

LEYENDA DE UNA POSGUERRA ÍNTIMA.
ÉTICA, MEMORIA Y NARRACIÓN EN
FANTASMAS DEL INVIERNO,
DE LUIS MATEO DíEZ

Luis Moreno Caballud
Princeton University

I.- MEMORIA HISTÓRICA Y LEYENDA

La recepción de la novela de Luis Mateo Díez *Fantasmas del invierno* (2004) en los medios de comunicación españoles aparece marcada por los ecos del debate acerca de la memoria de la guerra civil y la dictadura franquista, que con tanta fuerza ha resurgido en la escena pública durante los últimos años. Lo que *Fantasmas del invierno* pueda aportar a tal debate va a estar, en cualquier caso, inevitablemente determinado por su pertenencia al ámbito de lo imaginario y su total carencia de voluntad testimonial, historicista o sociológica. Tal como ha señalado Mateo Díez, la perspectiva que anima su recreación en esta novela del pasado traumático español (en concreto, de la posguerra) es la legendaria: “Me parece que ha pasado suficiente tiempo como para poder escribir algo sobre un año tan lejano como el de 1947, con aureola legendaria: ahí hay una historia de aguas quietas y puedo proyectar una mirada desprendida de la ideología, de la historia concreta, de sociología...” (*ABC*, 13 de septiembre 2004)¹.

Hasta qué punto y en qué sentido este tipo de recreación legendaria del pasado trágico español puede incidir en nuestra manera de comprenderlo o de juzgarlo, es algo que habrá que intentar determinar con todo el cuidado posible. Pues, si aceptamos que toda novela presenta una dimensión performativa mediante la cual se relaciona con el contexto de instituciones y grupos impli-

cados en su producción y recepción², se hará necesario dilucidar cómo una fábula sobre la posguerra que incluye elementos tan poco verosímiles como la llegada del Diablo a una ciudad de provincias en 1947 se inscribe en los debates sobre la memoria histórica de la guerra civil y el franquismo, y es capaz de arrojar cierta luz sobre ellos. Pues, en efecto, *Fantasmas del invierno*, en tanto que recreación legendaria de la posguerra, muestra que lo que está en juego en los mencionados debates no es sólo la recuperación de ciertos aspectos olvidados del pasado español, sino también la manera en que tal recuperación se puede o no producir. Cuando Luis Mateo Díez afirma que en su novela ha podido proyectar una “mirada legendaria” desprendida de ciertos elementos que la obstaculizarían, como son la ideología, la historia concreta o la sociología, está quizás aludiendo al peligro de caer en interpretaciones “partidistas” del pasado reciente español, como las que a menudo sobrevuelan los debates políticos y periodísticos. Es importante comprender en cualquier caso que la posibilidad de ser o no partidista presupone inevitablemente aceptar una noción del pasado como referente estable que podemos llegar a conocer, y en el cual nos es dado basar nuestras preferencias políticas. Esta comprensión cerrada del pasado corre el riesgo de permitir una especie de rentabilización política de los fantasmas colectivos que acabe eligiendo unas u otras lecturas del pasado según las concepciones del presente que permitan sustentar.

Sin embargo, lo cierto es que hay distintos tipos de fantasmas, en tanto que hay distintas formas de representar un pasado traumático, y conviene distinguir, pues no todas se relacionan del mismo modo con los discursos políticos. El caso de la novela que nos ocupa es, efectivamente, de muy distinto signo. *Fantasmas del invierno* no trata de recuperar “lo que pasó”, no pretende rescatar ciertos hechos del olvido o establecer una versión exacta de lo acontecido. El tipo de verdad que busca, como veremos, es de otra índole. La novela de Luis Mateo Díez se distingue de toda aquella recuperación de la memoria que pretenda justificar posturas políticas a partir de acontecimientos históricos del pasado y, así, su posición como fábula sobre el pasado español se caracteriza entonces, en este primer momento, por una total incapacidad para producir ningún “rendimiento político” en el presente. Tal caracterización depende, en cualquier caso, de la comprensión de lo legendario como estrategia narrativa que vertebra esta obra, y que vamos a intentar describir en sus características fundamentales.

Pues, en efecto, del mismo modo que podemos encontrar sobradas referencias en la novela para relacionarla con el momento histórico concreto de la posguerra española³, aparecen también abundantes instancias en ella que corroboran su carácter legendario. A menudo se trata de interrupciones meta-literarias de la ilusión narrativa, alusiones al propio estatuto imaginario del texto⁴. Estas indicaciones contribuyen a eliminar la pretensión de documenta-

lismo y abren la fábula a una dimensión universal, más allá del dato histórico. Lo que se cuenta sobre este invierno legendario no está extraído de ninguna fuente histórica; requiere, por el contrario, un ejercicio de la imaginación y nunca podrá albergar pretensión alguna de exactitud, pues, como se apunta ya en la sentencia que abre el libro: “De lo que sucedió en Ordial cuando vino el Diablo no hay otra constancia que el desorden y los malos sueños...” (9).

El punto de partida no es por tanto ningún registro o archivo documental del pasado sino más bien la huella perturbadora que dejó en las conciencias de los que lo vivieron. Hay toda una serie de recursos literarios que conforman ese tono, esa condición universalizante e imaginaria de lo legendario⁵. El uso de la mayúscula en nombres comunes como los Niños, los Lobos o el Bosque emparenta la narración con el universo de los cuentos populares; cuentos de miedo en los que la infancia está amenazada por lo salvaje, por fuerzas oscuras que acechan lo más vulnerable de lo humano. En este invierno crudo de Ordial, los lobos han entrado en la ciudad, transgrediendo los límites de su instinto, por pura hambre y desesperación. El mismísimo Diablo, ya citado, ha llegado a la ciudad, y a la narración, llamando nuestra atención sobre el carácter imaginario de ésta. Desde la primera línea, sabemos, por tanto, que cada vez que aparezca un nuevo elemento en la novela no debemos tomarlo en su literalidad. Un niño raquíptico y huérfano que mea la cama no es sólo un niño cualquiera: es un Niño, – “la imagen más precisa de la inocencia y la desdicha” (223)– ; la ciudad emputecida de Ordial y su degradación moral no son un accidente en la historia: los ecos de su violencia, son los de todas las violencias, su posguerra se parece a todas las posguerras⁶.

El uso de una temporalidad no lineal en el desarrollo de la trama contribuye también a crear esta aureola de lo legendario. En los primeros capítulos se nos presenta de manera velada el desenlace de las líneas argumentales que van a ser desarrolladas a continuación. Incluso se anticipa la muerte de uno de los personajes fundamentales, el comisario Alicia Moro, que sucederá diez años después de “aquel invierno del diablo” (26). Lo que va a pasar aparece así desde el principio como ya pasado, como algo sobre lo cual los personajes pueden ya hablar retrospectivamente y que recuerdan por la terrible huella que ha dejado en sus conciencias⁷. Y es que hay algo más que una mera vinculación casual entre leyenda y desgracia; no es caprichosa la elección del registro legendario para la narración y el recuerdo de una época tan cruda, como afirma el personaje de Voldián Peña⁸: “Los tiempos donde más cruda es la realidad, más legendarios resultan. Ordial lleva camino de convertirse, si el invierno no acaba, en una quimera” (149). Lo legendario tiene una vinculación estrecha con la huella perturbadora de la desgracia, y, en último término, con la huella de la violencia y la muerte. En este sentido, resulta especialmente significativa la imagen del río Nega, como depositario de la historia de la ciudad de Ordial:

En las aguas del Nega navega sin remedio la historia que hace de Ordial la ciudad que es, tras ese destino de los siglos que la forjaron, y en los que permanece el río que la vio pasar, más allá de las lápidas, de los monumentos y los documentos de nuestros Archivos. (184)

De nuevo encontramos aquí la referencia a un tipo de representación no documental del pasado. Pero en este caso dicha representación aparece en relación con ciertos acontecimientos específicos de los que el Nega fue testigo: las matanzas que la guerra se cobró en Ordial, los fusilamientos que tuvieron lugar junto al río. Lo que el Nega lleva en sus aguas es el recuerdo culpable de los fusilados, los asesinados en la guerra civil, por eso su memoria es la más misteriosa e imposible⁹. La muerte no se puede documentar; pues, como el invierno, procura siempre una memoria difusa, como si todo estuviera demasiado contaminado por ella para poder distinguirla. De este modo, lo legendario se comprende como un tipo de narración que apunta a cierta universalidad y que se distingue de lo documental, pero también como memoria de la desgracia, de la violencia y la muerte, de aquello que no se puede cuantificar ni narrar de manera realista¹⁰.

Lo legendario es la manera en que se cuentan los tiempos duros, aquellos en los que no cabe ya lo heroico, aquellos en los que la huella de la violencia se deja sentir como degradación moral que todo lo contamina. De ahí que Luis Mateo Díez elija narrar una leyenda sobre la posguerra y no sobre la guerra. La segunda es el espacio del mito, e incluso de la épica, pero no de la leyenda; la leyenda se relaciona con un ámbito de intimidad que solo puede surgir más tarde, cuando la contienda ha cesado y sus efectos se empiezan a sentir sin que los discursos políticos puedan ya atenuarlos¹¹.

Es justamente esta distinción entre guerra y posguerra la que nos permitirá introducir lo ético como un fundamental aspecto de lo legendario como estrategia narrativa. Pues lo que verdaderamente distingue a la posguerra como leyenda es su vinculación con la dimensión de lo ético, que constituye el tema profundo de *Fantasmas del invierno*, y que se manifiesta fundamentalmente a través de las figuras centrales del remordimiento y la inocencia imposible.

II.- FIGURAS ÉTICAS DE UNA POSGUERRA ÍNTIMA

La violencia que se narra en *Fantasmas del invierno* no es la del enfrentamiento de unos hombres con otros en la lucha por defender sus ideas políticas. Es una violencia incrustada en las conciencias de los ciudadanos, un “mal secreto”, el recuerdo traumático y el remordimiento por los crímenes sucedidos en la reciente guerra. Si hay todavía violencia de hecho en Ordial, si hay todavía asesinatos, es precisamente porque la violencia pasada hace posible que se siga matando, en tanto que ha dejado una herencia de contaminación

moral. Los muertos de este invierno del 47 son herencia de aquellos otros, los de la guerra: “La contaminación es una coartada, tanta muerte desactiva a los muertos inminentes, son tiempos propicios para seguir matando con la impunidad que se hereda de haber matado tanto, eso es lo terrible...” (224).

Fantasmas del invierno es una leyenda sobre esa impunidad, sobre la degradación moral que se hereda de un conflicto tan aciago como es una guerra civil. Una degradación que va a llegar hasta el punto de hacer imposible la inocencia, y que va acompañada constantemente por el rumor sordo e insuficiente del remordimiento. De este modo, si, como veíamos, la estrategia narrativa de lo legendario tiene una vinculación especial con la desgracia y con la violencia, esto es así en tanto se entienda esta violencia sobre todo desde el punto de vista de sus efectos morales. Es una violencia sentida, padecida en las conciencias maltrechas, en el nivel de lo afectivo, de lo íntimo, de lo secreto.

El reto literario de lo legendario es aquí mostrar la violencia en su desnudez, sin disfraces ideológicos que recubran su intolerabilidad moral. Por eso no hay espacio para la épica en este relato. De hecho, como veremos, no hay espacio para ningún tipo de redención; la cual sería quizás la condición mínima necesaria para una épica. La novela nos plantea una reflexión sobre las diversas actitudes que se pueden tomar respecto a la injusticia, y va mostrando una a una sus fallas. Estas actitudes no están contempladas desde la perspectiva de lo político, entendido como organización de la vida para el bienestar común, sino desde la exigencia ética de responder por lo injustificable¹². Por eso la posición institucional representada por el personaje del Gobernador Civil, resulta sin duda la menos apropiada de las que aparecen. “La consigna es el silencio” repetirá en diversas ocasiones este personaje, refiriéndose no sólo a la investigación acerca del Niño asesinado en el hospicio sino en general a todos los otros asesinados del presente y el pasado. Tal consigna está justificada, para el personaje, en tanto que salvaguarda el orden público, y como tal no tiene por qué responder a ninguna otra exigencia¹³. El mismo gobernador civil es también quien, muy significativamente, organiza dos batidas de caza para acabar con los lobos que han entrado en la ciudad. “Esa puta leyenda se irá al garete” (311), afirma fusil en mano, subrayando con su rechazo la conexión entre leyenda y recuerdo de lo intolerable. Pues, desde el principio, la llegada de los Lobos ha sido asociada con la generalizada experiencia de un resurgir de lo que no se puede acallar. El gobernador quiere mandar al garete la leyenda de los Lobos que salieron del Bosque para atormentar la ciudad y, por extensión, la leyenda de aquel invierno del 47 en el que el horror moral invadió Ordial. Es como si este personaje, desde dentro de la trama, manifestara la voluntad de deshacer el relato al que pertenece, defendiendo a ultranza el olvido.

Frente a esta posición que pretende enterrar el pasado, las figuras del remordimiento y el horror aparecen repetidamente en la novela, acompañando

a la degradación moral como su inevitable y dolorosa contrapartida. Una de las imágenes más inolvidables en las que se cifra este remordimiento es el estruendo de motores que resuena en las noches de Ordial, impidiendo el descanso de sus habitantes. El remordimiento aparece como un asunto colectivo al principio de la novela, igual que el insomnio. El desorden y los malos sueños son la factura que el remordimiento le está pasando a Ordial en este invierno legendario. Conforme avanzamos en el relato, el remordimiento se particulariza, se tematiza y se extrema, sobre todo a través de los personajes de Rodolfo Klüber y Voldián Peña. El primero es un ser hecho estragos por la guerra. Más que remordimiento, en él encontramos lo que el segundo llama en sus *Cuadernos* “el horror”. Klüber es un héroe de guerra al que nunca han podido sacar la metralla que lleva en el cuerpo. Nunca se ha podido librar del “hierro de la guerra” y eso es justamente lo que grita al lanzarse con su avión sobre el centro de Ordial, sobre el “corazón maltrecho del invierno” (362). A través de Klüber aparece en la novela el discurso de la épica guerrera, completamente sin sentido en el contexto de miseria material y moral que ha sucedido a la contienda. Así, el viejo himno de la Legión Cóndor adquiere una dimensión de tremendo patetismo en los labios de un Klüber supuestamente victorioso y heroico, que en realidad ha sucumbido por completo a las secuelas de la violencia y se encamina sin remedio al suicidio.

El farmacéutico Voldián Peña, como anticipábamos, tematiza en sus escritos cuestiones acerca de la representación del pasado violento y el remordimiento. Hacia el final del relato descubriremos su propia implicación en fusilamientos sumarios durante la contienda. Al igual que Klüber, frecuenta la embriaguez para soportar su carga moral, pero a diferencia del alemán, Peña es capaz de articular un cierto diálogo con “sus muertos”, e incluso cierta reflexión acerca de ellos. A través de esta reflexión, el farmacéutico va a llegar a la conclusión de que el remordimiento no es suficiente como forma de responder al pasado. Esta idea resulta especialmente interesante en tanto que pone de manifiesto la necesidad de que el recuerdo de la injusticia y la violencia quede a salvo de cualquier falsificación tranquilizadora. La posición ética de Voldián Peña ante su propia complicidad en los asesinatos es la de no permitirse siquiera el remordimiento:

Del remordimiento no quisiera decir nada, escribió Voldián en los *Cuadernos*. Esa inquietud moral no me provoca sentimiento alguno, ya que siempre me pareció más honrado el miedo, o, si se quiere, el horror. La pena moral es una suerte de coartada, como la nostalgia es una suerte de paliativo. Lo que hacemos no puede remordernos, ni siquiera angustiarnos, debe ser más contundente la responsabilidad, el miedo que nos liquide, el horror que nos extermine. (274)

Este ir más allá del remordimiento es, como veremos, algo que la propia novela va a realizar a través de la introducción del motivo de la infancia asesi-

na. Como afirma el comisario Moro, “todo puede ser más terrible de lo que parece” (225) y, de este modo, es como si la propia narración se viera abocada a encontrar imágenes cada vez más intolerables de la violencia y la injusticia, para provocar ese necesario paso de la inquietud moral al horror. La infancia asesina, como imagen extrema de la degradación moral, será la que otorgue a *Fantasma del invierno* una radicalidad inusitada en su fabulación sobre los efectos devastadores de la guerra en el nivel de los afectos.

Pero veamos como se alcanza esta radicalidad comenzando por otras imágenes de la degradación que la novela nos presenta con anterioridad. En un principio, la degradación moral se articula sobre todo a través de la figura del Diablo, que, contrariamente a lo que cabría esperar, no representa aquí la imagen del mal absoluto, sino más bien un grado algo pedestre de amoralidad. El Diablo de *Fantasma del invierno* es un negociante, un cínico que se aprovecha de las desgracias ajenas para su propio beneficio; también un hedonista, un “señorito calavera”. Llegó a Ordial confiando en las grandes potencialidades de la ciudad para la condenación, y se marcha con la satisfacción del trabajo bien hecho:

Con sólo apretar un poco las clavijas los resultados pueden ser espectaculares. Ya ha visto el invierno que llevan. Los negocios suelo hacerlos en terreno abonado. Duran lo que duran, eso sí, no hay inversión rentable a largo plazo, porque se sostienen en la desconfianza y el descrédito. Una vez se logra la condenación, ya no hay más beneficio. La economía del mal es muy estricta. (49)

Frente a esta maldad que todavía puede localizarse dentro de una cierta lógica económica de ganancias y pérdidas, aparece otro tipo de degradación que no está sujeta a ningún cálculo. Así, el personaje del celador del hospicio Cirro Medina, por ejemplo, muestra un desprecio totalmente gratuito hacia los niños que están a su cuidado. Para él, los huérfanos no merecen nombre, en todo caso sólo el de “huérfanos de mierda” o “hijos de puta”, pues son todos “hermanos de lo mismo”. De entre ellos los más débiles son los que más despreciables le parecen, pues “aquí el que no vale para nada no deja de ser un engorro” (156-157). El odio hacia los niños del Desamparo es un aspecto clave en lo que se refiere al retrato de la degradación moral en la novela. Tanto Cirro Medina como el médico del hospicio se refieren a los huérfanos en similares términos despreciativos. Los Niños parecen todos el mismo, todos llevan el mismo mandilón y el mismo pelo rapado. El edificio del Desamparo es un estigma para la ciudad de Ordial, según coinciden Lipio y Brocardo, tertulianos del Medulio. Un lugar de mugre, mierda y miseria (68). El propio Voldián Peña reconoce el disgusto que siente al ver a los Niños: “La fila de esos Niños con las cabezas peladas, las capas, los mandilones, una imagen miserable que me obsesiona y no soporto” (223).

La línea argumental más importante de la novela es la del asesinato de Melindro, uno de esos hospicianos a los que la ciudad de Ordial parece des-

preciar unánimemente, tomándolos como chivos expiatorios de sus miserias. Melindro era además uno de los más débiles, uno de los que llaman “medrosos”, y que son una suerte de excluidos dentro de los excluidos. El asesinato de este “Niño” adquiere el carácter de un acto de crueldad límite que, de alguna forma, reúne en sí simbólicamente toda la degradación moral de Ordial. En conversación con el comisario Moro, Voldián Peña reflexiona a partir de este acto sobre la idea de la “inocencia asesinada”: “Se mata a un niño para asesinar lo que un niño es, lo que representa su inocencia y desvalimiento, un crimen que significa mucho más que la mera violencia de cometerlo...” (224).

Conforme avanza la investigación de este asesinato, descubrimos que el comisario Moro fue él mismo un hospiciano, y que también formaba parte del grupo de los débiles, “los más olvidados y, a la vez, los más despreciados”, o también, “los sobrantes” (352). La identificación relativa de Moro con la víctima por antonomasia de la degradación moral, el niño asesinado, produce de manera inevitable cierta expectativa de redención. Ante el panorama de generalizada derrota y miseria humana que la novela presenta, la inocencia del Niño muerto es asumida de manera más o menos consciente como “causa justa” que todavía puede ser reparada (si bien de manera necesariamente precaria, pues Melindro ya está muerto), a través del personaje del comisario Moro. Cabría preguntarse hasta qué punto la injusticia cometida contra los medrosos en la figura de Melindro no suscita en el lector aquella inquietud moral que Voldián Peña denunciaba como un sentimiento todavía demasiado autocomplaciente. Pues en efecto, al identificar a los medrosos como víctimas indirectamente representadas en la figura del comisario Moro (figura que ostenta cierto poder), aparece una esperanza de reparación moral que hace que se vislumbre una posibilidad de escapar al horror sin paliativos.

El desenlace final de la trama elimina radicalmente tal posibilidad. Al descubrir que el asesino de Melindro fue no solamente uno de los propios niños, sino, de entre ellos, uno de los medrosos, se produce una transición abrupta desde el motivo de la “inocencia asesinada” al de la “infancia asesina”. La imagen última de la degradación moral no es por tanto la de un adulto que asesina a un niño para asesinar la inocencia, sino la de un niño que asesina a otro porque no se le ha permitido ser inocente. La víctima se convierte en verdugo, eliminando toda esperanza de redención, y por tanto toda posibilidad de hacer una lectura autocomplaciente de la injusticia. Este último giro de la trama lleva al propio lector a sentir el horror moral del que hablaba el personaje de Voldián Peña, y logra así ese paso más allá del remordimiento que se hacía necesario ante la injusticia¹⁴.

Decíamos que el tema profundo de *Fantasmas del invierno* es la dimensión ética de lo humano, y esto es así precisamente porque tal dimensión se revela en el encuentro radical con lo intolerable. Ante la máxima injusticia

resurge lo ético en estado puro como responsabilidad por aquello que no se puede redimir, como responsabilidad nunca consumable en tanto que no hay un acto capaz de reparar la injusticia¹⁵. En efecto, esta fábula nos muestra que incluso en un ambiente de extrema degradación moral en el que se ha hecho casi imposible actuar responsablemente, seguimos teniendo la necesidad de hacerlo. Seguimos teniendo la necesidad de responder ante el sufrimiento de los otros, aunque eso suponga la impotencia y el horror. El tormento interior que padecen los personajes de la novela (hayan participado o no directamente en actos de violencia) es la manifestación de esta primacía de lo ético como responsabilidad por el sufrimiento de otros, más allá de todo código de conducta aprendida¹⁶. Al suprimir la posibilidad de que esta responsabilidad ética se concrete a través de cualquier tipo de conducta externa, se evita que ésta última sea confundida con una mera obediencia a códigos morales. Lo ético en estado puro queda así de manifiesto cuando no se puede traducir en ningún acto. Pues ningún acto es capaz de redimir las injusticias cometidas en Ordial, y ningún acto puede redimir a una víctima que se ha convertido en verdugo. En el lugar en donde tal acto redentor tendría que haber aparecido, la novela nos deja tan sólo el gesto del comisario Moro, que, al descubrir el arma homicida en el macuto del niño asesino, la esconde y la tira al río. Ese gesto que debería ser la reparación de lo intolerable, no hace más que confirmarlo. En lugar de redimir a las víctimas inocentes, a los excluidos y los olvidados, el comisario Moro se limita a evitar que el peso de la ley caiga sobre un niño asesino. En uno de los momentos que hacen a esta novela inolvidable, el narrador nos recuerda que, al fin y al cabo, tal gesto coincide con la consigna política que el gobernador ha defendido incansablemente: el silencio¹⁷.

Podríamos quizás ahora, para finalizar, volver con mayor claridad sobre el asunto de la inserción de *Fantasmas del invierno* en los recientes debates acerca de la memoria histórica. Partíamos de la constatación de que, como relato legendario, este texto no pretendía documentar un pasado histórico, y, por tanto, no se podían justificar opciones políticas a partir de él. Esta falta de “aplicabilidad política” tiene sin duda mucho que ver con la prioridad de una preocupación ética en *Fantasmas del invierno*. Lo que esta novela recupera de nuestro pasado histórico reciente no es ninguna información, ningún dato, ni ninguna prueba que sirva para incriminar o absolver a uno u otro bando. Lo que consigue esta obra es mostrar lo que hay de injusticia irredimible en toda guerra, y, al mismo tiempo, suscitar en nosotros el sentimiento de responsabilidad por tal injusticia, la necesidad de redimir lo irredimible. Esta necesidad nos habla no sólo de una anterioridad de lo ético frente a todo código de conducta, sino también de una cierta incomensurabilidad entre ambos. En ningún código está escrito que debamos intentar lo imposible, y sin embargo lo ético tiene siempre que ver con tal aspiración. Por eso lo ético y lo político son ámbitos radicalmente heterogéneos. Ninguna medida

política puede hacer justicia a los fantasmas de la guerra y la posguerra. Y justamente el riesgo de las llamadas “políticas de la memoria” es el de acabar ocultando esta imposibilidad, a través de una traducción inevitablemente precaria de la responsabilidad ética infinita en acciones políticas concretas.

Al traer a la escena pública una visión del pasado español en clave de leyenda que acentúa los aspectos éticos de la posguerra, la novela de Luis Mateo Díez está asumiendo inevitablemente una posición en los debates sobre la memoria histórica española. Se podría entender tal posición, según anticipábamos, como un recordatorio de la necesidad de contrastar toda medida política pretendidamente redentora con la certeza ética de que la injusticia es irredimible. En este sentido *Fantasma del invierno* constituiría un lugar de resistencia frente a todo intento de rentabilización política del pasado trágico español.

NOTAS

¹ Luis Mateo Díez ha afirmado también: “Yo deseaba escribir sobre ese periodo, pero no desde lo sociológico y testimonial, como han hecho ya otros novelistas, sino desde una perspectiva legendaria” (*El País*, Cultura, 22 de septiembre de 2004), “...una carga de aureola legendaria, más allá de la Historia y del testimonio” (*El Mundo*, Cultura 22 de septiembre 2004).

² Sigo aquí la concepción de la novela expuesta por Ángel Loureiro en “Crisis de la novela, novela de la crisis”.

³ Desde el propio personaje del Caudillo, hasta la Legión Cóndor, pasando por alusiones más o menos indirectas a la Comisión Depuradora, la División Azul, o las Milicias Falangistas. La novela ofrece incluso la citada fecha de 1947.

⁴ Véase el pasaje que abre el segundo capítulo: “No hubo previsión de que [el Diablo] viniera, ninguna señal que anticipara su llegada... y no somos muchos los que podemos contarlo, *echándole necesariamente la imaginación precisa*” (13), la cursiva es mía.

⁵ Luis Mateo Díez ha hablado de un “patrimonio de lo legendario” (Diakow 317) y de la palabra narrativa como “esa pasión de vivir lo que no se tiene, lo que no se puede, lo que sólo el arte de la ficción conquista en lo imaginario, un espejo del que todos los seres humanos somos deudores” (*Las palabras* 138). Hay pues una vinculación fundamental de lo imaginario con lo universal; hay un “patrimonio imaginario de la humanidad” al que Luis Mateo Díez se acerca en sus novelas.

⁶ Así, Luis Mateo Díez afirmaba en entrevista concedida al diario *El País*: “La posguerra que yo narro se parece a todas. Es el tiempo de los escombros que hay detrás de una guerra, el tiempo de la degradación moral, del sentimiento de pérdida, de liquidación, y de secreto y desgracia...” (*El País*, Cultura, 22 de Septiembre de 2004). Aparecen también en la novela diversas alusiones a la dimensión universal del relato. El personaje de Benicio el Cojo afirma: “La pena de un hombre es la pena de la humanidad entera” (63).

⁷ Véase la conversación entre Moro y Peña, situada en los inicios del relato, en la que el primero afirma: “Fue un invierno comprometido y yo no estuve a la altura de las circunstancias” (27).

⁸ La inserción esporádica de fragmentos de los *Cuadernos* que escribe este personaje es otra instancia que permite cierta interrupción de la ilusión de continuidad narrativa. Articulados por una intensa reflexión acerca de la memoria y el remordimiento, introducen un registro lírico, meditativo y a veces hermético en el relato. En ellos encontramos además una tematización de las cuestiones referentes a la representación del pasado que están en juego en la propia novela.

⁹“El río que la vio pasar y la contiene, las gentes que en sus aguas se miraron y en ellas quedaron prendidas, un discurrir del tiempo en el mismo espejo, que sería algo así como el guardián de la memoria más misteriosa, la más imposible también...” (184).

¹⁰Precisamente por esta capacidad de alejarse de la pretensión de una representación realista de los acontecimientos traumáticos se podría poner la estrategia de lo legendario en relación con las “innovaciones estilísticas del modernismo” a las que Hayden White hace referencia en su texto “El Acontecimiento Modernista”. White afirma que tales innovaciones “pueden ofrecer instrumentos mejores para representar los acontecimientos modernistas (y los acontecimientos premodernistas por los que sentimos un interés típicamente modernista) que las técnicas de relatar tradicionalmente utilizadas por los historiadores para la representación de acontecimientos del pasado...” (246). White está pensando aquí en técnicas literarias “anti-narrativas” que servirían para representar acontecimientos traumáticos sin “estetizarlos” o “fetichizarlos”, es decir, sin reducir la ansiedad que su memoria produce en la comunidad que los ha vivido: “Contar una historia, no importa lo verdadera que sea, acerca de dichos acontecimientos traumáticos, podría muy bien ofrecer un tipo de control de la ansiedad que la memoria de su ocurrencia puede generar en un individuo o una comunidad. Pero precisamente *en tanto que el relato es identificable como un relato*, puede no proporcionar el control psíquico perdurable de tales acontecimientos” (245, la cursiva es mía). Sería interesante ver hasta qué punto *Fantasmas del invierno* se podría asimilar a lo que White entiende como “innovaciones modernistas”, pues, si bien es cierto que se trata de un “relato identificable como relato”, por otro lado difícilmente se podría catalogar como un texto “anti-narrativo”. En este sentido, sería quizás más pertinente para el caso la explicación que Cathy Caruth da sobre la necesaria vinculación entre trauma y narración, independientemente de que ésta última utilice o no “estrategias modernistas”. En efecto, para Caruth el trauma se da siempre en un lenguaje “literario”; no puede ser experimentado ni narrado “directamente”. De este modo obras literarias como *Fantasmas del invierno* responderían a la necesidad de transmitir algo que en realidad no podemos conocer de manera directa, pero que reclama nuestro testimonio literario: “a crisis that is marked, not by a simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness” (5).

¹¹Sobre la contraposición guerra-posguerra, pueden consultarse las declaraciones de Luis Mateo Díez en diversas entrevistas: “El mito está en la guerra civil; lo legendario en la posguerra” (*El Periódico de Catalunya*, 29 de septiembre de 2004); “La guerra se consumó, tiene sus muertos y sus muertes y es el límite de lo terrible, pero en su herencia quedan los escombros y los restos atormentadores de esa experiencia, que pueden perturbar las conciencias, que pueden dar una violenta lucidez al deterioro moral de lo que sucedió y de lo que está ocurriendo. Me interesaba la fábula en ese momento”, (*El País*, Cultura, 22 de septiembre de 2004); “Si las guerras son la parte pública, en la que incluso puede haber lo heroico, las posguerras son lo privado” (*El Mundo*, Cultura, 22 de octubre del 2004).

¹²Esta concepción de la diferencia entre ética y política se encuentra desarrollada en el pensamiento de Emmanuel Lévinas. La ética es para él la necesidad de responder a la responsabilidad infinita por el otro que constituye al sujeto. En este sentido, es siempre “anterior” a la preocupación política por el bienestar común. De hecho, la política es de por sí siempre un ámbito de injusticia, pues la responsabilidad por el otro queda inevitablemente mutilada cuando se da una relación entre más de dos personas: “Ethics, as the extreme exposure and sensitivity of subjectivity to another, becomes morality and hardens its skin as soon as we move into the political world of the impersonal “third” –the world of government, institutions, tribunals, prisons, schools, committees, etc.” (Kearney 65). Sobre esta heterogeneidad de lo ético y lo político y la relación entre ambos volveremos al final del presente trabajo.

¹³“Me importa un pimiento que el silencio contribuya al olvido, no vamos a volvernos locos revolviendo lo que no merece la pena. Al orden público también lo altera el exceso de inquietud. Lo idóneo es la balsa de aceite, Alicia, por ella debemos velar todos...” (164).

¹⁴ Y de este modo la novela se aleja de cualquier intento de superación del trauma histórico colectivo mediante la victimización de una parte de la sociedad (en este caso serían los huérfanos). En este sentido estaríamos aquí lejos de la memoria auto-indulgente de la que habla La Capra (15, 16), pero también de su propia defensa de un “working-through problems” que, si bien nunca podría suponer la superación del trauma, sí constituiría al menos una cierta capacidad de contrarrestarlo (40). El giro final de *Fantasma del invierno* apunta, en mi opinión, a la revelación de la inutilidad ética de toda acción redentora frente a la injusticia radical que supone la violencia.

¹⁵ Desde la comprensión lévinasiana esta imposibilidad de traducir la ética en acciones no sería casual sino constitutiva. Para Lévinas la responsabilidad por el otro es infinita y por tanto nunca se puede consumir a través de actos finitos, su cumplimiento es imposible porque no es algo sobre lo que el sujeto tenga control, no la ha elegido él: “La irresponsabilidad ilimitada en que me hallo viene de fuera de mi libertad, de algo “anterior-a-todo-recuerdo”, de algo “ulterior-a-todo-cumplimiento”, de algo no presente...” (*De otro modo* 54).

¹⁶ De nuevo esta noción de la ética como dimensión constitutiva del sujeto e irreductible a códigos morales es fundamental en el pensamiento filosófico de Emmanuel Lévinas, cuya base es la prioridad de lo ético sobre cualquier otra esfera de lo real: “I am trying to show that man’s ethical relation to the other is ultimately prior to his ontological relation to himself (egology) or to the totality of things which we call the world (cosmology)” (Kearney 57).

¹⁷ “Lo que hizo el Comisario Moro no fue otra cosa que consumir el secreto de la investigación, aquel mal secreto que en las palabras de su amigo Voldián remitía a la maldad de las cosas que no conviene contar, que no conviene remover. En algún sentido, lo que hizo también fue acatar definitivamente la consigna del Gobernador sobre el silencio” (356).

BIBLIOGRAFÍA

- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Davis, Madeleine. “Is Spain Recovering Its Memory? Breaking the *Pacto del Olvido*”. *Human Rights Quarterly* 27.3 (2005): 858-880.
- Diakow, Anna Gabriela. “Luis Mateo Díez: establecer una relación verbal con el mundo”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24 (1999): 317-323.
- Díez, Luis Mateo. *Fantasma del invierno*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *Las palabras de la vida*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- Kearney, Richard. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers. The Phenomenological Heritage*. Manchester & New Hampshire: Manchester University Press, 1984.
- La Capra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Trad. Antonio Pintor Ramos. Salamanca: Sígueme, 2003.
- . *Ética e infinito*. Trad. Jesús María Ayuso. Madrid: Visor, 1991.
- Loureiro, Ángel “Crisis de la novela, novela de la crisis”. *Ínsula* 634 (Octubre 1999): 10-11.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario: y otros escritos*.
Trad. Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, 2003.