiones y cañones por el puente, y, en medio, enloquecido, encabritándose y relinchando, estaba el caballo blanco. (p. 51)

La contemplación de la belleza actúa a menudo como un mecanismo de supervivencia, una forma particular de evasión: "Yo, por la noche, vuelo. Por eso nunca estoy desesperado. Cuando me tumbo no pienso que encima de mí hay un techo de yeso y cañas sino el delirio de las estrellas: caminos de estrellas, campos y más campos de estrellas; y al cabo de un rato de pensar solamente en el cielo, huyo de donde estoy y vuelo" (p. 52). La guerra, violenta y cruel, resulta mucho menos creíble así que esas visiones poéticas, imaginadas o soñadas, que sirven de ocasional consuelo al atribulado protagonista. La fusión reiterada de elementos de fuerte contraste (la belleza de los elementos naturales y el horror de la crueldad humana; el amor apasionado y el odio irracional; la sensibilidad exquisita y el adormecimiento total de las conciencias) desencadena, de hecho, procesos de extrañamiento kafkiano que desembocan una y otra vez en el buscado efecto desrealizador.

Los últimos capítulos de esta novela reflejan vividamente toda la destrucción y el horror que la guerra ha sembrado por los pueblos, entre las gentes. Adrià se siente cada vez más solo y culpable por haber renunciado a ser protagonista, por haber elegido el papel de testigo y haber sobrevivido así a tanta violencia, a tanto mal¹. Acabada la noche de

¹ "Si hubieras oído los cañones y las ametralladoras, si hubieras visto los aviones dejando caer rosarios y más rosarios de bombas. Si hubieras visto el resplandor del fuego en la noche oscura... meses y meses de

la guerra, que parecía interminable, con esa visión alegórica final de su ascenso "religioso" a la cima de la montaña se abre una posibilidad de vida nueva ante este joven que, milagrosamente salvado, quiere volver a casa. La experiencia personal de Rodoreda en torno a la vuelta de su exilio vuelve a resultar clave en ese simbólico episodio de cierre, cuando el protagonista, que siente próximo el fin de su trágico viaje, sufre la inquietud de la vuelta a la patria, de la vuelta al hogar: "Volvería a casa para trabajar el campo de claveles [...]. Volvería cambiado, distinto. Había visto la muerte de cerca. O el mal. Una gran tristeza como una mano muy dura me apretaba el corazón. ¿Dónde estaba mi casa? ¿Tenía casa aún?" (p. 218).

Adrià se ha hecho adulto. Finalmente ha conocido las claves de la existencia. Ha aprendido que la soledad es un destino personal insoslayable y que el amor ideal resulta inalcanzable¹. Ha vislumbrado que la lucha y el odio entre hermanos son, en cambio, el sino de la especie. La experiencia común a las contiendas civiles se reconoce aquí en todos esos episodios en los que Guinart es testigo de cómo la envidia y la rivalidad entre amigos, entre familiares, entre hermanos, encuentra en los conflictos bélicos el medio adecuado para el ejercicio más cruel de la venganza, como relata, por citar un solo ejemplo, el viejo dueño del castillo, robado por un pariente que llegó a ser su mejor amigo, casi su hermano (pp. 81 y sgs.). El enfrentamiento fratricida aparece unido, como en la tradición bíblica, a los orígenes del ser humano en la Tierra. Guinart cargará, en adelante, con las visiones apocalípticas de los miles de muertos levantándose y caminando hacia la búsqueda del perdón y de la paz definitiva: "¿Acabaría por borrarse el recuerdo del mal o lo llevaría siempre conmigo como una enfermedad del alma?" (p. 218); una pregunta que todavía se hacen los miles de ciudadanos supervivientes que recuerdan alguno de los terribles conflictos bélicos que asolaron el viejo continente durante el siglo XX.

infierno. Años y años... pasarán hasta que algo pueda plantarse en las márgenes del río porque, si empiezan a cavar, encontrarán huesos en lugar de tierra. Es todo cuanto queda: los huesos" (*ibid.*, p. 202).

¹ Frente a su amor por Eva, la mujer ideal, la mujer que intenta ser libre y acaba pagando su ruptura del rol social con la vida, se presenta la figura de Isabel, la mujer real, que se le ofrece de una manera explícita y concreta, y a la que él no acepta para salvar su sueño de amor imposible (*ibid.*, pp. 89-91). Interesantes reflexiones sobre la identidad femenina en la novela pueden verse en Maryellen Bieder, "Cataclysm and Rebirth: Journey to the Edge of the Maelstrom: Mercè Rodoreda's 'Quanta, quanta guerra...'", en *Actes del Tercer Col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Estudis en Honor de Josep Roca-Pons*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pp. 227-237.

La novela de Mercè Rodoreda plasma magistralmente sus vivencias de la guerra y el exilio. Más allá del entorno catalán en el que sin duda se inspira, la autora confiere a su protagonista, Adrià Guinart, la sensación de vacío y desorientación predominantes durante su exilio, el afán de aventuras que motivó varias de sus decisiones vitales más trascendentales, el sentimiento de culpa que padecieron los supervivientes de tan violentas experiencias o la profunda inquietud experimentada ante las muchas incógnitas que se cernían sobre los que volvían al país tras muchos años de ausencia. La elaborada recreación literaria de este testimonio vital se plasma en la utilización de elementos fantásticos, modelos literarios y míticos, que dan lugar a una prosa lírica de una gran belleza plástica y visual. A pesar de esa constante influencia de la experiencia personal de la guerra y el exilio, la autora opta por acentuar la perspectiva distanciada de su narrador. De esta forma cobra intensidad el efecto desrealizador y el texto adquiere un profundo alcance existencial.

Establecidas de nuevo en Cataluña tras décadas de destierro, Teresa Pàmies y Mercè Rodoreda, destacadas representantes del exilio republicano, publicaron al poco de instaurarse en España la democracia nuevos títulos que ficcionalizaban su experiencia, imbricando el elemento autobiográfico y la imaginación fantástica. En ambos casos la voz narrativa, en primera persona, se corresponde con la de un protagonista que "viaja", recorre espacios y encuentra gentes. El sentido que cada una de estas novelas asigna a las trágicas experiencias personales de la guerra, el exilio y el retorno parte también de algunos aspectos comunes (el predominio de un punto de vista asombrado ante la realidad, la intermitente reaparición del sentimiento nostálgico y el peso de los recuerdos), pero ofrece con todo marcadas diferencias. Si en *Memoria de los muertos* Pàmies realizaba un imaginativo tratamiento del fin de su exilio, ofreciendo testimonio de su proceso coetáneo de reintegración al país en el contexto político de la Transición, con continuas referencias al período de la preguerra y la Guerra Civil, la novela de Rodoreda se situaba frente a la experiencia bélica vivida a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta desde la distancia de las décadas transcurridas para realizar una honda exploración existencial, a partir de la creación literaria de un mundo alienado, absurdo, de pesadilla, muy acorde con el espíritu de posguerra.

Son diferentes también las técnicas narrativas empleadas, que van desde la subjetividad autobiográfica extrema de la novela de Pàmies, a los procedimientos de distanciamiento del texto rodorediano. Las

coordenadas espacio-temporales varían también absolutamente: del testimonio de la actualidad social y política catalana que realiza la escritora leridana a la plasmación de una realidad que parece atemporal en la novela de Rodoreda. En ambos casos encontramos, sin embargo, una eficaz elaboración de las vivencias de una generación que estuvo marcada por "una intensa circulación de sangre y de muertos" (p. 10), como escribía Rodoreda en el prólogo de su novela. Merece la pena destacar la impronta de la experiencia vital de la guerra, el exilio y el retorno al país en el trazado de personajes, situaciones y claves temáticas, así como su influencia en la perspectiva de la voz narrativa. La configuración estructural de sus episodios en torno a la itinerancia del viaje sitúa en primer plano en ambos textos el encuentro sucesivo con espacios y gentes. Cobra así visibilidad literaria la aventura vital de unas escritoras que tuvieron que partir al exilio; una opción dura y traumática que contribuyó a su formación y crecimiento como escritoras, alumbrando para ellas aspectos de la realidad que, de otro modo, probablemente hubieran permanecido ocultos.