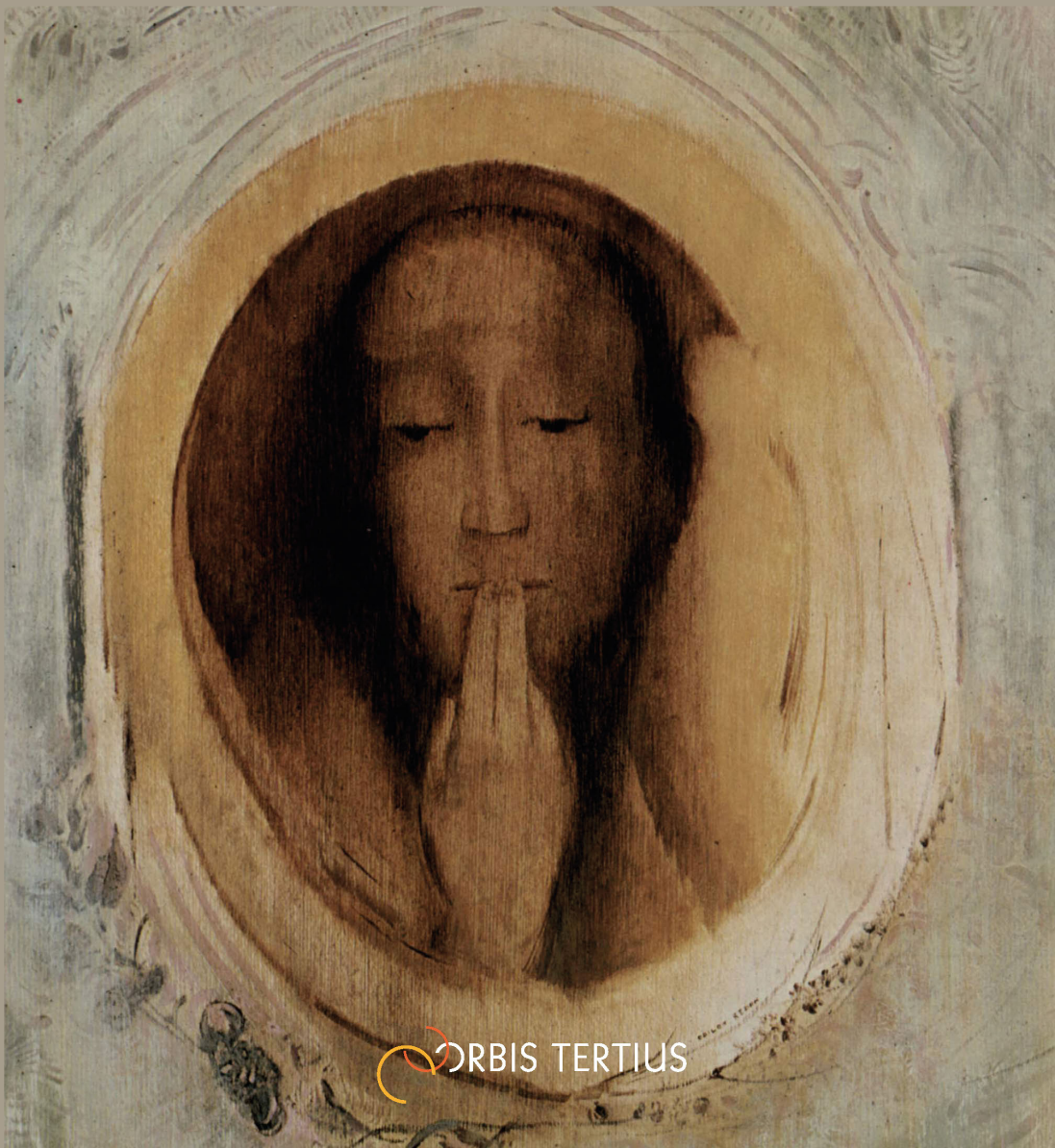
L'EXPRESSION DU SILENCE

DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET CATHERINE ORSINI-SAILLET



ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2018
© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776

Illustration de couverture : *Le Silence* (1911) d'Odilon Redon (détail).

TABLE DES MATIÈRES

Natalie Noyaret, Catherine Orsini-Saillet
Préface 7

CONFERENCIA-CHARLA INAUGURAL

Soledad Puértolas 13

CHAPITRE 1
Le silence : rhétorique et typologie

Eugénie Romon
Le rôle du silence dans l'œuvre de Soledad Puértolas 31

Cécile François
Le silence et ses résonances dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela 45

Murielle Borel
Les silences éloquents dans la production brève de Javier Marías : poétique, genre et stratégie 63

Anne-Sophie Gullo
La poética del silencio en las obras de Alejandro López Andrada 79

Xavier Escudero
Los mil y un matices del silencio en *Nemo* (2016) de Gonzalo Hidalgo Bayal 95

CHAPITRE 2
Silence et construction de soi

Jean-Christophe Martin
Du silence contraint à l'épanouissement de l'être dans *El hombre bicolor* de Javier Tomeo 111

Elide Pittarello
Voces fantasmales en *La soledad era esto* de Juan José Millás 125

Nathalie Sagnes-Alem
Silence et (post)colonialité dans *La vida perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez 139

Patricia Mauclair
Le silence dans les albums de jeunesse contemporains en Espagne 151

Christine Di Benedetto
El impostor de Javier Cercas, un silence éloquent 167

CHAPITRE 3
Silence et histoire familiale

Fanny Lelièvre
Silence du père dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez (2007), *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute (2008) et *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013) 185

Natalie Noyaret
Formes et enjeux du silence dans *Demonios familiares* d'Ana María Matute 201

Angélique Pestaña
Le silence, témoin d'un acte indicible dans *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes 217

Geneviève Fabry
Silencio y secretos de familia en la novela española de los años 1990 ... 229

Caroline Bouhacein
La poétique du silence dans *Donde no estás* de Gustavo Martín Garzo 243

CHAPITRE 4
Silence, Histoire, pouvoir

Blanca Riestra
La presencia del silencio en *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo 263

David Becerra Mayor
La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas* 279

Marie Delannoy
De la terreur du franquisme au terrorisme de l'ETA : le silence, ses conséquences et ses ruptures dans *Las cenizas del hierro* de Ramiro Pinilla et *Patria* de Fernando Aramburu 297

Gregoria Palomar
L'expression du silence dans *Patria* de Fernando Aramburu : un douloureux mutisme dans une guerre fratricide 313

Beatriz Calvo Martín
Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa 329

Résumés 343

Les auteurs / Los autores 355

SILENCIO Y SECRETOS DE FAMILIA EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 1990

Geneviève Fabry
Université catholique de Louvain

Muchas novelas españolas de los años noventa ponen en escena secretos de familia: hechos aterradores del pasado que conviene callar para mantener la fachada de una familia unida. Filiaciones ocultadas, asesinatos nunca esclarecidos, suicidios sospechosos, son señalados y silenciados al mismo tiempo en las páginas de unas novelas, miradas a casi treinta años de distancia, que se han vuelto ya canónicas. No será ninguna novedad retomar aquí la premisa según la cual el microcosmos familiar refleja de manera alegórica el macrocosmos socio-político de una sociedad que mantiene la paz gracias al silenciamiento del saldo traumático de los conflictos del pasado. Menos estudiado es el proceso preciso según el cual el secreto se establece y se transmite entre varias generaciones. Es lo que vamos a estudiar en un corpus compuesto de tres novelas: *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1992, Premio de la Crítica), *El jinete polaco de* Antonio Muñoz Molina (1991, Premio Nacional de Narrativa y Premio Planeta), y *Donde las mujeres* de Álvaro Pombo (1996, Premio Nacional de Narrativa).

Tematizar los secretos de familia

En el primer número de la revista *Iberical* (2012) se publicó un dosier dedicado al secreto. El artículo que publica ahí Natalia Nuñez Bargueño sobre la primera novela de nuestro corpus, es revelador del enfoque adoptado por ese tipo de investigaciones: se dedica a profundizar en la temática del secreto, más que en las implicaciones formales del mismo, y busca en la novela el paralelismo, más sugerido que explícitamente desarrollado,

entre microhistoria familiar y macrohistoria nacional. Tanto en el excelente artículo de Núñez Bargueño, como en otro artículo del mismo dosier («Métapsychologie du fantôme» de Geneviève Richard), el marco conceptual relativo a los secretos de familia remite, de forma directa o indirecta, a los trabajos pioneros de Abraham y Torok recogidos en *L'écorce et le noyau*[1]: esta elección desemboca en un énfasis en las características psíquicas del portador consciente o inconsciente del secreto. Nuestro propio enfoque hará hincapié por un lado, en la dimensión transgeneracional del secreto de familia y, por otro lado, en las implicaciones narratológicas de la transmisión del secreto.

En la perspectiva de la psicología transgeneracional, se ha observado que la influencia de una generación a otra se vuelve patológica cuando una experiencia fuerte, en general traumática, no ha sido objeto de una elaboración psíquica adecuada, esto es, no ha sido introyectada. A veces esta elaboración se encuentra obstaculizada o incluso imposibilitada (en general porque el sujeto recibe mensajes inhibitorios por parte del entorno), lo que genera un sufrimiento psíquico y la constitución de un secreto bajo la forma de una «inclusión»:

> Confronté à un événement dont l'introjection harmonieuse des différentes composantes lui est impossible, un individu réagit par une inclusion au sein de son Moi de l'ensemble des émotions, des pensées et des images mobilisées dans la situation éprouvante[2].

Desde el punto de vista de la configuración psíquica, este secreto se esconde en una cripta de la que emanan señales inconscientes que revelan su existencia: es el fantasma (*fantasme*) de incorporación. Cuando un niño está en contacto con uno de sus padres que tiene un secreto encerrado en una cripta, se encuentra afectado por los mensajes inconscientes que emanan de ella: estos mensajes encuentran una representación tradicional en el espectro, lo que Abraham y Torok llaman «le travail du fantôme». En resumen, «Le fantôme résulte donc des effets sur l'inconscient d'un sujet de la crypte d'un autre, c'est-à-dire de son secret inavouable[3]».

1. Nicolas Abraham y Maria Torok, *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1996.

2. Serge Tisseron *et alii*, *Le psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme.* Paris: Dunod, 1995, p. 6.

3. *Ibid*., p. 7. Véase esta definición del secreto de familia por Tisseron: «Tout d'abord, un secret de famille n'est pas seulement quelque chose que l'on ne dit pas, puisque nous ne disons bien entendu pas tout et à tout moment. Il porte à la fois sur un contenu qui est caché et sur un interdit de dire et même de comprendre qu'il puisse y avoir, dans une famille, quelque chose qui fasse l'objet d'un secret. En outre, dans leur grande majorité,

Los trabajos de Serge Tisseron han puesto de relieve el peso de tales secretos inconfesables, cuya índole e importancia para el sujeto evolucionan a medida que pasan las generaciones. Para la primera generación, se trata de un secreto *indecible* (se conoce el contenido pero no se puede comunicar acerca de ello). Para la segunda generación –hijos de padres que no han elaborado su(s) trauma(s)–, el secreto pertenece a lo *innombrable* ya que se presiente la existencia del secreto pero no se conoce su contenido. Para la tercera y la cuarta generaciones (nietos y bisnietos de los que sufrieron una introyección obstaculizada), el secreto pertenece a lo *impensable* (la existencia misma del secreto está ignorada; los síntomas de la cripta no se pueden relacionar con ningún secreto –ni conocido ni sospechado–, ni con ninguna experiencia cuyo alcance afectivo pueda ser reconocido).

Tanto en *Corazón tan blanco* como en *Donde las mujeres*, el discurso narrativo ahonda en el hiato entre la experiencia de los padres y la de los hijos: en clave masculina en *Corazón tan blanco* (padre/hijo) y en clave femenina en *Donde las mujeres* (madre/hija). En los dos libros rezuma el secreto («suinte le secret») como apunta Tisseron (2008). En *Corazón tan blanco*, el secreto gira alrededor de los dos primeros matrimonios del padre del narrador, llamado Ranz. Al hilo de una investigación casi involuntaria por parte de su hijo, Juan, éste se entera, gracias a la mediación de su esposa Luisa (con la que acaba de casarse), que su padre asesinó a su primera esposa para poder casarse con la segunda, Teresa. Ésta, al enterarse del crimen, se suicida nada más regresar de su viaje de bodas. Es esta escena del suicidio la que abre la novela, encabezada por la frase que se ha hecho famosa: «No he querido saber, pero he sabido que…» Esta frase que va a repetirse durante la novela señala el «*clivage*» típico del portador de secreto. Dice Tisseron:

> le drame du secret est de diviser son porteur en deux, entre une partie de lui qui voudrait parler pour se soulager, et une autre qui craint de le faire, ou se l'interdit. […] Quand un parent est porteur d'un

les secrets ne sont pas organisés autour d'événements coupables ou honteux comme on le croit souvent. Les fameuses "fautes de nos ancêtres" ne sont qu'une source très minime de secrets de famille. La plupart d'entre eux sont en fait organisés autour de traumatismes vécus par une génération et incomplètement symbolisés par elle. Il peut s'agir de traumatismes privés, comme un deuil, mais aussi collectifs comme une guerre ou une catastrophe naturelle. Ces événements n'ont pas reçu de mise en forme verbale, mais ils ont toujours été partiellement symbolisés sous la forme de gestes et d'attitudes et, parfois aussi, d'images montrées ou racontées en famille», Serge Tisseron, «Le poids des secrets de famille», *Sciences humaines*, nº 36 (2002). También consultable en <http://www.scienceshumaines.com/le-poids-des-secrets-de-famille_fr_12501.html> [Consultado el 23-02-2012].

> secret, l'enfant apprend lui-même à fonctionner avec un psychisme divisé: d'un côté, il est obligé d'apprendre à repérer l'existence du secret de manière à ne pas courir le risque de confronter son interlocuteur à ce qu'il veut ignorer. Mais de l'autre, il est obligé de faire comme si ce secret n'existait pas. Un tel clivage a des effets immédiats sur les capacités de dissimulation[4].

El «presentimiento de desastre[5]» repetidamente evocado por el narrador es su manera indirecta de evocar su *conocimiento* del desastre: sabe que hubo un desastre, pero no conoce su índole ni lo puede nombrar. De ahí que lo proyecta en el futuro aunque se refiera al pasado. Se trata de un pasado no conocido pero sí intuido a través de sensaciones frente a ciertas imágenes enigmáticas (como las fotografías antiguas[6]) o ciertas verbalizaciones alusivas y recibidas como incompletas (como la advertencia de Ranz acerca de los secretos el día de su boda[7]). En cuanto a la capacidad de disimulación evocada por Tisseron, nos ofrece una clave muy interesante para interpretar la digresión sobre el oficio del intérprete que el narrador desarrolla durante el cuarto fragmento de la novela[8] así como la tergiversación a la que somete el discurso del alto cargo español al traducirlo[9]. Ahora bien, la disimulación en *Corazón tan blanco* obedece más fundamentalmente a la experiencia de lo que González de Ávila llama la «performatividad absoluta» del lenguaje en la novela:

> Observer le secret se présentait bien comme la solution la plus rentable au problème de la performativité absolue du langage : si son père avait gardé le secret vis-à-vis de sa seconde femme, elle ne serait pas morte […][10].

Pero también se podría argumentar que existe una performatividad no solamente de la palabra sino de la sospecha. Si se intuye que existe un secreto, y es imposible no intuirlo, ya es demasiado tarde; se pone en marcha

4. Serge Tisseron, «Toujours le secret suinte», *Enfances et Psy*, 2008/2, n° 39, p. 91.
5. Javier Marías, *Corazón tan blanco*. Barcelona: Penguin Random House, 2015, p. 18.
6. *Ibid.,* p. 99.
7. *Ibid.*, p.101.
8. *Ibid.*, p. 57-66.
9. *Ibid.*, p. 70.
10. Manuel González de Ávila, «La faute et la parole: J. Marías, *Corazón tan blanco*», *Bulletin hispanique*, n° 101-1 (1999), p. 217.

un engranaje fatal que obliga a asumir una elección que tarde o temprano tendrá consecuencias importantes:

> Quién no ha sospechado, y con las sospechas se pueden tomar dos medidas, ambas inútiles, preguntar y callar. Si se pregunta y obliga quizá llegue a oírse «Yo no he sido», y habrá que fijarse en lo que *no dice* […]. Si se calla hay que disipar la sospecha y abolir la pregunta[11].

«Yo no he sido», aclara Juan: es una frase de niño, de la cual nunca nos deshacemos del todo. Esta actitud de niño echa una sombra sobre el narrador quien, incluso adulto, necesita la mediación de una mujer para lograr sonsacarle la verdad a su padre.

En *Donde las mujeres*, la estructura familiar relativa al secreto es similar a *Corazón tan blanco*, pero se invierte el sexo de los detentores del secreto. En la novela de Pombo, es ahora la narradora la que detiene el secreto, al haberlo recibido brutalmente de su tía. Este consiste en la verdadera identidad del padre de la narradora: no se trata de Fernando, padre oficial de la chica, sino de Gabriel, antiguo amante de su madre. Al final de la novela, la narradora viaja a Madrid para conocer a su verdadero padre pero éste no la reconoce. Desilusionada, la narradora decide abandonar la casa familiar. Como para Juan, en la novela de Marías, el secreto se había vuelto *innombrable* para la narradora de Pombo. Sabía que existía pero desconocía su contenido. El secreto rezumaba y la narradora lo intuía a través de gestos o imágenes. Por ejemplo, se interrogaba frente a viejos álbumes de fotos[12] o dibujos de su madre, dibujos vinculados con el expreso deseo materno de «hablar menos y dibujar más[13]» así como con la sombra de Gabriel, quien enseñó a la madre a dibujar[14]. El «*clivage*» de la narradora se expresa mediante el efecto de disonancia que provocan ciertas expresiones, en apariencia anecdóticas. Es el caso, por ejemplo, de la palabra «papá» que «sonó como una bofetada, como una inconveniencia, como un sobresalto inmerecido que en nuestro dormitorio [de las dos hermanas] parecía carecer de espacio, de tiempo y de sentido[15]».

La construcción transgeneracional en la tercera novela del corpus, *El jinete polaco*, es más compleja ya que pasamos a considerar una cadena de

11. Javier Marías, *op. cit.*, p. 222.

12. Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 29-30.

13. *Ibid.,* p. 32.

14. *Id.*

15. *Ibid.*, p. 40.

cinco generaciones. De hecho, don Mercurio es el padre de Pedro y es el abuelo de Leonor, quien a su vez es la abuela de Manuel. La filiación misteriosa del bisabuelo del narrador, Pedro Expósito Expósito, da lugar a una puesta en escena de la cripta psíquica mediante una narrativización conforme con el género gótico, según ha demostrado acertadamente Elizabeth Amman. Buena parte de la primera parte de la novela gira alrededor del cuerpo incorrupto de la mujer emparedada. Este relato tiene el interés de esbozar raíces lejanas que explican el difícil nacimiento del protagonista y la angustia de su madre, acosada por presagios sombríos, como si se tratara de una repetición inconsciente del parto complicado de Águeda. Para la tercera y la cuarta generaciones, nos recuerda Tisseron, el secreto es *impensable*. No sólo se desconoce el contenido del secreto familiar (es el caso de la segunda generación), sino que además se desconoce la existencia de un secreto. No hay contenido verbal explícito acerca del secreto entre los miembros de las distintas generaciones. La influencia transgeneracional se ve mediada por lo que Tisseron llama «el símbolo quebrado», elemento representativo (imágenes), afectivo, corporal o verbal desgajado de un conjunto que le dé sentido y mediante el cual el niño no puede hacer una elaboración mental armoniosa de lo que afecta a su padre/madre. Los lejanos ecos de ese secreto *impensable* siguen resonando para Manuel, quien experimenta un profundo malestar frente a su historia familiar. Manifiesta todos los síntomas del «*clivage*», como por ejemplo en esta reflexión:

> Félix dice que podría haberme ganado la vida de ventrílocuo, es como viajar a otro país sin moverse, como cambiar de alma y de memoria, hasta de identidad, y a mí la mía se me escapa en cuanto me descuido, no sé quedarme en la primera persona del singular[16].

Sin embargo, Manuel pertenece a la quinta generación, cuando, en principio, se han apagado las influencias transgeneracionales[17]. Es de suponer que es el contexto social el que refuerza el efecto de resonancia del lejano secreto de familia. La problemática del secreto se ve acentuada por el contexto de la niñez y juventud del chico (nacido en 1955) que transcurren durante el franquismo, un periodo caracterizado por la disimulación y la represión. En el contexto muy distinto de la democracia recuperada (en

16. *Ibid*., p. 391.

17. Didier Dumas ha demostrado magistralmente que toda la saga de los once primeros capítulos de la Biblia puede leerse como un manual acerca de los riesgos y oportunidades que constituyen las relaciones transgeneracionales. Dumas considera que el efecto nefasto de un secreto de familia se extingue después de la cuarta generación, lo que confirma mediante el análisis de los textos bíblicos.

torno a 1990 y 1991), la desmemoria y los pensamientos lúgubres que acosan a Manuel van a desaparecer gracias a una conversación anamnésica con Nadia, quien le invita a recordar y ofrece así el marco narrativo en el que se engarzan los demás niveles narrativos de la novela.

Narrar los secretos de familia: el problema de la (no)fiabilidad

Ahora que hemos presentado la dinámica transgeneracional del secreto de familia, cabe intentar profundizar en los efectos de su desvelamiento y en el tipo de narrador requerido por este juego entre ocultamiento y revelación. El marco teórico usado aquí se refiere a la reflexión actual acerca de los narradores no dignos de confianza («*unreliable narrators*[18]»), más especialmente a la distinción que hace Greta Olson entre narradores falibles y no fiables («*fallible and untrustworthy narrators*»). Los primeros tienen deficiencias que les impiden *ipso facto* transmitir una versión verdadera y completa de determinados hechos. Los segundos (los narradores no fiables) son tales porque escogen deliberadamente dar una versión adulterada de los hechos. Si bien desde un punto de vista temático, el narrador en pos de la verdad aparece como una víctima del secreto y del silencio, también es un agente activo –ambiguamente activo– desde el punto de vista narratológico.

La novela de Marías pone en escena a un narrador en primera persona cuyo tono cercano, casi intimista, incluye al lector en su mundo anímico. La búsqueda del narrador se hace desde el presente («Ahora mismo, yo estoy casado[19]»). Juan se presenta primero como un narrador falible, que no había nacido en el momento de los hechos que le oculta su padre posteriormente (asesinato y suicidio de sus primeras esposas). Su presentación de los hechos pasados se caracteriza por lo que Martin y Phelan llaman, en su tipología de narraciones no fiables, una transmisión y una interpretación

18. Remitimos a la metodología expuesta por Olson para identificar a los narradores no fiables (*unreliable narrators*). Según Olson, hay señales textuales que apuntan a la falta de fiabilidad del narrador: «(1) the narrator's explicit contradictions and other discrepancies in the narrative discourse; (2) discrepancies between the narrator's statements and actions; (3) divergences between the narrator's descriptions of herself and other characters'descriptions of her [...]; (7) multiperspectival arrangements of events and contrasts between various versions of the same events [...]». (Greta Olson, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators». *Narrative*, Vol. 11, n° 1, 2003, p. 97-98. <http://www.jstor.org/stable/20107302> [Consultado el 15-12-2014].

19. Javier Marías, *op. cit.*, p. 17.

incompleta de los hechos[20]. El narrador no nos cuenta historias completas y tiene una lectura limitada de los hechos relatados. Es el caso, por ejemplo, del suicidio de la segunda esposa de Ranz cuya motivación desconocemos al comienzo de la novela. Además, toda la dinámica narrativa de la novela arranca con el sentimiento de un malestar que el narrador no logra analizar, a raíz de su reciente matrimonio con Luisa. Tenemos ahí una serie de datos caracterizados por un fenómeno de «*underreading*[21]» por parte del narrador, una incapacidad de interpretar adecuadamente una serie de hechos percibidos (sentimientos propios o palabras ajenas). Esta incapacidad *proclamada* se combina también con una desidia culpable. Varios fragmentos ponen al desnudo el pacto de silencio que existe entre Ranz y su padre, por ejemplo cuando evoca los objetos de arte que posee Ranz y cuyo origen (posiblemente una extorsión a los judíos alemanes en 1945) Juan tiene interés en desconocer[22].

> Mi padre posee joyas que no le costaron nada y de algunas de las cuales nada se sabe. En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Durero en 1945, cuenta la historia que se esfumaron durante los bombardeos o que se los llevaron los rusos, más bien esto último… Yo no afirmo ni niego nada, pero en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría que son de Durero (pero yo no soy nadie para decirlo, y él siempre se ríe cuando le pregunto, no me contesta)[23].

Como observa Olson, los narradores falibles remiten muchas veces a una postura infantil, postura que Juan evoca en la última página de la novela cuando asocia su posición con la perspectiva de un «niño perezoso o

20. Véase la tipología de Martin y Phelan comentada por Olson para caracterizar ese tipo de narradores: «[they] may evidence unreliability in their not telling enough about what is happening ("underreporting"), their failing to grasp events completely ("underreading"), or their making incomplete value judgments ("underregarding")», Greta Olson, art. cit., p. 101.

21. *Ibid.*, p. 100.

22. También: «[Ranz] invertía en arte para sí mismo, o mejor dicho, no invertía o si acaso lo hacía para sus descendientes, ya que jamás ha querido vender nada de su propiedad y seré yo quien venda. […] No sé lo que valdrá el conjunto de su colección (mi padre también se ríe cuando le pregunto, y me contesta: "Ya lo sabrás el día que no tengas más remedio que averiguarlo") […] No sé todavía ni sabré de momento a cuánto ascienden tal fortuna y tal exceso (espero que a su muerte deje un informe de experto exacto)», Javier Marías, *op. cit.*, p. 117.

23. *Ibid.*, p. 115.

enfermo[24]» al escuchar el tarareo insignificante e inolvidable de su mujer. Pero al terminar la novela, el lector puede tener la sensación de que, además de ser falible, Juan no es del todo fiable. Desde el comienzo de la narración, ha calculado la dosis de secreto que va revelando paso a paso. La ignorancia voluntaria de Juan relativa al origen de la fortuna de su padre resuena de forma inquietante en las reflexiones que se formula al imaginar el porvenir de su matrimonio, considerando la posibilidad de que uno de los dos engañe al otro y que así se abra la eventualidad de la repetición del adulterio, asociado con la muerte posible de uno de los protagonistas del triángulo amoroso[25]. Sin embargo, la afirmación final del narrador parece querer contrarrestar esa nota inquietante ya que termina su ensoñación insistiendo en su compromiso conyugal: «Yo la respaldo[26]».

En la novela de Pombo, también nos encontramos con una narradora en busca de verdad que cuenta su historia en primera persona. Como en *Corazón tan blanco*, esta narradora no nos asocia a la temporalidad del descubrimiento de la verdad, que llevaría a un desvelamiento que corresponde con el presente de la narración. Cuando empieza el relato, la narradora ya ha descubierto en qué consiste el secreto (la identidad de su padre) que sin embargo esconde al lector durante la mayor parte de la novela. Por lo tanto, el régimen adoptado en *Donde las mujeres* se caracteriza también por el carácter voluntariamente incompleto de los datos transmitidos y de su interpretación por parte de la narradora. En esta novela, la narradora cuenta toda la historia en pasado y pone en escena su propia incomprensión e ignorancia acerca de su situación familiar.

Poco a poco, nos damos cuenta del desfase entre el momento de la diégesis (niñez y adolescencia) y el momento de la narración (edad adulta)[27]. La narración parece fluir al hilo de una voz sincera, que explica didácticamente cuál es su situación: «Quizá sea éste el momento de explicar lo que yo sabía y lo que yo no sabía acerca de mis padres a los quince años[28]». Pero a pesar de esta declaración, la narradora sigue hablándonos de su padre Fernando cuando ya sabe que no es su padre y que saberlo ayudaría al lector

24. *Ibid.*, p. 301.

25. *Ibid.*, p. 299-300.

26. *Ibid.*, p. 301.

27. Véase por ejemplo esta cita: «Mi padre no era por entonces ni siquiera un accidente de esta historia, ni siquiera un obstáculo. Pero esto es otro asunto que yo entonces aún no entendía», Álvaro Pombo, *op. cit.*, p. 33.

28. *Ibid.*, p. 50.

a entender los comportamientos de éste y de la madre de la narradora. O sea que practica una especie de «*misreporting*[29]», de falsificación calculada de los datos narrativos para dar a la revelación final acerca de su filiación un peso mayor. En *Donde las mujeres*, el lector hace la experiencia de haber sido burlado, de haber vivido pendiente de un relato cuya narradora no sólo fue víctima de padres encubridores sino que ella misma encubrió sabiamente los datos de la historia con fines de armar el relato iniciático que termina entregándonos. Al final de la novela da una vuelta de tuerca más al mostrarnos cómo se rebela contra esa conspiración del secreto. Pide a su tía «responsabilidades por aquel secreto[30]» pero ésta niega toda responsabilidad no sólo en la falsificación de la identidad de la chica, sino a nivel más general:

> No queríamos fotos de la boda en la salita […]. Nosotras hacíamos viajes con papá en primavera por toda Europa y en Berlín fuimos a ver las carreras a galope del Grünewald y del Hoppegarten. Era el Berlín que iba a laminar Adolfo Hitler, casi mejor que París para el desdén, para despreciar todo lo que no fuera la suprema sensualidad y la suprema espiritualidad del arte de vanguardia […]. Íbamos con unos sombreritos por las calles, mirábamos al frente, fijamente, decidiendo si la liberación iba a venir más del lado de Lenin o Benito Mussolini. Aquel orador maravilloso que admiraba José Antonio Primo de Rivera. Y naturalmente estás pensando que […] no voy a hacerme responsable de haberte envenenado, desfalcado, y hecho migas. ¡Pues claro que no me hago responsable[31]!

Se enhebran historia familiar e historia nacional en una misma actitud de frivolidad reivindicada por la tía como marca de clase («y eso era *first class*[32]»), y que le parece «monstruosa[33]» a la narradora. Al revés de la dicha familiar que posibilita la revelación del secreto en *Corazón tan blanco* (dicha precaria pero efectiva en el presente de la narración), la revelación del secreto hace estallar toda posibilidad de convivencia familiar y de reconciliación en la novela de Pombo en la que el trauma resulta ser no lo que encierra el secreto sino su revelación «cruel[34]».

29. Greta Olson, *op. cit.*, p. 101.

30. Álvaro Pombo, *op. cit.*, p. 240.

31. *Ibid.*, p. 242.

32. *Ibid.*, p. 241.

33. *Ibid.*, p. 244.

34. *Ibid.*, p. 240.

De tal relato no emana para el lector ningún sentimiento de alivio sino una inquietud larvada frente al discurso social conformista y hueco, con el que termina la novela. «Es lo mejor que hay la casa propia, como la casa de una no hay ninguna, y la familia igual. […]» le dice a la narradora la mujer del hotel en el que se ha refugiado. «Así es, desde luego –dije yo–, y así será, seguro. […][35]». La sutileza de Pombo radica en denunciar ese discurso social al ponerlo en escena en la voz de la narradora homodiegética misma cuya palabra sabemos, al final, evaluar: no es del todo fiable. Está diciendo lo contrario de lo que piensa: la casa de uno/una es el lugar menos confiable del mundo. Hay que huir. La huida de la narradora lejos de la casa materna será su manera propia de hacerse responsable de las consecuencias del secreto por fin divulgado entre los miembros de la familia.

Finalmente, en *El jinete polaco*, el montaje de las voces narrativas, como es sabido, es bastante complejo ya que alternan en la novela relatos en primera y en tercera persona[36] que pertenecen a ambas categorías de narradores no fiables y falibles. Manuel pertenece a esta última categoría cuando, por ejemplo, no puede recordar su primer encuentro con Nadia porque estaba borracho. Si Manuel recurre a la imaginación, no es por voluntad de engañar, sino porque carece de fuentes y que la imaginación es un vínculo afectivo (ya que no cognitivo) con sus antepasados[37]. En cambio, la primera versión de la historia de la mujer emparedada es relatada por un narrador *no fiable*, don Mercurio, en 1939; es deliberadamente falsa y refleja así, según Amman[38], el momento en el que está contada. La segunda versión sería correcta: aparece en la boca de Julián y se cuenta en 1991; sería representativa de un momento de libertad política. Un mecanismo

35. *Ibid*., p. 280.

36. Para una discusión acerca de los narradores de *El jinete polaco*, ver el análisis de Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía-W. Frei, 2004, p. 109-116.

37. Véase por ejemplo este fragmento: «Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito […]», Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral, 2006, p. 32. Otros fragmentos recalcan la idea de una performatividad de la mentira: «no me daba cuenta de que era peligroso, porque la mentira, una vez inventada, actúa por sí misma y es un ácido que carcome irreparablemente la verdad, sobre todo cuando uno carece de puntos firmes de referencia y sólo tiene puntos de fuga», *ibid.*, p. 414.

38. Elizabeth Amman, «Genres in Dialogue: Antonio Muñoz Molina's *El jinete polaco*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 23, nº 1, otoño 1998, p. 9. <http://www.jstor.org/stable/27763509> [Consultado el 22-01-2018].

similar opera con el comandante Galaz: primero Manuel, quien recopila los testimonios orales acerca del comandante Galaz, mitifica al personaje y da de él un relato incompleto; en segundo lugar, Galaz cuenta a Nadia cómo fue verdaderamente su vida (lo que incluye el relato del abandono por parte de Galaz de su primera mujer y sus hijos), pero lo hace *in artículo mortis*, lo cual empaña también su fiabilidad[39].

En resumen, el examen de los secretos de familia en estas tres novelas nos permite designar con mayor precisión los dispositivos narratológicos al servicio de la transmisión transgeneracional del secreto. En Pombo y en Marías, el secreto vivido por la segunda generación es propiamente *innombrable*, de ahí el silencio contra el que luchan los narradores. El narrador de Marías que intenta sincerarse olvidándose de la Historia es típico de los años noventa, con su mezcla de liberación de la memoria y continuación del olvido institucionalizado, aquí bajo la forma de la impunidad (Ranz es un asesino que no tendrá ningún problema con la justicia). La narradora pombiana parece sincera pero oculta voluntariamente datos y juega con el lector; su objetivo final es criticar una clase social determinada –la burguesía de Santander. Aunque estos dos narradores no sean completamente fiables, asocian al lector a su búsqueda de verdad, una verdad familiar que *in fine* se puede encontrar. Frente a la impunidad de Ranz y la ambivalencia final del narrador, la narradora pombiana parece responsabilizarse más de las consecuencias de la revelación del secreto, aunque tampoco eso vaya más allá de la esfera privada. En cambio, en *El jinete polaco*, el secreto se transmite a lo largo de varias generaciones, lo que termina igualando el secreto *innombrable* de la segunda generación (donde el silencio se asocia con el conocimiento) y el secreto *impensable* de las tercera y cuarta generaciones (donde el silencio se asocia con la ignorancia). De ahí quizás la reiteración en la novela de la contigüidad entre testimonio e imaginación, responsabilidad y azar, verdad y mentira[40]. Sobra decir que esta contigüidad es cuestionable desde un punto de vista ético, en el contexto de una aproximación a la novela que resalte su dimensión de fábula histórica. Lo es menos si se considera que la novela no tiene vocación histórica *stricto*

39. «[…] se abandonaba a una larga y borrosa declaración interrumpida a veces por la asfixia, confusa de delirio, como un manuscrito parcialmente ilegible […]», *ibid*., p. 332.

40. También en la cita siguiente: «tantas voces, a lo largo de tantos años, y casi ninguna dijo la verdad, pero tal vez en eso se parecen a las nuestras e importa más lo que callaron, no los deseos ni los sueños, sino el puro azar de los actos olvidados o secretos que perduran en las ramificaciones de sus consecuencias», *ibid*., p. 600.

sensu sino que busca reconstituir el proceso que desemboca en la «captación mítica de la guerra[41]» mediante la oralidad de la memoria colectiva.

En definitiva, la verdad que emerge de esta maraña de relatos no es ni completa ni segura: no lo es en su relación con el pasado histórico, aunque lo es potencialmente en relación con el recorrido sentimental de los protagonistas. Don Mercurio, en su relato a Julián, observa: «Mire lo que ha sido mi vida, Julián, […] primero una página del Cantar de los Cantares y luego una miserable novela por entregas[42]». En este sentido, el entramado narrativo del *El jinete polaco* anuncia la fuerte dimensión melodramática que podemos observar en novelas posteriores que encierran un secreto de familia, sea *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón, *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes[43] o *Mi recuerdo es más fuerte que tu olvido* de Paloma Sánchez-Garnica (2016) para limitarnos a algunos ejemplos especialmente claros y que han sido galardonados.

41. María Teresa Ibáñez Ehrlich, «La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en *El jinete polaco* y *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina», en *Anuario de estudios filológicos*, Vol. XXV, 2002, p. 196.

42. Antonio Muñoz Molina, *op. cit*., p. 595.

43. Véase el análisis de Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*. Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 68 y sig.

L'EXPRESSION DU SILENCE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET CATHERINE ORSINI-SAILLET

Sachant combien le silence peut être éloquent, providentiel ou effrayant, conscients qu'il est un élément inhérent à cet art du dire qu'est la prose narrative et qu'il est indissociable de l'acte créatif et de la lecture, les chercheurs de la NEC+ avaient choisi, ces dernières années, de mener une recherche collective sur cette question apparemment paradoxale de « l'expression du silence » dans la fiction littéraire de l'Espagne contemporaine. Le présent volume est le fruit de ces investigations.

Au fil des vingt contributions ici rassemblées, se préciseront les modalités d'inscription du silence dans le texte, se dessineront les contours d'une rhétorique et une ébauche de typologie prenant en compte le silence dans ses multiples configurations, qu'il soit intentionnel ou qu'il relève d'une parole empêchée, voire défaillante… Le silence apparaît, de fait, comme un outil privilégié pour aborder de grandes thématiques de la littérature universelle (la construction de soi, l'histoire familiale ou nationale, la relation au pouvoir). De Jardiel Poncela aux représentants de l'ultra-contemporanéité, c'est un ample éventail de la littérature espagnole du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième qui se déploie, allant jusqu'à proposer une incursion dans la littérature de jeunesse.

Un témoignage d'écrivain ouvre le volume sous la forme d'un dialogue entre Soledad Puértolas et deux spécialistes françaises de son œuvre.

www.editionsorbistertius.fr

ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776
Prix France : 34,90 €