

INFANCIA Y LITERATURA

Esperanza Ortega

*¿Cómo recuperar lo que fue nuestro
gracias al acto de entregarlo?*

Ángel Crespo

¿Habría literatura sin memoria autobiográfica? Yo diría que no. Todo fenómeno literario hunde sus raíces en la experiencia, aunque la literatura dé cuenta de experiencias no exactamente vividas, como las deseadas, las temidas, las ensoñadas, las entrevistas con los ojos de la imaginación... Todo ello es experiencia recordable, materia con la que se moldea el objeto artístico. Sin embargo, la relación entre memoria y literatura no es del mismo grado en todas las manifestaciones literarias, según sean autobiográficas o de ficción, y aunque Flaubert contestara a la pregunta sobre si se había inspirado en alguna mujer real para construir el personaje de Madame Bovary: “*Madame Bovary soy yo*”, no cabe duda de que es en las memorias de infancia donde la experiencia del autor se expresa de una manera necesaria, imprescindible, y en consecuencia, donde el texto puede llegar a adquirir un valor de auténtico testimonio vital. Además, precisamente porque las memorias infantiles nos retrotraen al tiempo previo al texto, cuando todavía el autor no hacía literatura, es por lo que su lectura nos puede servir de guía para entender la personalidad del escritor futuro. A la vez, para el autor de memorias infantiles, su escritura es siempre una fuente de conocimiento y autoanálisis.

Efectivamente, el autor de memorias de infancia va descubriendo quién era él mientras construye su personaje a lo largo de la escritura del texto de memorias,

de forma parecida a lo que ocurre en la obra de ficción, aunque en su inicio no sea consciente del proceso. Yo tardé en darme cuenta del significado del primer párrafo de mi libro de memorias de infancia. Ya había publicado *Las cosas como eran* cuando me percaté de que la frase con la que comienza: “*En mi casa había dos casas*”, remitía a las dos Españas que habían marcado de manera diversa la vida de mi padre y mi madre, y de que estas dos Españas, de forma solapada, también estaban presentes en mi generación. En principio, la frase tenía una función muy concreta: dar cuenta de la historia peculiar de mi familia, en cuya vivienda había tres dormitorios de matrimonio, que correspondían al dormitorio de mis padres y a los de los matrimonios previos de mi padre y de mi madre, pues cada uno de ellos se había casado por segunda vez. Así pues, había dos casas, por lo menos, y de esta manera, la descripción espacial de la vivienda correspondía a una realidad dual, propia de la España de la postguerra, llena de historias silenciadas, de retratos cuya identidad desconocíamos, de conversaciones interrumpidas y proyectos truncados. Haber escrito unas memorias de infancia me obligó a reflexionar sobre el significado del recuerdo remoto, más allá de la mera rememoración costumbrista.

Digo que he escrito un libro de memorias de infancia, a pesar de que no era mi intención hacerlo cuando inicié su escritura. Más bien pensaba recuperar el pasado con un planteamiento minimalista, en el que se encadenaran descripciones y reflexiones sobre la naturaleza y la situación de los objetos en aquel entonces. Sin embargo, mientras escribía, los objetos me fueron empujando hacia el lugar del relato. Aquellas cosas aparecían rodeadas por personajes cuyas voces me pedían que contara retazos de la vida que transcurrió entre ellos. ¿O eran los objetos mismos los que me requerían desde su mutismo? Esto ocurre cuando rememoramos el tiempo de la infancia, etapa animista en la que todavía se reconoce el alma de las cosas: las muñecas hablaban entre ellas mientras estábamos dormidas, había que tener cuidado de que el jarrón no se cayera al suelo porque el pobre podía hacerse daño, la cuchara se dirigía voluntariamente hacia nuestras bocas rogándonos que las abriéramos... Comprobé, leyendo otras memorias de infancia, que esta visión animista de los objetos no era en absoluto exclusiva de mi libro. Voy a poner un ejemplo: había contado en *Las cosas como eran* que de niña ignoraba que los libros se compraban en las librerías, y que viendo las estanterías cada vez más repletas, llegué a identificar el aumento de su número con el crecimiento vegetal. Decía al comienzo del capítulo dedicado a los libros: “crecían igual que las plantas y habían ido cubriendo las paredes de algunas habitaciones...” Bien, pues he encontrado en *La palabra heredada*, de Eudora Welty, una reflexión muy semejante. Dice Eudora Welty: “me asombró y me decepcionó descubrir que los libros no eran maravillas de la naturaleza que brotaran como la hierba...”. Pensándolo dos veces, esta coincidencia no tiene nada de particular, pues de niños todos somos hermanos mentalmente, y por eso coincidimos en numerosas apreciaciones que, sin embargo, al adulto le parecen sumamente pintorescas. En cualquier caso, el hecho de que no

pensara escribir un libro de memorias me liberó de seguir un orden cronológico y pude elaborar el texto con un orden más propio de la poesía que de la narración, y yo creo que más acorde también con la conciencia infantil.

El orden cronológico está en la base del relato tradicional, toda subversión de ese orden en la narrativa moderna tiene un sentido trasgresor. Y el que trasgrede no acaba de liberarse del modelo, que permanece en el sustrato del texto como orden negado. Sin embargo, en Proust, por ejemplo, no encontramos ese sentido trasgresor, de ahí la naturalidad de su prosa, que fluye con un caudal poético. ¿Por qué? Porque parte en busca del tiempo perdido por medio de la memoria de las sensaciones, que en absoluto se rigen por el orden cronológico de los sucesos narrados. Por la misma razón, la literatura de Proust es poesía, poesía en la que el tiempo adquiere una cualidad espacial, material, detenida.

La rememoración de sensaciones es propia también de las memorias de infancia, que suelen reproducir olores, colores, sonidos... previos a la racionalización. Al no ser todavía enteramente racional, la visión infantil, al igual que la poética, es mucho más personal, única, original. Los adultos, al racionalizar, generalizan, abstraen lo común y olvidan las particularidades difíciles de justificar de manera lógica. Como adultos, todos sentimos de una manera parecida, porque pensamos de una manera semejante lo que sentimos. El niño no siente el mundo, se siente en él de forma panteísta, antes de que se conforme la identidad individual. El futuro escritor no lo hubiera sabido explicar entonces, pero sí lo sabe recordar al cabo del tiempo. Y escribe sus memorias para recuperar esa manera de mirar y sentir que ha perdido. Por eso, si intentamos retrotraernos al tiempo de la infancia, hemos de recordar lo que sentíamos al tocar, al oler, al oír... es decir, reconstruir la conciencia del cuerpo, que es mucho más patente en los niños que en los adultos. Aquella percepción sensorial extrema es la que Paul Auster denomina “fenomenología de la respiración” en su *Diario de invierno*: “Quizá sea mejor que de momento dejes tus historias a un lado y trates de indagar lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo desde el primer día que recuerdas estar vivo hasta hoy. Un catálogo de datos sensoriales. Lo que cabría denominar “fenomenología de la respiración”. Aharon Appenfeld, en *Historia de una vida*, también da un valor fundamental al recuerdo de los sentidos, cuando rememora los días de su infancia pasados en un Campo de Concentración nazi:

Ya han pasado más de cincuenta años desde el final de la Segunda Guerra Mundial. El corazón ha dejado caer en el olvido muchas cosas, especialmente lugares, fechas y nombres de personas, y, a pesar de todo, siento aquellos días con todo mi cuerpo. Cada vez que llueve, hace frío o sopla un fuerte viento, regreso al gueto, al campo de concentración, a los bosques donde pasé muchos días. Al parecer, la memoria tiene raíces profundas en el cuerpo. A veces basta con el olor a paja descompuesta o el sonido de un pájaro para trasportarme lejos y hacia mi interior.

Además de dar cuenta de la visión infantil con respecto a los sentidos, hay otra razón para eludir la ordenación cronológica en los libros de memorias infantiles, y es que en la infancia se vive en el presente, sin una noción clara del paso del tiempo. Por eso, nuestros recuerdos de entonces flotan en la memoria sin engarzarse en la cadena de acontecimientos cronológicos. Así lo expresa José María Merino en *Intramuros*: “El tiempo de la infancia no pasa, está ahí, detenido sobre los campos de la memoria como una enorme nube opalina...”

Pero no solo el orden cronológico es el que se altera en muchas ocasiones en las memorias de infancia. La mayoría de los escritores de obras autobiográficas actuales adopta un punto de vista diverso del tradicional, utilizando para conseguirlo métodos diversos. Quizá lo hacen porque intentan convencernos de que sus memorias son auténticas obras de creación y no meros registros de lo vivido. En esta búsqueda de originalidad, los autores utilizan diferentes métodos de diferenciación, entre los que sobresale la modificación del punto de vista tradicional. Daré a continuación algunos ejemplos: unos evitan referirse a sí mismos al contar sus recuerdos, creando personajes ficticios, según el modelo de Tolstoi en sus *Memorias de infancia y juventud*. Este es el caso de Andrés Ibáñez, que en *La lluvia de los inocentes* sustituye su nombre por el de Mateo; pero, a la postre, esta sustitución de nombres propios no aporta ninguna profundidad al relato. Otros autores, de manera más creativa, eluden la primera persona al cambiar el punto de vista. Hay quien elige la tercera persona del plural, lo que produce el efecto de que la memoria individual se identifica con la memoria de toda una generación, como hacía Vargas Llosa en esa obra maestra de ficción que se titula *Los cachorros*. Desde este punto de vista escribe Luis Mateo Díez *Días de desván*, libro en que se incluye en el genérico “los niños” cuando describe el desván, espacio real y simbólico del mundo de la infancia —el título *Días de desván* alude a esta confusión entre espacio y tiempo tan propia tanto de la poesía como de la mente infantil— Y leemos en el libro de Luis Mateo Díez: “Esa suciedad oscura era la que inundaba el Cuarto del castigo, cuando los niños se hicieron traviesos y conocieron por primera vez el Desván...” Paul Auster en *Diario de invierno*, dialoga con el niño que fue en segunda persona del singular, consiguiendo un efecto de superposición entre las dos identidades, la del niño protagonista y la del adulto narrador, como muestran estas frases del principio de la obra: “Tus pies descalzos en el suelo frío cuando te levantas de la cama y vas a la ventana. Tienes seis años. Afuera cae la nieve, y en el jardín las ramas de los árboles se están poniendo blancas...”

Otras veces, para singularizar el texto, las reflexiones se intercalan en el relato de los recuerdos de la niñez. Esto dota a la narración de un interés que sobrepasa el del mero testimonio de la memoria infantil. Virginia Woolf intercala numerosas digresiones en sus memorias de infancia, que se refieren a la misma labor de la escritura o a otros aspectos psicológicos de la percepción del pasado. Es especialmente interesante su disquisición sobre la naturaleza del recuerdo y del olvido.

Lo que se rememora en los libros de infancia son recuerdos que adquieren una presencia especialmente intensa, tal como aparecían en el mundo del niño, que es, por su propia naturaleza, un mundo olvidado. Cuando Woolf reflexiona sobre la pervivencia de los recuerdos infantiles llega a decir que quizá estas escenas tengan una existencia independiente del resto de la memoria:

En ciertos estados de ánimo favorables, los recuerdos –los que se han olvidado– quedan superpuestos a todo. En este caso, ¿no sería posible, me pregunto a menudo, que las cosas que se han sentido con gran intensidad tengan una existencia independiente de nuestra mente? ¿Siguen existiendo de hecho? Y si es así, ¿no será posible, con el tiempo, que se invente algún mecanismo por el que podamos conectar con él?.

Para Juan Ramón Jiménez, el tesoro de la memoria infantil se compone también de recuerdos olvidados, recuerdos relacionados no tanto con lo vivido realmente como con lo soñado e imaginado. En poemas posteriores rememora la emoción que suscitaban en él estas sensaciones olvidadas, como semilla del poema futuro. En un fragmento titulado *Recuerdos*, dice literalmente: “Todos los recuerdos están olvidados. Pero los hay que, al recordarse, parecen familiares. Otros, en cambio, dan extrañeza y emoción, y siempre parece que surjen por vez primera ante el corazón o en los sentidos”. Estos últimos –los recuerdos olvidados– son los más poéticos y los que verdaderamente expresan la sensibilidad infantil, pues niño y poeta se identifican, desde el momento en que el niño no necesita escribir para ser poeta: “En mi infancia –afirma Juan Ramón Jiménez en *Recuerdos*– cuando aún no sabía escribir, realizaba la belleza, la poesía”. De ahí que hable en este libro de la “clarividencia inconsciente de la infancia”. Y para expresar esa clarividencia olvidada, con la que el poeta adulto desearía conectar, utiliza la forma del encadenamiento de fragmentos. El desorden aparente que sugiere el fragmentarismo, semejante al del orden más analógico que lógico de los textos en un libro de poemas, representa tanto la forma apropiada de recordar lo que pertenece al mundo olvidado como la percepción de la mentalidad infantil, en la que el orden cronológico no ordena todavía la experiencia

Rosa Chacel, en *Desde el amanecer*, reflexiona también sobre su conciencia infantil, es decir, sobre el pensamiento y las sensaciones que sustentaban su percepción no en la época en la que escribe, sino cuando era niña. Quizá sea en *Desde el amanecer* de Rosa Chacel en donde se ha logrado de manera óptima involucrar la voz del pasado en el presente, pues aparentemente la niña poseía ya una conciencia dividida en sus primeros años, y esta conciencia, que parece constitutiva de su propia naturaleza y que caracterizará por tanto siempre a la autora, está ya presente en sus primeras sensaciones recordadas. Dice Rosa Chacel:

Alrededor de todos estos actos que se pueden ejecutar en el comienzo de la vida, como comer o dormir, por ejemplo, alcanzo a distinguir un conato de conciencia que, más

tarde, llegué a formularme a mí misma y que se manifestaba en la lucha —una lucha por la vida semejante a la de un náufrago o más bien a la que se hunde en un tremedal— contra mi infancia. Mi infancia quiere decir mi ser infantil o, más exactamente, mi “dificultad de ser”, definición más apropiada para el comienzo que para el final de la vida.

La alteración de la estructura temática misma, además del punto de vista, es otra manera de buscar el tiempo perdido por caminos desusados en muchas memorias de infancia. Siempre me ha llamado la atención la forma en que Antoni Marí presenta sus recuerdos de infancia y adolescencia en *El vaso de plata*, libro de relatos ordenados en torno a las bienaventuranzas evangélicas, de tal manera que cada fragmento se relaciona con una de ellas, además de narrar una experiencia autobiográfica. Otro libro muy original es *Léxico familiar*, de Natalia Ginzburg, obra en la que el relato del recuerdo aparece ordenado en base a la manera de hablar de las personas de su familia: las frases de la abuela, el padre, la madre... presiden los distintos capítulos. En mi propio libro de memorias, *Las cosas como eran*, realizo algo semejante, pero ordenando el recuerdo con referencia a los objetos que poblaron mi infancia: la casa, los libros, los alimentos, la ropa... dedicando un capítulo a las palabras, en el que reconstruyo el pasado a partir del lenguaje que utilizaba mi familia. Las palabras más significativas, así como la entonación y la manera peculiar de utilizarlas, aparecen ligadas a las figuras femeninas de la familia, queriendo significar que el lenguaje se hereda de madres a hijos. Así pervive el lenguaje coloquial e incluso un lenguaje familiar que viene asociado a lo particular y pintoresco y que define la sustancia misma de lo íntimo. Virginia Woolf, refiriéndose a este mismo tema, se lamenta de haber olvidado la voz de su abuela, pues son las palabras las que incitan a la rememoración afectiva y precisa. Dice en *Momentos de vida*:

Las palabras escritas por una persona muerta o viva suelen, desdichadamente, quedar envueltas en suaves pliegues que anulan todo rastro de vida. No encontrarás en lo que digo, ni tampoco en aquellas sinceras pero convencionales frases en la vida de tu abuelo, ni en las nobles lamentaciones que llenan las páginas de su autobiografía, la semblanza de una mujer a quien tú puedas amar. A menudo he lamentado que nadie escribiera las frases de tu abuela y los vívidos giros de su habla, pues tenía el don de emplear las palabras de manera muy personal, moviendo las manos deprisa, o levantándolas gesticulante al hablar. [...] Cuánto daría por recordar una sola frase suya o el tono de su voz clara y redonda...

Juan Ramón Jiménez en sus *Recuerdos* también da una importancia capital a la manera de hablar de las figuras familiares. La mejor herencia de su madre es la gracia de sus expresiones y las mejores muestras de afecto, los adjetivos con los que se refería a él de niño, que todavía le acarician con ternura:

Mi madre: Distráido!, ¡Qué distraído eres! Qué distraído es este niño!”. En cambio, la simulación y artificialidad de los padres jesuitas del internado en el que se educó, se representan con el recuerdo de su manera de hablar impostada: “En los jesuitas. En vez de evitar el juramento y la interjección de carretero, la enmascaraban: ¡Canario! ¡Caray! Etc...”

Según mi experiencia, la explicación del significado de las palabras que no pertenecían al lenguaje coloquial, es decir, las que yo entonces denominaba “palabras de los libros”, corría a cuenta de la figura paterna, hasta el punto de que la muerte de mi padre es la que propicia que por primera vez consulte un diccionario. Esta relación entre “padre” y “palabra escrita” aparece de diversas maneras en muchas memorias de infancia, por razones sociológicas obvias, pues eran los hombres los que poseían mayor nivel cultural, aunque las madres también se muestren en muchos casos como modelos de lectoras impenitentes. Muchos de los autores de memorias de infancia recuerdan a sus padres escribiendo, pues en numerosos casos sus padres fueron autores de algún libro. No importa que no llegaran a realizar obras memorables. En la mayor parte son obras relacionadas con su profesión, como en el caso del padre de Héctor Abad Faciolince, que escribía libros de medicina, o en las memorias de Tolstoi, cuyo padre escribía libros de derecho. El padre de Virginia Woolf, por ejemplo, escribió su autobiografía, y otros muchos lo hicieron aunque no llegaran a publicarlas. De cualquier manera, el hecho de ver o incluso imaginarse al padre ante la página en blanco contribuye a que los autores intenten rememorar ese momento que a la postre les fascina. Yo no creo que hubiera escrito *Las cosas como eran* sin el recuerdo de los libros que mi padre guardaba con llave en su armario, en los que aparecía su nombre como autor. *Las cosas como eran* quiere ser en cierta forma uno de los libros que mi padre guardaba en ese armario secreto, y seguramente por eso elegí para su portada la imagen de un cuadro que había servido también de ilustración para la portada de una de sus obras. El cuadro, que todavía conservo y que describo en mi libro, encima del sillón en el que veía leer a mi padre, fue realizado por Mariano Cossío para la portada de *Quejumbre hacia Dios*, un libro que publicó en 1934; la fotografía de esa misma pintura figura en la portada de *Las cosas como eran*. Sin duda quise encadenar ambas obras como eslabones de una misma experiencia, aunque en el momento de elegirlo no fuera consciente de ello. El padre escritor tiene también una relevancia enormemente significativa en *Un armario lleno de sombra*, de Antonio Gamoneda. Gamoneda recuerda haber aprendido a leer en el único libro que había en su casa. Se trataba de un libro de poemas de su padre, muerto antes de que él pudiera recordarlo. Más allá de la calidad literaria de las obras paternas, parece claro que es el sentimiento de orfandad infantil el que empuja al futuro escritor a continuar la labor inacabada del padre desaparecido. Cuanto más desconocidas y poco valoradas sean las obras paternas, más se acrecienta el deseo de realizar esta labor, y más empuja al autor a escribir precisamente unas memorias de infancia. Esta última idea está patente

en la escritura de *Mi oído en su corazón*, de Hanif Kureishi. Kureishi reconstruye la figura de su padre por medio del manuscrito de una novela suya, que encuentra inédita después de su muerte. De esta manera, se entrecruzan ambas obras en un libro cuyo argumento llega a obsesionarle:

En un rincón de mi estudio, en el suelo, bajo una pila de papeles, sobresale una carpeta verde, vieja y gastada, que contiene un manuscrito que creo que me dirá un montón de cosas sobre mi padre y sobre mi propio pasado. Desde que la descubrí, he ido mirándola, dejando de mirarla, siguiendo con otras cosas, pensando en ella, pero sin hacer nada. Me entregaron el manuscrito hace unas pocas semanas, cuando apareció al cabo de más de once años. Es una novela que escribió mi padre, un legado de palabras, un testamento prolongado, quizás...; todavía no conozco su contenido. Nunca llegó a publicarse, como el resto de la narrativa que escribió. Creo que debo leerla.

El encuentro al cabo de los años con la escritura del niño que fuimos es otra circunstancia que puede generar el deseo de rememoración de la infancia. En el caso de *El caballo de cartón*, de Abel Hernández, el libro se estructura siguiendo el orden de un cuaderno escolar. Las pequeñas anécdotas que anotó en su diario infantil son el motivo de cada uno de los capítulos. En *Historias de Alcarama*, escrito antes que *El caballo de cartón*, la rememoración de la infancia tiene por objeto la recuperación de la memoria del pueblo desaparecido de su niñez, y de la vida rural que murió con él. Dirige el libro a su hija de 18 años, que no conoce la tierra y las circunstancias de sus antepasados cercanos, pues el cambio en la sociedad española ha originado el abandono de muchos campesinos de sus pueblos de origen. El recurso de buscar un destinatario de las memorias de infancia es otro de los más utilizados por los escritores tanto para singularizar su obra como para justificar la utilidad del relato. De hecho, todo el que escribe memorias de infancia piensa sobre todo en sus familiares, aunque, al publicarlas, sean leídas por un público desconocido. En muchos casos, el autor cuenta su historia a sus descendientes, que figuran como destinatarios del relato, para que ellos tengan la oportunidad de conocer a las personas desaparecidas de su propia familia. Virginia Woolf aborda la escritura de sus memorias de infancia de distintas maneras en diferentes momentos de su vida. Primero escribe *Recuerdos*, texto dirigido a su sobrino, en el que se refiere a su madre como “tu abuela”, y a su hermana como “tu madre”. Posteriormente, relata los mismos recuerdos de manera más directa, en primera persona. La primera opción se debe a que su propio padre había contado su vida para que la conocieran sus hijos, y su abuelo y bisabuelo habían hecho lo mismo, y ella sentía que tenía el deber de hacer otro tanto con respecto al hijo de su hermana muerta. Gamoneda en *Un armario lleno de sombra* también realiza una labor de justicia histórica, en su caso con un carácter reivindicativo, aunque la obra no tenga un destinatario expreso en el relato. En *Un armario lleno de sombra* nos traslada, por medio de pertinentes reflexiones que van surgiendo al hilo de los recuerdos, al ambiente de postguerra que vivió en el León de su infancia. De esta manera subraya la intención

de “hacer justicia” a los humillados y hambrientos, patente desde la primera página de su libro: “De mi espacio convecinal se desprendía lo que hoy me atrevo a llamar “cultura de la pobreza”, cultura a la que, en años inmediatamente posteriores, no sería desatinado mudar el nombre y decirle “cultura del hambre”. Podría decirse que Gamoneda se comporta igual que los testigos que acudieron al juicio de Baltasar Garzón para realizar el relato de sus trágicos recuerdos infantiles, en los que rememoraban los asesinatos de sus padres sucedidos setenta años antes. Eso, lo que ni ha podido ni ha querido olvidar, es lo que cuenta en *Un armario lleno de sombra*.

El haber hallado o no la manera más o menos original de acercarse al relato de infancia, no soluciona, sin embargo, la gran pregunta sobre el significado final del texto: ¿Qué sentido tiene que los lectores conozcan las vicisitudes más o menos singulares de nuestra infancia?, ¿acaso la vida del escritor es la vida de un héroe, de un modelo ejemplar? Sin una respuesta a este interrogante, el texto autobiográfico nos sigue pareciendo producto del narcisismo, cuando no de la impostura. Algunos autores que no cito no aparentan tener ese problema, y se dedican a escribir auténticas auto-hagiografías, en donde su imagen de niños parece prologar su vida de escritores eximios. Con esto no quiere decir que el resto de los escritores que elaboran sus memorias de infancia sean totalmente inocentes. Siempre hay una selección de lo significativo en el recuerdo, siempre se construye un personaje y una voz. Quizá los que se ponen como ejemplo de genialidad infantil sean simplemente más torpes. Todos incluimos entre las anécdotas narradas “leyendas familiares”, aún a sabiendas que han sido elaboradas por nuestros progenitores y que solo se mitifica lo que nuestros padres consideraron extraordinario y por eso lo recuerdan. Antonio Gamoneda alude también a este problema:

Estoy escribiendo, en buena parte, con viejas noticias y con recuerdos que son, propiamente, noticias y recuerdos heredados. De mi madre. Me los trasmitió imprecisos y velados por la tristeza, con la añadidura de la inocencia o la necesidad de hacer admirables los hechos en cuyo origen estaba mi padre. [...] Lo que llamo recuerdos heredados han quedado en la mía convertidos en imágenes tan inconsistentes – o tan consistentes- como las adquiridas en la experiencia propia.

Muchas veces me he preguntado por qué la figura de mi padre adquirió la relevancia de personaje protagonista en *Las cosas como eran*, y he llegado a la conclusión de que esto sucede porque durante mi infancia sentía continuamente su mirada sobre mi pequeña persona. Me atribuía frases que yo ni siquiera recordaba haber dicho y construía con ellas mi propio personaje. En resumen, más que recordar lo que yo pensaba, recuerdo cómo interpretaba él mi pensamiento, en una intimidad que nunca he vuelto a encontrar en mi vida. Héctor Abad Faciolince en *Traiciones de la memoria*, reflexiona sobre este problema:

Si miro hacia atrás y trato de recordar los hechos que he vivido, los pasos que me han traído hoy hasta aquí, nunca estoy completamente seguro de si estoy rememorando o inventando. Cuando vivimos las cosas, en ese tiempo “durante” que llamamos presente, con ese peso devastador que tiene la realidad inmediata, todo parece trivial y consistente y duro como una mesa o un taburete; en cambio, cuando pasa el tiempo, las patas de ese taburete se rompen o se pierden, el asiento se dobla, el espaldar se deforma, el respaldo es devorado por el comején, y las cosas terminan siendo tan irreales como ese objeto definido una vez maravillosamente por Lichtenberg: “Un cuchillo sin hoja al que le falta el mango”. ¿Qué objeto es ése? Un objeto que puede existir tan solo en las palabras, una cosa que no se puede mostrar, pero una cosa que ustedes pueden ver en esa frase: “Un cuchillo sin hoja al que le falta el mango”. Esto es el pasado, casi siempre algo que ya no es y de lo cual solo nos queda el rastro de las palabras.

El temor a la impostura narrativa también aparece cuando se intenta abordar la personalidad de un ser querido, como en el caso del padre o de la madre. Marcos Giralt Torrente se plantea la forma que debe elegir para hablar de su padre antes de comenzar el relato, y esa pregunta forma parte del propio texto:

Un retrato elegiaco de mi padre habría faltado a la verdad de mis sentimientos, escamoteando, en cambio, los recovecos oscuros en los que la epifanía generosa puede surgir...; mi culpa tal vez no era tanta...; no era fácil dar con un episodio iluminador sin forzar la fidelidad a la verdad que me había propuesto...; el relato frío, analítico, habría dejado demasiado al margen...; no tenía fuelle para urdir un gran fresco, para nada pormenorizado, que me obligara a investigar y fijar genealogías...; tampoco para el entrelazado, tan ajeno por otra parte a mi estilo, de estampas intimistas, de pecios microscópicos de la memoria. Y luego estaba todo lo demás: El porqué, la necesidad de escribir sobre nosotros. Todo el mundo tiene padres y todos los padres mueren...

¿Pero por qué contar entonces lo que a todos les ha sucedido?, ¿y por qué contar a desconocidos incluso lo que puede llegar a avergonzarnos? ¿Hacerlo no es un acto de impudor gratuito?, ¿algo parecido a filmar el relato de nuestros sueños al psicoanalista? Sí, todas las memorias de infancia interesantes tienen algo de confesión y de autoanálisis, y todas se plantean esta pregunta de difícil respuesta. María Zambrano, al comentar las *Confesiones* de San Agustín, señalaba que, al poner al descubierto su interior, el autor que se confiesa hace lo contrario que Adán y Eva cuando fueron expulsados del Paraíso: si Adán y Eva trataron de cubrirse para ocultar su desnudez porque sentían vergüenza al verse por primera vez a sí mismos culpables, el autor que se confiesa se desnuda ante el lector para liberarse de su culpa. ¿Y por qué se desnuda el autor de libros de memorias de infancia? ¿Acaso porque quiere volver a entrar al Paraíso, regresar al momento de la inocencia primera? Muchos no dudarían en calificar su niñez como un paraíso perdido, muchos desearían volver atrás el reloj del tiempo, no solo porque tienen nostalgia del pasado, sino porque son conscientes de que no han apurado hasta el último sorbo su experiencia vital, por muy intensamente que hayan vivido. Quieren volver al

paraíso de la infancia para rescatar algo que es imposible recuperar de otra manera que no sea por medio del lenguaje, que es la forma simbólica de representar el mundo. Como el niño no sabe expresar lo que está viviendo, tiene que esperar para poder elaborar el mensaje, y cuando llega a hacerlo, su destinatario puede que ya haya desaparecido. Gabriel García Márquez ha afirmado en *Vivir para contarla* que escribió *Cien años de soledad* porque su abuelo, el coronel, murió cuando él tenía ocho años, antes de que pudiera mantener con él una conversación decisiva y, en consecuencia, devolverle en palabras lo que él le había dado, es decir, su identidad. En consecuencia, toda su obra es la conversación que hubiera deseado tener con su abuelo, la persona más importante de su vida. Pero son los poetas Janet Frame y Tomas Transtömer los que, en mi opinión, mejor han expresado el interés que el autor adulto tiene en la rememoración del pasado infantil, siendo el lenguaje figurado la única manera que hallaron ambos para definir la importancia extraordinaria de la niñez en la formación de su personalidad. Dice Janet Frame en *Un ángel en mi mesa*:

El futuro se acumula sobre el pasado como un peso. El peso que gravita sobre los años primeros es más fácil de levantar, para hacer que aquel tiempo se enderece como la hierba que estaba aplastada. Los años que siguen a la niñez se sueldan a su futuro, petrificándose, y con frecuencia el tiempo que está debajo no puede volver a erguirse como la hierba, sino que yace, desangrado de su verdor, con otra forma, enredado con esos brotes frágiles y exangües de un tiempo diferente y extraño, debajo de la tierra". Traströmer, en "Visión de la memoria", señala también lo peligroso que puede ser para el autor adentrarse en ese territorio tan olvidado como anhelado: "Mi vida. Cuando pienso estas palabras veo frente a mí un rayo de luz. En una aproximación mayor, el rayo de luz tiene la forma de un cometa, con cabeza y cola. La extremidad más intensa, la cabeza, es la infancia y los años de crecimiento. El núcleo, su parte más densa, es la más temprana infancia en la que los rasgos más importantes de nuestras vidas se definen. Intento recordar, intento deslizarme hacia allí. Pero es difícil moverse en esas densas regiones, es peligroso; siento como si me acercase a la muerte".

El peligro de hablar de la infancia no reside únicamente en la rememoración de situaciones en muchos casos enormemente conflictivas. Fernando Savater, en *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, subraya la sensación de impostura que le embarga al recordar una infancia extraordinariamente feliz, que contrasta con la visión desazonada de otros autores: "Proclamar la dicha de la infancia es ya un tópico manido, un desafío importante y rutinario, la más vulgar de las compensaciones narcisistas. Qué le vamos a hacer. Comprendo que sería literariamente más "fuerte" decir que detesto mi infancia, como hicieron provocadoramente Malraux o Sartre. [...] Ya otras veces he tenido ocasión de repetir la confesión de Merleau-Ponty, que suscribo: "Nunca me repondré de mi incomparable infancia".

Sin embargo, habría que recordarle a Savater que, incluso los autores que relatan infancias más conflictivas, miran esa etapa de su vida con misericordia y

ternura. No les lleva a ello la nostalgia del esplendor, sino el sentimiento de pérdida de un mundo que poseía una profundidad y verdad perdida. Ése es el paraíso al que el autor de memorias de infancia desea regresar. Esto se hace patente en autores que cuentan experiencias literalmente horribles, ante las que el sentido común nos dice que sería mejor olvidarlas para seguir viviendo. Entre las obras autobiográficas, voy a citar como ejemplo una sola, que me parece la más conmovedora de todas las que he leído. Me refiero a *Historia de mi vida*, en la que Aharon Appelfeld recuerda su fuga del Campo de Concentración nazi donde vivió casi desde que tuvo conocimiento, y donde fueron asesinados sus padres. Solo en el mundo, rememora en este fragmento la aparición de su madre, transfigurada, mientras bebía el agua vivificadora de un arroyo, cuando a los diez años consigue escaparse del Campo de Exterminio:

Estuve buscando durante un día entero y sólo al atardecer encontré un arroyo. Me arrodillé y bebí. El agua me abrió los ojos y vi a mi madre, que hacía días que había desaparecido de mi mente. Al principio la vi junto a la ventana, de pie, observando, como tenía por costumbre hacer, pero de pronto volvió su cara hacia mí. Se asombró de que estuviera solo en el bosque. Fui a su encuentro, aunque enseguida comprendí que si me alejaba no volvería a encontrar el arroyo, y me quedé de pie. Volví para mirar el círculo pequeño por el que mi madre se me había aparecido y el círculo se cerró.

Mi madre fue asesinada al comienzo de la guerra. No presencié su muerte, pero oí su único grito. Su muerte quedó profundamente grabada en mí, pero más que su muerte, su renacimiento. Cada vez que estoy contento o triste, se me revela su rostro, apoyada en el alféizar de la ventana o en el umbral de la casa, como si fuera a venir hacia mí. Ahora soy treinta años mayor que ella. A ella el paso del tiempo no le ha añadido más años. Es joven y su juventud es siempre nueva.

¿Qué decir de este fragmento? Sin duda invita al silencio, y nos ayuda a entender cómo los niños asumen las mayores tragedias y logran convivir con el horror sin que se resquebraje en ellos el espíritu de vida. No me refiero en absoluto al simple afán de supervivencia, sino a la vida auténtica, poética, espiritual, que en la edad adulta nos cuesta tanto restaurar. Una forma de hacerlo es escribir nuestra memoria, por eso regresamos al tiempo de la infancia, tanto si es el tiempo de la dicha como si lo es de la desdicha.

Otra finalidad de la escritura de libros de infancia es la restauración de la imagen del mundo de la que desaparecieron las figuras de familiares muertos. Muchos autores repiten la idea de que los muertos están menos muertos, o por lo menos su muerte es menos triste, una vez que han aparecido en sus escritos. La literatura parece redimirlos del olvido. Podría decirse que el autor ha de pagar una deuda con sus antepasados, los que le hicieron ser lo que es, incluso aunque su infancia no haya sido enteramente feliz. Con sentido ambivalente, aunque nada ambiguo, Vladimir Nabocov en *Habla, memoria*, expresa la perplejidad de la aparición de los desaparecidos de su vida en los escritos de infancia:

Cada vez que los veo en mis sueños, los muertos parecen silenciosos, preocupados, extrañamente deprimidos, muy diferentes a su querida y alegre forma de ser. Los encuentro sin el menor asombro, en lugares que jamás visitaron en su vida terrena, en casa de algún amigo mío que nunca llegaron a conocer. Se sientan aparte, mirando ceñudos al suelo, como si la muerte fuese una oscura mancha, un vergonzoso secreto de familia. No es desde luego entonces —no es en los sueños— sino en plena vigilia, en momentos de robusta alegría y de triunfo, en la más elevada terraza de la conciencia, cuando la mortalidad aprovecha la ocasión para mirar más allá de sus propios límites, desde el mástil, desde el pasado y el torreón de su castillo. Y aunque apenas puede vislumbrarse nada por entre la niebla, tengo en cierto sentido la bendita sensación de que miro hacia donde debo mirar.

José Ángel Valente expresa la necesidad del recuerdo contra el poder de la muerte, porque la memoria viene a mitigar el miedo al vacío total que supone el olvido, imagen absoluta del abandono. Adjudicando al recuerdo un poder contra el vacío de la muerte, decía a este respecto en sus *Diarios*, el 21 de Enero de 1994:

Estábamos en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?

Y Antonio Gamoneda ve en el recuerdo de la infancia una forma de reconciliarse con su propia vejez:

No sé si la voluntad de escribir sobre mi infancia —de escribir mi infancia— tiene alguna causa. El olvido progresa en mí y se hace parte de un silencio intelectual que, fugazmente, me proporciona algo parecido a un bienestar. Un bienestar vacío. En el olvido están los recuerdos. Advierto que mi aprendizaje de vejez no es otra cosa que la forma que adoptan ahora en mí el pasado y sus sombras.

Todo lo dicho anteriormente confirma la idea de que la escritura de la memoria de la infancia no es en absoluto un mero relato costumbrista, ni siquiera la reconstrucción antropológica de un mundo perdido. Pero también es verdad que a la mayoría de los lectores les agrada encontrar estas descripciones costumbristas que, por otra parte, son inevitables. Mi experiencia me dice también que los libros de memorias de infancia son los que tienen lectores más diversos, que en muchos casos no se ven atraídos por la lectura de obras de ficción, de poesía o de ensayo. Les atraen sobre todo a las personas que tienen una edad semejante y han participado de unas experiencias similares a la del autor. Pero lo que más desea el autor es que su libro de memorias interese a otro sector del público; me refiero a los que no tienen nada en común con la memoria narrada, y sin embargo se sienten

expresados en las vivencias que el libro relata. Son esos lectores los que pueden convencerte de que has conseguido expresar una realidad universal por medio del relato de tu propia memoria. He encontrado, sin embargo, en algunos de los testimonios de los lectores algo que me ha reconciliado con esa lectura aparentemente costumbrista. Trataré de explicarlo. En muchas de mis intervenciones públicas en las que he comentado *Las cosas como eran*, ha aparecido alguien que me ha dicho: “tu libro me ha trasladado a mi propia infancia, he vuelto a ver a mi padre, me he visto a mí misma riendo, llorando... viva”. Eso es importante porque un texto no está enteramente vivo si su lectura no hace vivir al lector. Y esto se consigue con más facilidad con los libros de memorias de infancia. Amos Off explica que en la verdadera obra de arte, “el texto le habla al lector y no al escritor”. Estos lectores que, al leer los libros de memorias de infancia, se trasladan al tiempo de su niñez, recordando lo que creían haber olvidado, hacen realidad el deseo último del autor: no tanto recordar su vida como hacer que los otros se encuentren con la imagen de su propio pasado. ¿No es el autor el primer lector del texto que escribe? Dado que sí que lo es, él mismo protagoniza en primera persona este emocionante traslado hacia el origen. Sólo entonces tiene sentido la desnudez a la que se ha expuesto ante los lectores. No tanto porque confirmen la calidad literaria de mi libro, sino el aliento de verdad que sí estoy segura de que lo inspiró, me emociona el que sus lectores se sientan, más que identificados conmigo, reconciliados con aquellos que fueron ellos mismos. Esto lo experimenté al concluir la escritura de *Las cosas como eran*, y aparece así expresado al final de la obra:

Deambulamos entre las cosas y les preguntamos quiénes eran, pero ellas nos responden quiénes éramos nosotros. La luz avanza tras los cristales, hasta que llega a cegarnos. Entonces se desdibujan los contornos que antes veíamos tan nítidos. Los volúmenes y los colores van desapareciendo como cuando alguien comienza a desnudarse y las prendas caen al suelo una a una. Sin embargo, no se hace la nada, no regresa el vacío, no se apaga la luz. En ese momento aparece la verdad, la verdad luminosa que esconden los cuerpos desnudos.

BIBLIOGRAFÍA (Memorias de infancia citadas en este artículo)

Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

----- *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara, 2010

Appelfeld, Aharon. *Historia de una vida*. Barcelona: Península, 2004.

Auster, Paul. *Diario de invierno*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Chacel, Rosa. *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera, 1981.

Mateo Díez, Luis. *Días de desván*. León: Edilesa, 1997.

- Frame, Janet. *Un ángel en mi mesa*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Gamoneda, Antonio. *Un armario lleno de sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- Ginzburg, Natalia. *Léxico familiar*. Barcelona: Lumen, 2009.
- Giralt Torrente, Marcos. *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Hernández, Abel: *Historias de Alcarama*. Madrid: Gadir, 2008.
- El caballo de cartón*. Madrid: Gadir, 2009.
- Jiménez, Juan Ramón. *Recuerdos*. Tiempo. Madrid: Visor, 2012. (Prólogo de Esperanza Ortega)
- Kureishi, Hanif. *Mi oído en su corazón*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Marí, Antoni. *El vaso de plata*. Barcelona: 1992.
- Merino, José María. *Intramuros*. León: Edilesa, 1998.
- Nabocov, Vladimir. *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Ortega, Esperanza. *Las cosas como eran*. Palencia: Menoscuarto, 2009
- Savater, Fernando. *Mira por dónde*. Autobiografía razonada. Madrid: Taurus, 2003.
- Tolstoi, León. *Memorias*. (Infancia-Adolescencia- Juventud). Madrid: Casa editorial Maucci, 1907.
- Tranströmer, Tomas. *Poemas selectos y Visión de la memoria*. Colección Poesis. Editorial Latina, 2009.
- Welty, Eudora. *La palabra heredada*. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Woolf, Virginia. *Momentos de vida*. Barcelona: Lumen, 2008.