



La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea

Gonzalo Navajas

La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine

I. El tiempo del siglo XXI

Se ha arguido que el siglo XXI será el siglo de la globalización, la comunicación visual y electrónica instantánea y la ruptura de las fronteras nacionales y étnicas tradicionales. Las referencias al respecto, desde Pierre Bourdieu y Fredric Jameson a García Canclini, son numerosas. En el frenesí de esa consideración del presente como una fase proyectada inequívocamente a la transformación y el futuro, se tiende a desatender la relación de nuestro tiempo con la temporalidad concebida no sólo como un salto hacia adelante, que carece de interés en aquello que queda detrás de ese movimiento proyectivo, sino en sus nexos con los hechos y acontecimientos precedentes, la línea de la temporalidad que durante siglos ha señalado la trayectoria de la cultura humanística.

La cultura finisecular y del nuevo siglo se revela defensiva frente a la historia, la percibe con reticencias o la juzga como un lastre que impide la proyección hacia delante. El pasado, por tanto, como un impedimento o como una falsa referencia estéril que debe ser preterida o a lo más considerada en *passant* para ser sumariamente olvidada. El nuevo modo cultural se posiciona así distintivamente frente a dos modelos previos de la temporalidad.

En primer lugar, se opone a la linealidad temporal progresiva vinculada al optimismo positivista iniciado en el siglo XIX, que percibe el tiempo como un incesante transcurso hacia delante, un progreso ineludible que lo es precisamente porque mantiene la separación crítica frente a la insuficiencia del pasado y se concentra en un futuro que se

augura necesariamente brillante (Comte, Zola, Renan, Marx). En segundo lugar, se separa del concepto de la temporalidad como un futuro apocalíptico que debe resolverse por la destrucción de las inequidades de la historia colectiva e individual (el stalinismo, los fascismos, la negación existencial nihilista, las visiones de la ciencia ficción).

De manera diferencial, el nuevo modo cultural propone la desmemoria, la erradicación de los vestigios temporales, la supresión de las huellas porque esas huellas son vinculantes y nos impiden el hallazgo de configuraciones nuevas. Los ejemplos desde Baudrillard al minimalismo estético y moral puesto de relieve por Lipovetsky y Jameson son numerosos. El nuevo siglo tiene una incómoda relación con el tiempo como encadenamiento y condicionamiento de la situación presente, con todo aquello que lo conduzca a la inclusión del no-yo, de aquello que no sea él mismo, las parcelas pasadas de la realidad y el mundo que lo obliguen a la reconstitución de la cadena temporal, la preservación de algún modo de continuidad. Historia equivale aquí a estatismo y repetición en lugar de enraizamiento y conocimiento más profundo.

Mi propuesta en este trabajo es que el inicio del nuevo siglo XXI está destinado a ser la era de la temporalidad —de su reconsideración y reconfiguración— porque esta época epistemológicamente privilegiada pero axiológicamente minimizante ha llegado al impasse de sus propios principios y no puede dejar de superar el déficit ético y la ausencia de memoria histórica que la caracterizan. Es precisamente ese imperativo axiológico el que hace inevitable la emergencia de la reflexión temporal e histórica, nuestras conexiones con el pasado colectivo. El haber elegido la novela y el cine como puntos de referencia preferentes para mi análisis es debido a que esos dos medios de comunicación estética se hallan insertos en el medio de la temporalidad en el que queda ubicada ineludiblemente la narratividad.

II. La mirada retrospectiva. La fijación en el pasado

Hay un marco epistémico comprensivo prevaleciente y obvio en la actualidad. Se caracteriza por la negación o el olvido de la historia, la inserción global, la disgregación del inconsciente social colectivo, la concentración en la individualidad, el predominio de la comunicación visual y auditiva por encima de la escrita, la opción por las formas de la cultura popular al margen de la cultura académica y selecta. Fundamentalmente esta posición se apoya en la cesura de la continuidad temporal y temática que ha caracterizado a la historia de la cultura. Empezar siempre de nuevo hacia un futuro abierto a sí mismo sin referencias adicionales.

Esta orientación, aunque predominante, —es la *Weltanschauung* determinante de nuestra época— no es la única. Es más, hay formas de oposición a ella precisamente porque la ruptura temporal causa incertidumbre e inseguridad, nos arroja al vacío de la no-significación. En la narración actual —tanto la novela como el cine— se hallan ilustraciones de esta recuperación de la historia. Consideraré algunos casos específicos y, a partir de ellos, elaboraré mi propuesta de modo más preciso.

Soldados de Salamina, de Javier Cercas, es un ejemplo de opción deliberada por el pasado para descubrir en él lo que el presente no es capaz de proporcionarnos. El compromiso del texto se hace abiertamente con la historia de dimensiones hegelianas, la conflictividad y el enfrentamiento entre opciones ideológicas contrapuestas que conducen fatalmente a una resolución dramática y violenta de carácter abiertamente moral. Frente a la descalificación de la opción histórica, el cierre de la discursividad de Fukuyama y el pensamiento unidimensional de la supuesta descalificación de las ideologías, *Soldados de Salamina* reabre las puertas de la historia y hace que entre en ella el turbulento contexto de las ideas en conflicto que caracteriza —para bien y para mal— el siglo XX.

En un giro de carácter antikierkegaardiano, se regresa a Hegel y su temporalidad absoluta en lugar de la temporalidad individual devaluada de los proyectos que cuestionan la totalidad temporal y que el movimiento posestructuralista y derriniano ha convertido en la garantía de una legitimidad metodológica (Heidegger 392).

En la novela irrumpen las grandes ideologías que han caracterizado el siglo pero desde una perspectiva distintiva. No desde el punto de vista del liberalismo crítico frente a los totalitarismos para condenarlos como causantes de los horrores de ese siglo en el que han proliferado los acontecimientos apocalípticos sino para proporcionarnos una perspectiva interna desde dentro del totalitarismo mismo. La elección de Rafael Sánchez Mazas como referente central de la narración tiene el propósito de presentarnos la motivación de la emergencia de la Falange dentro del contexto histórico del momento. El periodista-narrador elude el juicio crítico taxativo que convertiría a su narración en una expeditiva y justificable condena del movimiento fascista en el país. De modo diferencial, lo presenta, sin adherirse a él, de manera analítica y neutra, con un propósito investigativo y no enjuiciador. Más que como un ejecutor central de la historia (Mussolini, Franco, las otras figuras decisivas de las opciones totalitarias), Sánchez Mazas aparece como una excrecencia de ese movimiento que él genera pero del que queda excluido por su incapacidad para la ejecución del programa ideológico, la inadecuación de su posición entre ideario y praxis política y su empeño en la adherencia a un programa por encima y más allá de las exigencias de las circunstancias. Sánchez Mazas, fundador de la Falange, compañero y correligionario de José Antonio Primo de Rivera, inspirador de los principios fundadores del partido y, por tanto, responsable de sus funestas consecuencias para el país. Al mismo tiempo víctima también del proceso por él desencadenado supuestamente para que, según el dictum de Spengler citado en el

texto, un puñado de soldados salvaran al resto del país. El texto argumenta que la emergencia del fascismo no se produjo en un vacío incomprensible sino que ocurrió dentro del contexto de turbulencia de la época.

Sánchez Mazas aparece en su doble aspecto de agente y víctima de la historia. El que el acontecimiento central de la novela sea su condición de afortunado evasor de su propia ejecución sumaria en los días postreros de la guerra civil es una prueba de su naturaleza ambigua. De intelectual prominente pasa a prisionero y tráfuga para evitar su muerte violenta. Esta ambigüedad se replica en su evolución desde miembro del gabinete de Franco a escritor decadente y marginado. El texto se interesa en la marginalidad de las grandes figuras y la excelencia humana y ética de los personajes anónimos. En ambos casos, se rastrea la dimensión heroica, la excepcionalidad que supera la mediocridad del medio actual.

Ese proceso de reconstrucción ética del pasado se hace a partir de la proyección retrospectiva de la compensación de las carencias que el presente manifiesta. Insertar en el pasado la grandeza que parece ausente en el presente. La memoria reconstructiva es el vehículo de esa reconstitución temporal. El pasado no sólo interesa arqueológicamente sino que se le otorgan cualidades emblemáticas para la actualidad. El propio narrador describe el proceso de modo lúcido: “ese suplemento engañoso de prestigio que a menudo otorgan los protagonistas del presente, que es siempre consuetudinario, anodino y sin gloria, a los protagonistas del pasado, que, porque sólo lo conocemos a través del filtro de la memoria, es siempre excepcional, tumultuoso y heroico” (72). Sánchez Mazas es una figura emblemática degradada cuyos orígenes sociales y familiares son desenmascarados implacablemente por la narración. Al mismo tiempo se reconoce en el texto la motivación de las opciones por él realizadas.

Miralles es su correlato opuesto. Desconocido en la historia pública, es potenciado en la narración como el emblema de una heroicidad segura. El texto, no obstante, oscila entre la promoción de esa heroicidad y la ruptura de sus fundamentos. El propio Miralles desvirtúa el mecanismo de esa heroicidad que el periodista admirativo le confiere: “Los héroes son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos (199).” El narrador se siente motivado por una visión utópica y surreal del pasado, transfigurado por el mecanismo de la memoria y Miralles habla a partir del prosaísmo del presente que menosprecia pero que sabe es la única vía pragmáticamente realizable. El texto elabora explícitamente la dualidad semántica y ética. Se presentan los absolutos históricos del pasado como genuinamente superiores desde un plano axiológico pero al mismo tiempo se deconstruyen sus premisas sustentadoras. El texto pone al descubierto los excesos de la opción utópica al mismo tiempo que afirma que ésta es la única opción genuina.

La aproximación de Cercas concuerda con la de otras posiciones paralelas en la narración visual y escrita. Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Montserrat Roig, Pilar Miró y Vicente Aranda son ejemplos. Marsé es un caso paradigmático. En él, el presente interesa como un espejo a través del cual retrotraerse a un núcleo del pasado prístino arquetípico en el que se halla la pureza ética y humana de que el presente parece carecer. Ese proceso retroactivo conduce a una utopía y se autorreconoce a sí mismo como ilusorio y no realizable y, no obstante, los textos de Marsé siguen reincidiendo en él a pesar de la conciencia textual de su esterilidad práctica.

La elección de la marginalidad como centro semántico se relaciona con el rechazo de la orientación predominante de la historia actual señalada, en la cosmogonía de Marsé,

por la usurpación de la palabra y la acción por los más poderosos. Marsé confiere voz a esos marginados condenados antes al silencio y expone, además, su situación para concederles la redención de la que se han visto privados hasta ese momento. La memoria asume una doble acción: expone la iniquidad del presente y, en esa revelación, descubre el filón utópico de la conciencia colectiva. Los textos de Marsé se fundan en el rechazo de la historia pública consensuada (la historia escrita y académica) para recrear una historia divergente —oral y popular—, deliberadamente periférica en torno a los marginados de esa historia prevaleciente. En Marsé, por tanto, la historia es un componente constitutivo del texto, pero para ser reescrita desde una perspectiva diferente. La reversión del punto de vista de observación es lo que caracteriza esta aproximación a la temporalidad.

La novela había experimentado ya antes con esta nueva versión de la historia a través del realismo social de los años treinta y luego de los cincuenta. Al amparo de los movimientos sociales de esos periodos y de la estética social, desde Trostki a Lucaks y Goldman, la novela había intentado una reversión del protagonismo de la historia con el propósito de que esa nueva versión artística operara transformaciones en la situación política y social. El texto no sólo asumía y representaba la historia de una manera fácilmente reconocible sino que aspiraba a ser un agente determinante en su desarrollo. Esa visión pragmática e instrumental del arte produjo resultados en general parcos, con la excepción del cine de Eisenstein. En novela, el realismo social, desde César Arconada al primer Juan Goytisolo y Antonio Ferrer, hace patente que las relaciones de la literatura con la historia son más complejas y mediatizadas que la relación directa de causa-efecto por la que el texto revierte sobre la historia para cambiarlo, como el modelo social-realista proponía.

Marsé se inicia bajo la orientación del realismo social (Últimas tardes con Teresa, por ejemplo) pero, ya desde su inicio, introduce elementos suprarreales que ponen en cuestionamiento las posibilidades de esta visión estrictamente representacional y proactiva de la literatura sobre la historia. La ironía, los shiftings o sustituciones oníricas, los comentarios críticos autorreferenciales, la duda sobre los presupuestos propios reemplazan la seguridad inquebrantable propia del realismo. Marsé sabe que su textualidad está alejada de la representacionalidad y el verismo estrictos y opta por una exploración de los referentes arquetípicos indirectos en lugar de una representación verosímil de una realidad específica. Sus novelas *El amante bilingüe* y *Rabos de lagartija* son ejemplos.

Ambas emplean el contexto de la Barcelona marginal y proyectan a una figura emblemática victimizada (un paria social en la primera novela; un niño a merced de las circunstancias en la segunda) como protagonista de la reversión histórica. En *El amante bilingüe*, Faneca desenmascara las coartadas ideológicas del nacionalismo bienpensante. En *Rabos de lagartija*, se potencia la actividad clandestina de los primeros años del franquismo mostrando a sus figuras centrales como los preservadores de un orden ético que el franquismo había hecho aparentemente imposible. Víctor, el anarquista perseguido, y su hijo, se oponen a la brutalidad de un régimen que impone no sólo su ley sino también la lectura e interpretación de la historia que ese mismo régimen ha creado. La dicotomía que se plantea en Marsé es obvia: el sometimiento a esa ley de la fuerza o la oposición por encima de todas las consecuencias.

El diálogo entre Víctor y el teniente O'Flynn es ilustrativo al respecto: Víctor, fatigado y decepcionado por su larga e infructuosa oposición a un poder omnímodo, pretende borrar todos los vestigios de una historia que a él le ha proporcionado

numerosas desgracias personales: “Me atormentan demasiado el dolor y la desesperanza, y sobre todo los infinitos horrores que he visto, incluyendo los que yo mismo he causado, así que espero que no quede memoria del más mínimo detalle de nada de eso” (Rabos de lagartija 280). La historia deja aquí de significar de manera activa. La minimización temporal y axiológica parecen prevalecer. Pero no es ésta la única opción. A esta visión desmemorizadora se contraponen la aserción de las opciones absolutas incluso en su versión utópica y suprarreal. Esta versión corresponde a la del teniente O’Flynn, una figura de incierta consistencia objetiva, que afirma rotundamente los derechos de la historia: “Te equivocas, darling, dice el teniente O’Flynn (...) si se pierde la memoria de uno solo de estos detalles, se perderá todo y nos perderemos todos, el universo entero se perderá con nosotros. O nos salvamos todos con todo, o no se salvará nadie “(280). No cabe la ambigüedad en O’Flynn, veterano de la lucha contra el nazismo, que se asienta con convicción en la opción hegeliana absoluta por encima de la vacilación de su interlocutor que ha perdido la confianza en la acción para transformar la realidad.

El que la novela concluya con la exaltación heroica del fotógrafo víctima de la huelga de transportes de Barcelona de 1951 es una afirmación final de los derechos de la historia por encima de la banalidad del presente. Guerra y paz, de Tolstoi, es significativamente la última referencia literaria del libro. La dimensión heroica prevalece por encima de las ambigüedades que la historia circunstancial impone. La memoria se convierte así en el instrumento estético y filosófico privilegiado de la figuración novelística.

De modo paralelo a Cercas y Marsé, Muñoz Molina utiliza la focalización en el pasado ideológico heroico para convertirlo en el parangón del presente. Como en esos autores, la trayectoria retrospectiva se dirige en Muñoz Molina a dos contextos: el

período en torno a la Guerra Civil y sus derivaciones represivas bajo el franquismo. El procedimiento es la transformación suprarreal de datos y hechos objetivos para, una vez recontextualizados, crear un nuevo ámbito interpretativo que no sólo recupera esos hechos olvidados ya en la vida cotidiana nacional sino que les confiere una ejemplaridad incuestionable para el presente.

Beltenebros, bajo la referencia al film noir político de Hollywood de los años cincuenta, convierte a un asesino, Darman, en el brazo ejecutor de la justicia contra la iniquidad histórica de la dictadura franquista que paralizó la historia nacional. Darman emerge de su propia corrupción para desenmascarar la doblez y frialdad del comisario Beltenebros, una figura metafórica de toda la represión política del periodo. La memoria es aquí el instrumento de la rectificación de los errores de la historia, la afirmación de la libertad colectiva frente al supuesto destino fatal del país aparentemente subordinado siempre a la intervención nefasta de figuras mesiánicas. Este texto transfigura un periodo mediocre y servil y lo convierte en la ocasión para la aparición de figuras nietzscheanamente sobrehumanas, que se sitúan por encima de todas las opciones morales convencionales.

El jinete polaco fija el interés ético del texto en otro rasgo consuetudinario de la historia nacional: la exclusión de la diferencia y la marginación del exilio. En ese texto, la memoria recupera el sacrificio personal de los que participaron en las grandes Ideologie Kämpfe de la mitad del siglo XX y se adhiere a la causa de los perdedores en ese enfrentamiento. En última instancia, su opción es de naturaleza ética: la memoria afirma la validez y la legitimidad plenas de los grandes proyectos colectivos por encima de la frivolidad y provisionalidad de principios que la condición posmoderna finisecular

propone. Frente al minimalismo y reduccionismo subjetivizante, la aserción de los valores absolutos de la gran historia.

Plenilunio traslada esa aserción al presente y lo hace con relación a la violencia arbitraria e indiscriminada de las relaciones sociales (y por extensión metonímica, políticas) de la sociedad global. El terrorismo es el subtexto de la novela y, frente a su acoso anónimo y secreto, la entereza abierta y arriesgada del detective aparece como una réplica de la integridad moral del exiliado republicano de El jinete polaco. Todos ellos tienen como referente primordial último el programa de regeneración individual y colectiva que aportaron a la vida nacional las figuras irreprochables de la Institución libre de enseñanza y de sus discípulos directa o indirectamente influenciados por ella: Francisco Giner de los Ríos, Antonio Machado, Besteiro, etc. En la novela de Muñoz Molina, la historia entra de nuevo sin reservas y, a través de ella, una temporalidad en la que el sujeto individual puede incorporarse de manera plena. La disolución de la personalidad y el tiempo, convertidas en características determinantes de la condición finisecular, se reconsideran y se replantean de nuevo a partir de premisas renovadas de consideración.

El cine sigue una orientación paralela entre la afirmación y el rechazo de la memoria reconstructora. Los clásicos modernos del cine son una ilustración. Me concentraré en tres casos paradigmáticos como ilustración: Pilar Miró, Carlos Saura y Vicente Aranda. En todos ellos, la atracción del pasado es determinante en su configuración del presente. Es más. El presente carece de significación sin antes examinar el pasado y mostrar sus ramificaciones con la actualidad.

Pilar Miró se ha apropiado de algunos grandes textos clásicos adaptándolos a la visualidad instantánea de la cámara. Werther, de Goethe, y El perro del hortelano, de

Lope de Vega, son algunos ejemplos de su vinculación con la literatura canónica y su deseo de establecer una continuidad entre la gran cultura escrita del pasado y la nueva cultura de la imagen. En lugar de una ruptura de continuidad con ese pasado para afirmar la identidad singular e intransferible del presente, Miró se identifica con la identidad clásica y se reconoce así como miembro de una comunidad cultural común.

En su reposición de la cultura textual canónica, Miró llega, en algunos casos, al homenaje admirativo y, a través de él, consigue, por ejemplo, el refinado deleite estético de *El perro del hortelano*. Su orientación preferente es, no obstante, la reconversión acerbamente crítica de la historia. En ambos casos —tanto la adhesión a la historia cultural normativa como su disección analítica—, la retrospectividad temporal predomina.

El crimen de Cuenca, *Beltenebros* y *Tu nombre envenena mis sueños* constituyen tres ejemplos ilustrativos de la versión reposicionadora de la temporalidad. En los tres films, el desenmascaramiento de la versión convencional de la historia es el agente fundamental del objeto artístico. La rectificación de los hechos se convierte en el objetivo de la película afirmando así el imperativo temporal de la condición contemporánea, su negativa al olvido, su compromiso con la reescritura de la historia de acuerdo con unos principios éticos que trascienden situaciones circunstanciales.

En las tres películas, el encubrimiento de la represión queda al descubierto y a sea en el caso de la justicia corrupta de la España de la Restauración o en la posguerra franquista. Porque la historia es importante, la obra debe asumirla plenamente. Es más, en el caso de Miró, el arte puede suplir el desarrollo histórico y trazar una versión de la historia que corrige subliminal y arquetípicamente los errores del pasado y presenta una alternativa ética superior. Por ello, en *Beltenebros* y *Tu nombre envenena mis sueños*, los

agentes de la violencia y represión sufren un castigo ejemplar que los juzga y condena de manera definitiva y, a través de ese acto de justicia indirecta, los hechos y consecuencias históricas del franquismo experimentan un modo de rectificación y cambio.

Consideremos ahora el caso de Saura. Es conocida su preferencia por la cultura histórica y escrita, desde *La prima Angélica* a *¡Ay, Carmela!* Como Miró, Saura ambiciona para el cine una capacidad de reescritura y rectificación que inserte el componente ético en los parámetros de la historia. *Goya en Burdeos* y *Tango* posicionan al arte como testimonio de una situación histórica indefendible. De nuevo, ante el olvido colectivo de unos actos injustos, el arte revela otros posibles cursos implícitos de la historia. En el caso de *Goya en Burdeos*, se pone al descubierto la situación dramática del exilio que margina a un gigante de la pintura. El medio fílmico transfigura al exiliado en un protagonista y observador privilegiado de la historia posible dentro de la que se supera la mediocridad y mezquindad de lo ocurrido de manera real. La historia suprarreal posee el atributo de ejemplaridad que la historia real coarta. El destino de Goya es el alegato en contra del despotismo característico de la historia moderna del país. *Tango*, por su parte, practica una reescritura paralela de los desmanes de la dictadura argentina, que es puesta en evidencia a partir del encuentro con los orígenes primordiales de la historia del país. El tango porteño y las notas epifánicas del *Nabuco* de Verdi introducen el valor catártico del arte frente a la historia objetiva.

Vicente Aranda, con un repertorio amplio de películas en torno a la naturaleza paradójica e ilusoria de la realidad tangible, ve en la fundamentación histórica del presente un hecho decisivo. *Amantes* descubre la mezquindad colectiva de la posguerra por la que la inocencia y la integridad (materializadas en Trini) se convierten en el objeto de la victimización y el abuso de los otros. *Libertarias* nos traslada a la

dimensión heroica de la retaguardia en Barcelona durante la guerra civil dando a la mujer el protagonismo de esa heroicidad. En otras películas de Aranda, la mujer puede verse convertida en un objeto pasivo de la intencionalidad sexual masculina. De modo diferencial, en *Libertarias* la mujer asume la iniciativa de la acción y el cambio histórico. Juana la loca tiene a otra mujer como protagonista y esta vez, como Trini en *Amantes*, aparece como extrañamente culpable de su amor genuino frente a las razones de estado de los hombres que la rodean. De ese modo, la historia reafirma en Aranda su presencia como una ficción elusiva e inconcreta pero que modela inequívocamente todos los hechos del presente.

III. La mirada proyectada

Tras haber considerado la reinserción de la memoria dentro de la discontinuidad temporal contemporánea, consideraré la otra tendencia actual determinante: la ruptura de la continuidad y la aserción absoluta del presente. A diferencia de la tendencia previa, la historia se considera en este caso con sospecha y desinterés e incluso menosprecio y que revela sólo los errores cometidos por otros falsamente en nombre de un país o de la humanidad. Los principios que se asocian con el pasado suponen un impedimento para el presente. La historia equivale a monumentalidad estéril y paralizante y, por consiguiente, las referencias al pasado se juzgan como denotativas de una proclividad hacia lo ya ocurrido en detrimento de lo actual o futuro. La historia, por tanto, como lastre y no como guía y orientación para la actualidad. La desconexión temporal y la negación de la cadena temporal lógica son un modo de afirmar una identidad distintiva frente a las señas de identidad heredadas del pasado. Ya que no es posible romper con la herencia del lenguaje que proviene del otro —la maldición de la palabra ajena de

Heidegger y Lacan— es al menos posible reconfigurar nuestras relaciones con la temporalidad de manera personal y singular.

Hay numerosos textos procedentes de la cultura escrita que materializan esta relación de ruptura con la temporalidad. Proviene, en particular, de la cultura joven determinada por los medios de la comunicación global e instantánea, la intercambiabilidad de los objetos culturales y la equiparación de los componentes de la cultura académica y la popular. En la narración escrita, los ejemplos proceden de la novela joven, (desde Ray Loriga a Lucía Etxebarria, entre otros). En la visual, los nombres emblemáticos son Amenábar y Almodóvar, en el cine español, y Wim Wenders y Philippe Leconte en el cine europeo/americano. Estos son algunos casos obvios e indiscutibles. No obstante, para mi trabajo prefiero concentrarme en un ejemplo más ambiguo y complejo pero que revela mi propuesta de manera paradigmática. Es Javier Marías.

Es cierto que Marías es un conocedor extenso de la cultura canónica y en particular la anglosajona clásica: el teatro isabelino, Shakespeare, Conrad, etc. Sus referencias a la Universidad de Oxford, centro de la cultura canónica occidental, son otro índice de que sus textos tienen conexiones con el pasado y que la historia, en lugar de negarse u ocultarse, es un componente constitutivo de esos textos. La historia, el pasado aparecen con prominencia en las narraciones de Marías. Sin embargo, esa referencia carece de la certeza y la seguridad de la estética representacional que se funda en una visión newtoniana clásica del tiempo y el espacio. Marías nos presenta una temporalidad sesgada, irónica e indirecta que, en el mismo momento de elaborarse y ser emitida textualmente, se desvirtúa de inmediato a sí misma y queda en tela de juicio. En otras

palabras, se autodestruye por medio de la paradoja y la meditación o reflexión irónica. Los ejemplos son numerosos.

Todas las almas es una crónica de una estancia del narrador/autor como profesor de literatura en la universidad de Oxford. Tanto el lugar como la actividad del narrador están esencialmente conectados con el pasado. Son, por definición, una aserción del imperativo de la historia, la necesidad de mantener activa la influencia del pasado sobre el presente. La universidad de Oxford se remonta a la época medieval y la cultura clásica, que es un componente constitutivo del currículo de esa universidad, es una afirmación fehaciente de ese pasado. Los datos significativos esenciales de la novela nos orientan, en principio, hacia la continuidad, la permanencia inmutable del tiempo, la elucidación de la naturaleza definitoria del presente a partir de la historia pasada. Si existe un lugar donde el peso de la historia cultural se hace evidente de manera flagrante ése lugar es Oxford. Y, no obstante, el texto es un comentario crítico que devasta los objetivos y procedimientos de ese medio cultural exquisito y desenmascara las aberraciones que ese peso del pasado monumental puede acarrear en la conducta de aquellos que se ven sometidos a su influjo. El narrador aparece como un observador privilegiado de esas consecuencias y finalmente, con su partida de la ciudad, afirma el derecho a la diferencia, a distanciarse de un pasado tan magnífico y glorioso como asfixiante.

Otras novelas de Marías siguen una trayectoria similar en su relación con la temporalidad. El hombre sentimental ejerce una crítica acerba contra el mundo de la alta cultura ejemplificado en la ópera. El tenor El León de Nápoles y sus compañeros de profesión aparecen como figuras megalománicas y psicóticas, torpes caricaturas del refinamiento y la belleza que se asocian generalmente con esa forma artística. La

sentimentalidad anunciada en el título se ridiculiza, mostrando el origen prosaico de las emociones más nobles, como el amor. Corazón tan blanco y Mañana en la batalla piensa en mí insisten en esa similar descalificación de las grandes emociones humanas revelándolas como derivadas de la retórica del lenguaje, desencionalizadas y desnudadas de su larga carga literaria que les confiere su elevada ascendencia.

El narrador de *Negra espalda del tiempo*, por su parte, afirma de manera taxativa que, a pesar de todos los intentos, no es posible hacer una hermenéutica inequívoca de la temporalidad y por ello, su metodología narrativa se define a partir de la imposibilidad de definir y fijar los hechos situados en el tiempo: “Queda por contar todavía tanto reciente y lo venidero, y yo necesito tiempo. Pero sé que... seguiré contándolo como hasta ahora, sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia, sin que a lo contado lo guíe ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente... ni tenga por qué formar un sentido ni constituir un argumento o trama u obedecer a una armonía oculta” (*Negra espalda del tiempo* 418). Tras revisar y analizar críticamente numerosos componentes del repertorio cultural occidental, el narrador pone de relieve la impostura del sistematismo, la encadenación lógica y la coherencia que han regido la estética moderna desde Goethe en adelante. El magma de significado acaba por prevalecer como la posición más coherente y consecuente frente a la historia.

En textos de otros autores, en lugar de una referencia temporal irónica, hallamos la elisión escueta del pasado. Son las novelas de los autores más jóvenes y que, por tanto, se han educado íntegramente dentro del último discurso cultural de la imagen y la comunicación internacional instantánea y más allá de las fronteras nacionales. En esos autores, está ausente el archivo de la gran cultura escrita y artística canónica que

configura todavía la novela de Marías. Ni siquiera ese archivo actúa de manera indirecta o popularizada, como ocurre en Pérez Reverte, por ejemplo.

La eliminación de los referentes culturales del pasado equivale a la desaparición de la conciencia abierta de las posibles vinculaciones del relato con otros relatos. La narración se ubica abiertamente en un presente absoluto con referentes que en general proceden de la cultura no académica y literaria. Los resultados son relatos que suelen producir el rechazo para una lectura que proceda de los principios de la cultura escrita y a que esa lectura no puede hallar en la narración ningún eco de los referentes convencionales. Esos textos son, no obstante, significativos para una sociología de la cultura ya que ponen de manifiesto la voz de los que hasta ahora no habían podido manifestar su identidad por carecer de los medios para realizarlo. Como la cultura pop en general, la nueva novela sin memoria histórica da poder y protagonismo al desprovisto de poder cultural y, en particular a los que no participan en lo que Bourdieu denomina la lógica del dominio lingüístico creada y defendida por los que ocupan el poder social y político (57). La novela de Ray Loriga, *Tokio ya no nos quiere*, es una ilustración apropiada.

Como otros textos del grupo de novelistas jóvenes, desde Ángel Mañas a Pedro Maestre y Lucía Etxebarría, entre otros, en Loriga se trata el tiempo presente en relación con los jóvenes de modo autosuficiente, desconsiderando las conexiones entre el contexto juvenil y lo que lo precede y rodea. El presente en el vacío, poblado por figuras que carecen de conciencia histórica. Es más, en el caso de la novela de Loriga, hay un intento manifiesto por borrar todas las huellas de conexión con el pasado. El protagonista de la novela es un vendedor de un producto para eliminar la memoria y borrar todos los recuerdos de la mente del que toma el producto. El propio vendedor experimenta con el

producto y, como consecuencia de ello, lo olvida todo en su vida. El presente inmediato, el movimiento ininterrumpido hacia delante, la ausencia de fines y objetivos se convierten en el horizonte de su trayectoria. La película *The Shining* con Jack Nicholson, los libros de viaje de Conrad, la trayectoria existencial de Antoine Roquentin en *La náusea* son algunos puntos de contacto extrasubjetivos, más allá de la personalidad solipsista de este personaje adicto al consumo de productos químicos artificiales. Sus intentos de comunicación humana se hacen progresivamente más escasos e insatisfactorios y finalmente su contacto con los demás se reduce a algún encuentro sexual fugaz y anónimo y el deambular por diversos países y ciudades después de una estancia en el hospital para ser desintoxicado.

El contexto global sustituye el estrecho ámbito local de Madrid que el protagonista desprecia por rutinario y provinciano. Sin raíces de identidad nacional y familiar, sin una memoria personal y colectiva, este personaje constituye el epítome de los rasgos negativos que la crítica del modelo global y posmoderno ha propuesto desde Habermas y Bourdieu a Manuel Castells. El nihilismo de Sartre se concebía todavía como una protesta frente a la *mauvaise foi* de la conciencia complaciente, adherida confiadamente a una vida cultural roma y sin ambiciones. En su rebelión, Roquentin anticipaba ya la oposición a la sociedad del mercado y las relaciones reificadas que caracteriza al Sartre posterior. Esa rebelión era una llamada a una posición personal y filosófica más genuina y legítima con la que enfrentarse a un tiempo hostil. Sartre podía incluso proclamar que su negación de toda opción ontológica y trascendente podía generar un tipo de humanismo superior. Roquentin podía ser concebido como una figura prometeica que, en su autoexilio del ámbito occidental común, superaba un vacío que él mismo había generado de manera meticulosa y persistente.

No es posible decir lo mismo del protagonista de Tokio ya no nos quiere. Su deambular carece de motivo ulterior y su actuación confirmaría la necesidad de tener algún apoyo personal y colectivo, el fundamento de la herencia del otro, que nos integre en un proyecto supraindividual. Sería inapropiado, no obstante, extrapolar de un solo texto la crítica de todo un modelo hermenéutico. Esta novela da, no obstante, indicios fehacientes de las ramificaciones de la pérdida de la historia en el marco epistemológico contemporáneo.

En el cine, Almodóvar y Amenábar han explorado las relaciones del objeto artístico con la temporalidad. Ambos se oponen al exceso de la reconstrucción de la guerra civil y sus consecuencias que ha caracterizado una parte del cine español posfranquista, desde Canciones para después de una guerra a La lengua de las mariposas. Almodóvar afirma la legitimidad estética y existencial del presente desde una perspectiva popular y no intelectual y académica. Todo sobre mi madre traslada, por ejemplo, la perspectiva heroica masculina en torno a la gran historia y las grandes ideologías hacia la mujer y la narración personal y mínima. Cinco relatos imbricados de mujeres anónimas clausurados con el monodílogo ironizante de un travestido que afirma su derecho a ser sin compromisos con los principios consuetudinarios.

Amenábar explora en Abre los ojos las dimensiones insólitas de un yo transensorial y se adentra en la dimensión einsteniana del tiempo. En vez del yo estable inmanente clásico, un yo que se extiende hacia otras opciones. En lugar del tiempo convencional, la exploración de una temporalidad que se expande más allá de la percepción lógica.

IV. La memoria reasumida

El debate en torno a la temporalidad no puede tener una clausura y probablemente tampoco una conclusión. Constituye un punto ineludible y determinante de nuestra reflexión sobre la condición contemporánea encuadrada en la globalidad y la afirmación de la diferencia. La posición antihistórica ha servido el propósito fundamental de romper la sistemática y excluyente continuidad cultural que jerarquizaba y definía los componentes de la historia de manera rígida y previsible. Esa es la contribución más notable de su esfuerzo.

Al mismo tiempo, después de la primera eclosión de la deshistorización, se ha hecho progresivamente evidente que a la actividad humanística —a diferencia de la científica— no le es fácil prescindir de la herencia en la que parece tener que apoyarse para su actividad. Frente a la deshistorización, la reconfiguración lateralizada, desesencializada, de la trayectoria previa común parece ser la opción más persuasiva para la condición epistémica del nuevo siglo que se abre ante nosotros de manera acelerada.

Referencias

- Baudrillard, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*. París: Gallimard, 1976.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- Heidegger, Martín. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1953.
- Jameson, Fredric y Masao Miyoshi, eds. *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke UP, 1998.
- Loriga, Ray. *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona: Plaza Janés, 2000.

- Marías, Javier. *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- . *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara, 1994.
 - . *El hombre sentimental*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
 - . *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama, 1996.
 - . *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Grupo Santillana, 1998.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1990.
- . *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- . *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta, 1991.
 - . *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1997.
 - . *Carlota Fainberg*. Madrid: Grupo Santillana, 1999.
- Navajas, Gonzalo. *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB-Octaedro, 2002.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. París: Gallimard, 1947.
- Virilio, Paul. *Un paysage d'événements*. París : Galilée, 1996.