

LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL Y EL FASCISMO EN *EL SIGLO*, DE JAVIER MARÍAS, Y *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO

GERARD TORRES RABASSA
Investigador independiente

RESUMEN: Este artículo analiza la representación de la guerra civil española y del fascismo en las novelas *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, y *El siglo*, de Javier Marías. Ambos textos responden a una voluntad de producir conocimiento histórico y, al mismo tiempo, atestiguan la búsqueda de nuevas estéticas narrativas conectadas con la modernidad literaria internacional. Las novelas, escritas análogamente en contextos de transición política y literaria, proponen una representación de la guerra civil elíptica, indirecta y fragmentaria. Dialogando con las teorías de Mijaíl Bajtín, mostraremos que estas novelas tratan de producir conocimiento histórico mediante el trabajo de la forma literaria, manteniendo un doble compromiso: con la memoria histórica y con la renovación estética del campo literario.
PALABRAS CLAVE: José Saramago; Javier Marías; guerra civil; novela; memoria; historia.

THE REPRESENTATION OF THE SPANISH CIVIL WAR AND FASCISM IN *EL SIGLO*,
BY JAVIER MARÍAS, AND *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, BY JOSÉ SARAMAGO
ABSTRACT: This article analyses the representation of the Spanish Civil War and fascism in the novels *O ano da morte de Ricardo Reis*, by José Saramago and *El siglo*, by Javier Marías. Both texts respond to a desire to recover national history and at the same time testify to the search for new narrative aesthetics connected with international literary modernity. The novels, written in contexts of both political and literary transition, propose an elliptical, indirect and fragmentary representation of the Civil War. In dialogue with the theories of Mikhail Bakhtin, we will show that these novels try to produce historical knowledge through the work of the literary form, maintaining a double commitment: to historical memory and with the aesthetic renovation of the literary field.
KEYWORDS: José Saramago; Javier Marías; Spanish Civil War; novel; memory; history.

En Madrid, en 1954, un grupo de españoles habla sobre la guerra civil, sobre *nuestra* guerra. Y entonces, de repente, Ernest Hemingway interrumpe la conversación: «*Shit*. “Nuestra guerra”. Todos decís lo mismo. “Nuestra Guerra”. Como si fuese lo único, lo más importante al menos, que podéis compartir. El pan vuestro de cada día. La muerte, eso es lo que os une, la antigua muerte de

la guerra civil» (Semprún 2003: 12). Esta escena pertenece a la novela *Veinte años y un día* (2003), de Jorge Semprún. Las palabras que el narrador pone en boca de Hemingway sintetizan nítidamente la relación problemática que mantiene España con su propia memoria. Además, proponen una definición de la identidad —cívica, cultural, nacional— española como una identidad atravesada y marcada precisamente por la carencia de memoria, por la falta de una conciliación del presente con el pasado. Esta situación precaria, que era evidente en 1954 y se prolongó durante toda la dictadura, se renovó durante la Transición democrática en virtud del pacto de silencio que se impuso.¹ El propio Jorge Semprún empezó a llamar la atención, desde la década de 1980, sobre la necesidad de acabar con la amnesia colectiva voluntaria que había significado la Transición.²

Llevamos a cabo esta contextualización porque fue precisamente en esa década cuando se escribieron las dos novelas que analiza este artículo: *El siglo* (1983), de Javier Marías, y *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago. La estudiosa de la obra de Marías Elide Pittarello introduce *El Siglo* explicando que: «Mientras muchos escritores cumplían con el pacto del olvido que edulcoraba la Transición española, al joven y ya conocido Javier Marías se le ocurrió la historia de un delator, un cómplice de aquella dictadura que la efervescente España democrática estaba borrando de su presente» (Pittarello 2006: 7). El propio Marías escribía en 1979 un artículo titulado «La nueva máscara de lo de siempre», donde afirmaba que:

[...] la aparente claudicación política del franquismo [...] empieza a revelarse como una simple cortina de humo estratégica, al menos en algunos terrenos, por ejemplo el cultural. En efecto [...] el franquismo no podía [...] desaparecer de golpe y para siempre. Era necesario borrar la antigua imagen, aprovechar el lavado para fomentar una amnesia general y ya voluntaria de los ciudadanos (Marías 1995: 217).

¹ En palabras de Jordi Ibáñez Fanés, se trata de un «olvido forzoso, casi neurótico, que se produjo, de un modo irregular pero inequívoco, entre 1977 y los dos primeros años de gobierno socialista [...]. El abandono de la memoria y del sentido histórico que la Transición trajo consigo se ha acabado pagando con una pérdida severa de fundamentos y criterios para el discurso crítico y para una capacidad de análisis del presente» (Ibáñez Fanés 2009: 52).

² Ya en la temprana fecha de 1979, Semprún denunciaba «la reconciliación nacional como olvido mutuo, no como planteamiento histórico de las cuestiones, sino como olvido de los problemas» (*apud* Reig Tapia 1986: 25). Más adelante, lo siguió denunciando con creciente dureza en diversas conferencias como las recogidas en *Pensar Europa* (2006) y en artículos de prensa (*cfr.*, por ejemplo, Semprún 2000 y 2010).

Por su parte, Saramago, muy significado políticamente a lo largo de toda su trayectoria intelectual, también fue siempre consciente de la necesidad de impugnar el silencio memorístico que sustentó el pacto de la Transición. En un artículo tardío, «La impunidad del franquismo» (Saramago 2009), por ejemplo, denuncia que «más de setenta años después de los hechos, en España se sigue sin conocer qué pasó, quién ordenó las ejecuciones, quién practicó las detenciones [...]. La obligación de investigar, juzgar, castigar y reparar se ha obviado, de forma incoherente, en España» (Saramago 2009). Para Saramago, el problema que tenía España con la memoria de sus víctimas no solo existía en la década de 1980, sino que permaneció —y permanecerá— mientras se mantenga vigente el discurso del olvido, de la reconciliación nacional y de la simetría de culpas. Por eso, «el olvido y la impunidad no es solamente fuente de dolor para las víctimas, es una herida abierta que lesiona la democracia» (Saramago 2009).

Como se ha visto, ambos autores compartían el interés por rescatar la memoria de la guerra civil y de las víctimas del franquismo, y las novelas *O ano da morte de Ricardo Reis* y *El siglo*, publicadas con meses de diferencia, atestiguan esta preocupación. Sin embargo, Saramago y Marías comparten también el marco estético en el que escriben: empezaron a publicar en una década, 1970, en que terminaron la dictadura franquista y el Estado Novo. Los escritores de esta época posttotalitaria asumieron el reto de tratar de renovar el campo literario y de restituir en la escritura novelística los mecanismos estéticos modernos, la innovación formal y el cuidado de la dimensión específicamente estética de la literatura. Y es que los periodos de dictadura suelen acarrear un subdesarrollo estético, y tanto en España como en Portugal se puede decir que en cierta medida se había convertido en hegemónico el realismo propio de la literatura comprometida. En este sentido, Marías y Saramago constituyen dos claros casos de escritores que combaten el retraso estético y priorizan en su escritura la dimensión formal, tratando de producir literatura de calidad, conectada con las nuevas poéticas y estéticas de la modernidad —o posmodernidad— narrativa.³

³ Es importante matizar que, como han mostrado, entre otros, Gracia y Ródenas (2011), en la década de 1960 encontramos a diversos autores (Juan Benet, Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio...) que iniciaron ya el proceso de renovación de la novela española. Miguel Real describe un movimiento análogo en el campo literario portugués, señalando a autores como Agustina Bessa-Luis, Vergílio Ferreira, Miguel Torga o José Cardoso Pires como iniciadores de la revolución formal que llevarían a cabo a partir de la década de 1970 autores como Saramago o Lobo Antunes (Real, 2012).

Saramago y Marías llevan a cabo un gesto autoconsciente de ruptura con la tradición literaria nacional. En su afán por cultivar una literatura capaz de restituir los mecanismos de la modernidad narrativa, operan un corte con la propia tradición literaria nacional y tratan de renovar el campo literario para combatir el subdesarrollo estético y formal impuesto por la dictadura. Ambos escritores comparten también los mecanismos para llevar a cabo esta renovación: mediante la incorporación en su escritura de modelos literarios extranjeros. Marías y Saramago entablan, análogamente, un diálogo con los textos más representativos de la modernidad literaria internacional, desde los escritores del *boom* (que influyeron decisivamente a Saramago) hasta la novela americana o el *Modernism* anglosajón.

En la historiografía literaria portuguesa es un lugar común señalar que la novela posterior al Estado Novo se caracteriza por una incorporación de los modelos literarios extranjeros de signo posmoderno,⁴ y Saramago participa, sin duda, de este proceso. En el caso de la obra de Javier Marías, también han sido muchos los críticos que han señalado su relación problemática con la tradición literaria española (*cfr.* Cuñado 2004: 10-25), una tradición que el autor ignora y olvida (Miller 2001: 60).

De hecho, el propio Javier Marías reconoció en diversas ocasiones su desprecio por la tradición novelística española (Freixas 1996), o por lo menos su distanciamiento crítico, como lector y como escritor, respecto a ella. De *Tiempo de silencio* y de *El Jarama* afirma que le interesan, pero no le parecen una verdadera ruptura (Cortanze 1995). Por otra parte, su relación con Juan Benet fue siempre la de una admiración tan grande que hacía muy difícil imitarlo o seguir su estela literaria. En un célebre artículo de 1984, Marías explica cómo, en su juventud, «yo no quería hablar de España. No deseaba escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español. Este rechazo se basa en parte en razones literarias [...] la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista, y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista» (Marías 2001: 55). Y más adelante añade: «La novela social y desmañadamente simbólica de aquellos decenios era a nuestros ojos el fiel reflejo de la situación de indigencia intelectual que

⁴ *Cfr.* Arnaut (2002), que señala la novela de José Cardoso Pires *O delírio* como la iniciadora de una transición novelística de realismo al posmodernismo en la literatura portuguesa.

vivía la España de Franco [...]. Al declinar la herencia natural, nos sentíamos libres de abrazar cualquier tradición» (Marías 2001: 57-58).

Sin embargo, el propio Marías reconoce —y lo hace cuando habla sobre la novela *El siglo*— que «aquella actitud extranjerizante a ultranza no podía durar para siempre. [...] Vi con claridad que si seguía única y exclusivamente por ese camino paródico, corría el riesgo de convertirme en una especie de falso cosmopolita a lo Paul Morand» (Marías 2001: 62).

Se trata de un proceso literario paradójico, contradictorio: por un lado, Marías y Saramago desoyen la propia tradición literaria nacional y escogen como interlocutores literarios a autores extranjeros, sirviéndose de construcciones estético-formales importadas; pero, por otro lado, este rechazo de la tradición e historia nacionales entabla una pugna dialéctica con la necesidad, cada vez más apremiante, de pensar la propia historia nacional e interpretarla literariamente. Así pues, ambos autores estaban convencidos de la necesidad de recuperar la memoria de la guerra civil, pero, por otro lado, su propuesta literaria trasciende las fronteras nacionales y entabla un diálogo permanente con la modernidad literaria internacional. Como consecuencia de esta doble pulsión, *O ano da morte de Ricardo Reis* y *El siglo* comparten una representación literaria elíptica e indirecta de la guerra civil. En lugar de adoptar un estilo literario realista que narre de forma objetiva los horrores de la guerra y del fascismo, abogan por una novela que describe la historia pero impugna los principios clásicos de unidad, orden y linealidad narrativa, y los sustituye por una representación fragmentaria, disgregada y elíptica.

El carácter elíptico y de telón de fondo de la guerra civil es especialmente visible en *El siglo*, una novela sobre la vida de un sujeto pusilánime e indeciso, obsesionado con el ideal de alcanzar un destino existencial único y singular. El protagonista, Casaldáliga, ya de muy avanzada edad y agonizante, es el narrador de los capítulos impares del libro, que se alterna con una enunciación omnisciente en tercera persona en los capítulos pares, el cual va contando toda la vida del propio Casaldáliga, desde su infancia hasta la vejez. La guerra civil aparece en la novela no como eje narrativo central, sino como un elemento más que ayuda a definir la personalidad miserable de Casaldáliga. De hecho, cuando estalla el levantamiento militar de Franco, Casaldáliga huye inmediatamente a Lisboa, y el único dilema que se plantea es cuál es el bando más adecuado para posicionarse desde el punto de vista del interés económico y del beneficio individual: «Hombre [...] desinteresado de la política y poco atento a las mutaciones de su tiempo, no tenía ni la menor idea de cómo orientar

sus pensamientos respecto a aquel conflicto tan decisivo y funesto. [...] Y se decidió por la vía más simple: no tomar partido ni, en consecuencia, tratar apenas con los demás compatriotas que se habían cobijado en Lisboa igual que él» (Marías 1983: 158).

En el caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, el tratamiento literario de la guerra civil también es indirecto y elíptico, fragmentario, como una oscuridad de fondo que acecha y cada vez penetra más en el relato. El texto es, por encima de todo, un tributo literario al proyecto heteronímico de Fernando Pessoa. En palabras de Harold Bloom: «Though Salazar's Portugal is always in the background, we essentially are in a pleasant realm: literary, erotic, nostalgic» (Bloom 2002: 18). La novela parte de la muerte del escritor Fernando Pessoa a finales de 1935, y narra la vuelta de uno de sus heterónimos, Ricardo Reis, a Lisboa tras la muerte del poeta. Resulta claro que esta tampoco es una novela ortodoxa sobre la guerra civil y las personas que la vivieron, pero la *intentio operis* de *O ano da morte de Ricardo Reis* es describir un momento histórico trágico y oscuro para Europa. La recreación fantasiosa de los últimos meses de vida de Ricardo Reis sirve a la novela para representar, de forma compleja, fragmentaria, polifónica y caótica, el turbulento año de 1936, un año en que los totalitarismos están asediando Europa, mientras en Portugal ya se ha instaurado la dictadura de Salazar con su maquinaria de represión y, sobre todo, de propaganda política. Como ha escrito Teresa Cristina Cerdeira da Silva, en Saramago «prevalece o projeto de fazer história, numa espécie de pressentimento e um longo vazio que um discurso histórico falido foi incapaz de suprir» (Silva 1989: 108).

Superando la tradición del compromiso y el realismo literario, que en cierto modo se había apropiado de las temáticas históricas y políticas, la novela de Saramago lleva a cabo una ruptura con las categorías literarias de unidad, coherencia, verosimilitud y linealidad narrativa. Impugnando tales convenciones novelescas, el texto mezcla la realidad histórica con el carácter fantástico del protagonista Ricardo Reis y sus conversaciones con el fantasma de Fernando Pessoa. Se trata de una novela en la que cabe todo, en la que tienen lugar todas las voces, discursos y enunciados del entramado social, de modo que deviene, utilizando dos categorías de Mijaíl Bajtín, polifónica y plurilingüística.⁵

⁵ Para el desarrollo de las categorías de polifonía y plurilingüismo, *cfr.* Bajtín (1986 y 1988).

El carácter de la narración es caótico, digresivo, problemático, y el narrador constituye un mero mediador, un testigo de la pugna entre ideologías y puntos de vista que protagonizan la novela. Por encima de todo, *O ano da morte de Ricardo Reis* rechaza cualquier forma de monología discursiva, desmiente la necesidad del orden y de la unidad del discurso narrativo, y muestra que la única verdad posible reside en la confrontación permanente de puntos de vista, ideologías y discursos sociales opuestos. Cada personaje es portador de un discurso y de una ideología propias, de modo que el texto teje una polifonía de voces en disputa dialógica que configuran un entramado de conciencias confrontadas en el cual «la autoconciencia del héroe al llegar a ser dominante destruye la unidad monológica de la novela» (Bajtín 1986: 80). En la novela polifónica teorizada por Bajtín, «cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicas, polémicamente matizadas, abiertas a la influencia ajena [...] cada pensamiento de los héroes [...] se percibe como la réplica de un diálogo inconcluso» (Bajtín 1986: 80).

Esta bajtiniana polifonía de voces confrontadas dialécticamente está presente en *O ano da morte de Ricardo Reis*: el personaje Fernando Pessoa es cínico y distanciado, y por lo tanto crítico con la propaganda salazarista; la criada Lidia transmite las ideas comunistas de su hermano, pero los otros trabajadores del hotel tienen opiniones diferentes; Ricardo Reis es un conservador monárquico; el gerente del Hotel Bragança solo se preocupa por el bienestar de su negocio; los exiliados españoles apoyan el golpe militar; los periódicos exaltan una y otra vez los fascismos europeos; las radios vocean noticias caóticamente; e incluso están presentes en el relato los agentes de la PIDE salazarista. La novela junta a todos esos personajes, los hace dialogar y confrontarse, pero no jerarquiza ideológicamente el discurso novelesco.

En este aspecto, las novelas *El siglo* y *O ano da morte de Ricardo Reis* comparten el rechazo a cualquier forma de monología discursiva. No son novelas de tesis, no dicen qué es lo que el lector debe pensar, sino que le proporcionan las claves para que se forme un discurso crítico sobre los acontecimientos. De hecho, los protagonistas de *El siglo* y de *O ano da morte de Ricardo Reis* son dos sujetos que se identifican con el lado fascista, que asisten al levantamiento militar desde una perspectiva ideológica cómplice con el bando nacional.

Casaldáliga, el protagonista de *El siglo*, es un ególatra mezquino y abúlico que solo contempla la política desde sus propios intereses personales. De este modo, cuando se instaura la dictadura de Franco regresa a España y se hace delator, es decir, se convierte en alguien que denuncia a otras personas para llevarlas a la cárcel, a la tortura y posiblemente a la muerte. En el caso de Ri-

cardo Reis, es simplemente un conservador, monárquico y apólogo del orden y la geometría, que por esa razón se identifica en todo momento con el régimen salazarista y con el levantamiento militar de Franco. Sin embargo, este personaje no llega ni mucho menos a participar activamente de la barbarie de la dictadura, como sí lo hace Casaldàliga en *El siglo*.

Resulta muy significativo que ambas novelas presenten la guerra civil desde el punto de vista del bando nacional. La instancia narrativa es muy cercana a los protagonistas de las novelas, que se identifican con los ideologemas fascistas. El narrador en ningún caso condena a los personajes, y tampoco contradice sus discursos, no les reprocha su punto de vista, no impone una tesis discursiva unívoca. Ese es, sin duda, un rasgo de inequívoca modernidad en ambos textos, y un aspecto narrativo mediante el cual las novelas trascienden el realismo social y reivindican su carácter de constructo literario preocupado por su dimensión estética y formal. La representación crítica del fascismo se configura en ambos textos como una construcción literaria compleja que habla por sí misma, es decir: la confrontación dialéctica de los personajes, al dar voz al discurso fascista, constituye *per se* una crítica y una deconstrucción de sus postulados.

Un pasaje de *El siglo* explica la detención en el pueblo de Basalla de un inocente que «era un personaje de escaso relieve que sin embargo se había mostrado demasiado tibio ante el advenimiento del nuevo régimen y cuyos antecedentes en los años previos no estaban en absoluto claros» (Marías 1983: 128). El narrador no critica ni denuncia esta injusta detención, sino que se limita a relatarla desde el punto de vista de Casaldàliga, al cual lo único que le interesa es que la operación de la policía franquista acabó saliendo mal y esto le permite escalar posiciones en su mezquina carrera profesional como delator. En uno de sus monólogos, Casaldàliga reconoce que «aumentaba el sueldo a cualquier empleado de mi banca que me proporcionara datos interesantes sobre los habitantes sospechosos de deslealtad en las poblaciones y alrededores de sus respectivas sucursales» (Marías 1983: 127). Ajeno al sufrimiento y a cualquier preocupación que no sea de carácter interesado, explica que «la sola espina que tengo yo clavada [...] es no haber logrado nunca ser a un tiempo delator y juez de un mismo acusado. Cuánto hubiera dado por haberme visto una vez en la gloria de dictar sentencia a la luz del día contra un hombre al que hubiera denunciado en la sombra» (Marías 1983: 134).

La novela muestra cómo la España de la posguerra es un país en el que un personaje mezquino como Casaldàliga puede acumular una importante fortuna y desarrollar una notable carrera profesional a base de delatar, traicionar y

denunciar a los demás. En otro pasaje clave de la novela de Marías, el momento en que el personaje Donato Dato propone a Casaldáliga convertirse en delator, el lector también accede a la dura realidad de la represión franquista de la posguerra, pero no encuentra en la voz narrativa ningún juicio, ningún enunciado ideológico que le indique cómo interpretar los hechos. Dato le dice a Casaldáliga: «Dígame, ¿cómo está su situación en el nuevo régimen? ¿Eh? ¿Todo en regla? Ustedes no se señalaban mucho, y ya sabe que hoy en día cualquiera puede ser sospechoso» (Marías 1983: 206). Y añade:

En la actualidad no hay que demostrar que un acusado sea culpable, sino que es éste, por el contrario, quien debe probar su inocencia. Estamos obligados a partir del axioma [...] de que todo el mundo puede ser culpable. A usted, por ejemplo, se le podría acusar. [...] ¿Quién lo denunciaría? Un amigo, un enemigo, un subordinado, un pariente [...] alguien que a su vez tenga miedo de ser denunciado y que decida adelantarse para no dejar lugar a dudas sobre su fidelidad. Por cosas así mucha gente está en la cárcel, y eso si han tenido suerte. Pero qué quiere, así funcionamos. Esto hay que limpiarlo. (1983: 207)

Este fragmento es uno de los que más claramente muestran la situación de la posguerra española y los terribles primeros años de dictadura franquista. Pero no es el narrador quien describe o enjuicia la realidad, sino que solo accedemos a ella mediante el discurso de un personaje. En este tipo de narración indirecta reside uno de los rasgos más característicos de la novela de Marías y de su forma específica de tratar literariamente la memoria de la guerra civil y el franquismo, aspecto que comparte con *O ano da morte de Ricardo Reis*.

En la novela de Saramago es todavía más nítida la adopción de un punto de vista narrativo polifónico, es decir, que deja hablar a los personajes y les permite expresar su punto de vista ideológico sin enjuiciarlos narrativamente. En *O ano da morte de Ricardo Reis* desempeñan un papel fundamental los periódicos, cuyo contenido es presentado mediante un monólogo interior cuando Ricardo Reis lee las noticias y los titulares. Es, pues, a partir de las lecturas de los periódicos que lleva a cabo el protagonista como el lector puede acceder a la propaganda salazarista que publicaban los periódicos portugueses en 1936. Por lo tanto, todas las noticias y referencias que el texto hace de la guerra civil son hechas desde la identificación enunciativa con el bando nacional. Lo vemos, por ejemplo, en el siguiente fragmento que traslada las informaciones de los periódicos y la radio:

De Tetuão, agora, chegou o general Milan d'Astray [*sic*], veio nova proclamação, Guerra sem quartel, guerra sem tréguas, guerra de extermínio contra o micróbio marxista, ressaltando-se, porém, os deveres humanitários, como se desprende de palavras que o general Franco proferiu, Ainda não tomei Madrid porque não quero sacrificar a parte inocente da população, bondadoso homem [...]. Seria impossível que estes bons ventos de Espanha não produzissem movimentos afins em Portugal. (Saramago 1984: 331)

El texto reproduce el discurso propagandístico de los medios de comunicación portugueses, afines al levantamiento militar. Diversas voces toman la palabra en la novela para loar con insistencia la figura de Salazar, como vemos en el siguiente pasaje:

É preciso ver com os próprios olhos, as estradas, os portos, as escolas, as obras públicas em geral, a disciplina, meu caro doutor, o sossego das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estradista, verdadeiramente uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era o que andávamos a precisar, Magnífica metáfora, essa. (Saramago 1984:113)

Y, desde esta identificación de la mayoría de personajes, y de todos los medios de comunicación con el Estado Novo, en la novela se ensalzan también en repetidas ocasiones las figuras de Franco, Mussolini y Hitler. De este modo, el lector se encuentra con un discurso doble: por un lado, sirve para narrar el ascenso del franquismo en España y de los totalitarismos en Europa, y por otro lado también actúa como una descripción de la complicidad fascista que mantuvo el Estado Novo con el golpe de estado de Franco y con todos los regímenes fascistas europeos. El lector, sin embargo, no cuenta con una voz narrativa que se distancie del texto y condene el discurso narrado, no existe ninguna distancia entre el narrador y las ideologías que reproduce. En este punto es fundamental recuperar otro concepto de Mijaíl Bajtín, y es el concepto de *bivocalidad* (Bajtín 1979: 141-148), que resulta muy funcional para interpretar el texto. Por bivocalidad Bajtín entiende una forma específica de modalidad enunciativa que puede cultivar el discurso novelesco, y que se caracteriza porque el enunciado es capaz de expresar el punto de vista de un personaje pero al mismo tiempo apuntar a otro discurso posible:

La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor [...]. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. (Bajtín 1979: 141-142)

Esa es la estrategia narrativa que sigue *O ano da morte de Ricardo Reis*, que elabora un discurso filofascista que es en realidad bivocal, es decir, que proporciona los elementos para la deconstrucción de sus propios postulados.

La novela de Saramago constituye un lienzo dinámico en el que tienen cabida todos los discursos sociales, mediante una forma narrativa muy singular e innovadora, compleja, fragmentaria, un torrente constante que adopta la disgregación narrativa y el flujo de consciencia propio del *Modernism* y de la tradición novelesca anglosajona. Un claro ejemplo de ello es una escena de extrema crudeza que relata el fusilamiento de cientos de personas en Badajoz:⁶

Badajoz rendeu-se. [...] Posta em ruínas pelos continuados bombardeamentos, partidas as espadas, embotadas as foices, destroçados os cacetes e mocas, rendeu-se. O general Mola proclamou, Chegou a hora do ajuste de contas, e a praça de touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a festa, as metralhadoras entoam olé, olé, olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo. (Saramago 1984: 330)

Este ritmo dinámico, trepidante, que teje un discurso ininterrumpido, sin apenas acentuación, sin puntos, sin orden, sin mayúsculas, sin diálogos, es en realidad una enunciación que no tiene voz propia, sino que configura un discurso forjado en la incorporación de una multiplicidad de palabras ajenas, de voces de otros, de ideologías confrontadas. En el caso del fragmento citado, que narra un atroz fusilamiento, ¿de dónde saca el narrador la información? De muchos lugares diferentes, de muchas topografías enunciativas. El texto nos dice que Ricardo Reis conoció esta información gracias a los periódicos, a

⁶ En *Señas de identidade*, Juan Goytisolo relata la crueldad de la toma de Badajoz por los nacionales.

los exiliados españoles que viven en el hotel, a lo que cuentan las personas anónimas de la calle, y a lo que le cuenta Lidia, la criada de hotel que es su amante y que a su vez reproduce aquello que le ha contado su hermano, un comunista portugués al que unos compañeros españoles le explicaron los hechos del fusilamiento de Badajoz. Como es evidente, el discurso narrativo no es unívoco, no es unitario ni coherente ni monológico. Se trata de un narrador dinámico sin voz propia, que devora todos los discursos y de este modo se desfigura, explota por dentro, pierde el orden, se fragmenta, se le revuelve el léxico, se descompone la ortografía, los diálogos son introducidos sin marcas textuales, sin orden, sin puntos, sin frases, sin separar quién habla, quién piensa, de dónde proceden los discursos y las informaciones. Se trata de un narrador fagocitador, carnívoro, híbrido, múltiple, que se instala en un flujo de conciencia incierto e intersubjetivo.

La identificación del personaje Ricardo Reis con el bando franquista y con el régimen de Salazar se debe, como le dice el fantasma de Fernando Pessoa en sus conversaciones, a su pasión por el orden, por la estabilidad, por el equilibrio geométrico que poetizan sus *Odes*. Por lo tanto, la fascinación de Ricardo Reis respecto a las posturas totalitarias es de naturaleza estética. Pues bien, es interesante subrayar que la dimensión formal del texto de Saramago, su estructura caótica, su narrador nervioso, disgregado y fragmentario, impugnan precisamente este orden y esta unicidad que Ricardo Reis identifica con el Salazarismo y con Franco. Es decir: la novela se entrega formalmente a una disgregación y a una subversión del orden que implica, ya en sí misma y a nivel formal, una condena rotunda al pensamiento totalitario que inundó España y Portugal en el año 1936. De este modo, el texto subvierte a nivel formal el propio discurso del orden y de la coherencia que en la novela aparece como legitimador de las posturas totalitarias. No necesita, por lo tanto, explicitar un discurso condenatorio del levantamiento de Franco o del nacionalcatolicismo represor del Estado Novo, sino que es la propia dimensión formal del texto la que vehicula esta crítica mediante un posicionamiento estético. Y lo hace, por lo tanto, de una forma nueva, innovadora, capaz de abrir nuevas perspectivas que solo la literatura es capaz de crear con su uso específico del lenguaje, con su creación de mundos ficcionales que permiten conocer mejor nuestro propio mundo.

En plena etapa de Transición democrática, pero también de transición literaria y de renovación estética de la escritura novelística, la dialéctica entre la innovación compositiva y la recuperación de la historia es un rasgo muy característico de las dos novelas analizadas. Un personaje de *O ano da morte de*

Ricardo Reis dice: «Tudo o que é internacional é nefasto, tudo o que é nacional é útil e fecundo» (Saramago 1984: 251). Este discurso de nacionalista, castizo y cerrado, que durante algunas décadas había devenido hegemónico en España y en Portugal, es el que Saramago y Marías tratan de combatir con su apertura literaria hacia nuevas poéticas y estéticas narrativas.

Al fin y al cabo, Saramago y Marías tratan de configurar un discurso literario que sea también conocimiento histórico, pero constituido mediante el trabajo de la forma literaria. Al igual que la historiografía, la literatura también puede producir un discurso capaz de aportar luz sobre aquellos aspectos del pasado que no han sido desempolvados por las narrativas historiográficas tradicionales. La singular forma novelesca que adoptan *El siglo* y *O ano da morte de Ricardo Reis* construye un tipo de discurso literario que logra alumbrar con una luz nueva y renovada el pasado totalitario que afecta a nuestra historia, y, por lo tanto, también, a nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Portugal: Almedina.
- BAJTÍN, Mijaíl (1979). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986). *Problemas a la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BLOOM, Harold (2002). *The Varieties of José Saramago*. Lisboa: Fundação Luso-Americana.
- CORTANZE, Gérard de (1995). «Javier Marías: “L’Espagne est en fausse paix avec elle-même”». *Magazine Littéraire*, 330, marzo, 26-28.
- CUÑADO, Isabel (2004). *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*. Ámsterdam: Rodopi.
- FREIXAS, Laura (1996). «El canon español» [entrevista a Javier Marías y Luis Landero]. *Vuelta*, 240, 64-67.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2009). *Antígona y el duelo. Una reflexión moral sobre la memoria histórica*. Barcelona: Tusquets.
- MARÍAS, Javier (1983). *El siglo*. Prólogo de Elide Pittarello. Barcelona: Debolsillo, 2006.

- MARÍAS, Javier (1995). *Vida del fantasma. Cinco años más tenue*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2001 [1993]). *Literatura y fantasma* [ed. ampliada]. Madrid: Alfaguara.
- MILLER, Stephen (2001). «The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nascience, Rupture, and Europeanization». *South Central Review*, 18, 45-65.
- PITTARELLO, Elide (2006). «Prólogo». Javier Marías, *El siglo*. Barcelona: Debolsillo, 7-11.
- REAL, Miguel (2012). *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Editorial Caminho.
- REIG TAPIA, Alberto (1986). *Ideología e historia. Sobre la represión franquista y la Guerra Civil*. Madrid: Akal.
- SARAMAGO, José (2009). «La impunidad del franquismo». *El País*, 16 de septiembre. [En línea] [20 febrero 2019]. <https://elpais.com/diario/2009/09/16/opinion/1253052004_850215.html>
- SARAMAGO, José (1984). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Porto: Público, 2002.
- SEMPRÚN, Jorge (2003). *Veinte años y un día*. Tusquets, Barcelona, 2011.
- SEMPRÚN, Jorge (2000). «La transición pagó con el olvido a los esclavos españoles de Hitler» [entrevista con Luis Prados]. *El País*, 2 de abril. [En línea] [20 febrero 2019]. <https://elpais.com/diario/2000/04/02/internacional/954626408_850215.html>
- SEMPRÚN, Jorge (2010). «La amnesia de la transición no puede ser eterna» [entrevista con Peio Riaño]. *Público*, 23 de noviembre. [En línea] [20 febrero 2019]. <<http://www.publico.es/culturas/jorge-semprun-amnesia-transicion-no.html>>
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989). *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.