

Memoria e intertextualidad en “Memoria en venta”, de Laura Freixas

MONTSERRAT LUNATI
Cardiff University

Ja l'any quaranta dels meus anys
jeu fosc a dues carboneres,
ribotat. El munt d'encenalls
se l'han partit la marmanera
memòria, la mentidera,
i l'oblit, el drapaire mut.
L'una en farà curtes fogueres,
l'altre, caliu d'inquietud.
(Gabriel Ferrater: *Aniversari*).

Everybody needs his memories, they
keep the wolf of insignificance from the
door.
(Saul Bellow: *Mr Sammler's Planet*).

Una vida sin memoria no sería vida.
(Luis Buñuel: *Mi último suspiro*).

Vivir es moverse entre las mareas del olvido y la memoria sin quedar atrapado en ninguna de ellas. La señorita Ernestina, de “Memoria en venta”, el cuento de Laura Freixas (Freixas 1988: 15-26)¹, lo descubrió demasiado tarde y se quedó para siempre en un espacio vacío al que los recuerdos fugitivos se negaban a volver. Como Gonzalo, que en el cuento “No me olvides”, de Xavier Agulló, chilla apasionadamente ante un dry Martini: “La memoria es la cárcel de nuestra infelicidad. [...] Si pudiésemos liberarnos de ella [...] no habría obstáculos para vivir plenamente y llegar a ser felices sin la pesada carga de los recuerdos” (Agulló 1999: 23), la señorita Ernestina, al llegar a los cuarenta, decidió que llevaba demasiado pasado a sus espaldas y que debía librarse de esa carga necesitada de tantos y tan afectuosos cuidados.

¹ De la colección *El asesino en la muñeca*. Barcelona: Anagrama, 1988, 15-26. Citaré de esta edición poniendo las páginas entre paréntesis. En versión bilingüe español-inglés fue incluido en la antología *Días de lluvia / Rainy Days: Short Stories by Contemporary Spanish Women Writers*. Edición a cargo de Montserrat Lunati. Warminster: Aris & Phillips, 1997, 137-53.

La voz narradora de “Memoria en venta” construye un discurso sutilmente irónico que consigue el difícil equilibrio de focalizar la narración a través de la protagonista sin perder por ello la capacidad de distanciamiento propia de la ironía. La técnica discursiva que predomina es el estilo indirecto libre, cuyo dialogismo característico es terreno abonado para la ironía. En *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Pere Ballart comenta algunas de las reflexiones teóricas que esta técnica expresiva ha suscitado y destaca la idoneidad de la misma como instrumento al servicio de la ironía:

En todo pasaje de estilo indirecto libre confluyen, por así decir, la voz del personaje y la del narrador; la desaparición de toda marca enunciativa y el disfraz de la subordinación hacen que las palabras concretas del personaje, teñidas de su tono expresivo particular, se incorporen al discurso del narrador, lo que da pie a una insólita situación, caracterizada por G. Reyes como la superposición de dos situaciones de enunciación. El efecto es, pues, polifónico, y basta que se deje advertir una mínima divergencia entre los puntos de vista defendidos por narrador y personaje para que la ironía esté servida (Ballart 1994:394).

La voz narradora de “Memoria en venta” juega, naturalmente, con esas divergencias, pero nunca lo hace a costa de la protagonista, esa señorita Ernestina que ha acumulado tantos recuerdos propios y ajenos que ya está empezando a perderlos por la calle. La ironía permite, además, que el cuento utilice la fantasía de forma paródica. Si aceptamos la ya clásica distinción entre lo extraño, lo fantástico puro y lo maravilloso que debemos a Todorov (1982), “Memoria en venta” se sitúa claramente en el territorio de este último tipo de fantasía, un espacio alternativo —no exento de subversión, como ha señalado Rosemary Jackson (1981)— en el que las leyes de la lógica han dejado de tener sentido. Pero no lo hace sólo para reivindicar la fantasía como un instrumento eficaz al servicio de la narración, sino, sobre todo, para establecer un diálogo crítico, paródico, con ella. Así, el cuento parte de un tratamiento metonímico de lo abstracto —la memoria, los recuerdos— como si de objetos físicos se tratara. Los recuerdos se conservan afectuosamente; se les quita el polvo y se les ponen bolas de naftalina para evitar “los ratones del olvido” (16); se devuelven a sus fechas respectivas una vez revividos; se saborean y se gastan “como caramelos” (17); también se envenenan y pueden llegar a ocasionar incluso “un dolor tan punzante como el mordisco de un gato” (17); se pierden y se encuentran por la calle, y hasta se archivan en unas Oficinas de Recuerdos Perdidos del Ayuntamiento que parecen salidas de las novelas distópicas de Orwell o Huxley.

La señorita Ernestina desea deshacerse de sus recuerdos y de sus obligaciones para con ellos y piensa en ofrecerlos a un amigo suyo novelista, en arrojarlos al mar o en dárselos a los pobres “como sin duda le habría aconsejado su pía bisabuela” (18), pero ninguna de estas soluciones la convence, de modo que decide venderlos. Pone para ello un anuncio en el periódico y se sienta a esperar que la llamen posibles compradores, que resultan ser un jeque árabe en busca de recuerdos con nieve, una dama que está escribiendo “la biografía novelada de una princesa rusa de principios de siglo” (20), un representante del *Guinness Book of Records*, la directora de un orfanato que esperaba obtener una subvención del Ministerio para comprar felices re-

cuerdos infantiles para sus huérfanos, un preso que quería llenar sus noches de recuerdos eróticos y un ciego necesitado de recuerdos en colores. Cuando lo hacen, la señorita Ernestina se da cuenta de que le será muy difícil poder vender sus recuerdos rápidamente, de ahí que se los dé todos, de golpe, a un traperero, sin recibir nada a cambio. Las ventajas son inmediatas: su existencia es “apacible, si no feliz” (23) durante meses. Vive en una especie de limbo, paga sus impuestos, cree todo lo que dicen los periódicos y es, según la irónica voz narradora, “una ciudadana modelo” (23), es decir, un ser neutro, sin historia, sin retos, sin rebeldías.

Sólo que un día por la calle oye gritar a alguien un nombre, Armando, y cuando intenta encontrar “en su vacía memoria” (24) indicios de si aquél fue el nombre de su primer amor, no lo consigue. Vuelve a la calle donde oyó el nombre que la sedujo, convencida de que es una pérdida reciente, ya que no puede recordar nada anterior a sus tratos con el ropavejero, pero todo es inútil. El cuento termina con la señorita Ernestina buscando desesperadamente su pasado en medio de interminables archivos llenos de Recuerdos Perdidos, después de haber intentado, sin éxito, encontrar la tranquilidad en una utopía imposible: un presente perpetuo, protegido de las sombras de la memoria inoportuna de lo que fue.

“Memoria en venta” trata uno de los grandes temas contemporáneos: la relación entre memoria e identidad, pero su originalidad consiste en ofrecer una formalización literaria de la misma que incorpora un concepto de la experiencia más amplio que lo vivido, que incluye lo leído y, por consiguiente, lo imaginado.

La vida de la señorita Ernestina deja de tener sentido cuando comprueba, horrorizada, que la imposibilidad de recordar no acarrea felicidad, sino una angustia insoportable. Como asegura el filósofo Josep Ramoneda, “[p]ara sobrevivir hay que negociar constantemente con la memoria y con el olvido. La construcción de un pasado ayuda a aliviar la sensación de desamparo” (Ramoneda 1999). La falsa placidez de sus días sin recuerdos dura muy poco. Se ha quedado sin memoria, se ha quedado, pues, sin saber quién es, sin identidad. La identificación entre memoria e identidad ha sido considerada desde la filosofía, desde las teorías del psicoanálisis, desde la historiografía, desde la ficción. Sabemos quienes somos porque lo recordamos. [...] La desmemoria es un estado semejante a la inexistencia, un no verse a sí mismo», afirma Antonio Muñoz Molina considerando las conexiones entre memoria y ficción (Muñoz Molina 1997: 58). Es decir, si no podemos recordar nos convertimos en seres extraviados, como la señorita Ernestina que, tras buscar a gatas por la calle como una loca, ante el estupor de los transeúntes, el posible recuerdo de un Armando lejano, termina su historia perdida para siempre entre archivos sin vida, intentando hallar alguna señal de su yo olvidado, oliendo el polvo muerto que la rodea, llamando a Armando en su desespero, mientras “sólo el silencio la contesta” (26).

Lo realmente nuevo de “Memoria en venta”, lo que me interesa explorar de esta formalización del conflicto entre memoria e identidad que se articula a través de la tragicómica historia de la señorita Ernestina, es su peculiar construcción de la experiencia, es decir, del origen de los recuerdos. Sorprendentemente, la mayoría de los

recuerdos que la señorita Ernestina trata de vender son recuerdos literarios, recuerdos de lecturas que se han instalado en su subconsciente hasta llegar a formar parte de ella misma y de su pasado. Se cruza aquí una línea invisible pero importante, la que separa la ficción de la ficción dentro de la ficción, una línea paralela —e igualmente frágil y porosa— a la que separa la ficción de la realidad. Si la señorita Ernestina no distingue entre el recuerdo de una buganvilla lila que cubría la fachada de la casa de su bisabuela (un recuerdo que le vende al ciego) y la madalena proustiana o los cañones del barco pirata de Espronceda, es que nos hallamos ante una concepción de la literatura como parte intrínseca de la construcción de la subjetividad. No somos únicamente lo que hemos vivido, somos también lo que hemos imaginado a través de nuestras lecturas. La literatura se convierte así en fuente de experiencias, en un componente decisivo para la valoración que inconscientemente tenemos del mundo y de nosotros mismos. “Eso que llaman imaginación es la memoria”, asegura el novelista bretón Jean-Marie Gustave Le Clézio (Martí 1998).

Los recuerdos literarios que la lectora Ernestina desea compartir con sus posibles clientes tienen una idéntica función en el texto, la de subrayar la importancia de la imaginación y de lo que la espolea, la importancia de los referentes culturales —en este caso, la literatura— en la construcción de la subjetividad y de la pluralidad de posiciones (sexo, nación, lengua, raza, etc.) que configuran nuestra identidad. Pero las lecturas que para la señorita Ernestina se han convertido en recuerdos personales constituyen una lista de intertextos que cobran un significado específico y más complejo si son analizados separadamente. Como ya indicó Julia Kristeva al definir el término intertextualidad, los textos son como un mosaico de citas (Kristeva 1980: 67). Cada una de las citas, camuflada o no, indicada de forma consciente o no por el autor o autora, enriquece el tejido de significados que se entrecruzan en el texto e ilumina la interpretación, una interpretación que no podrá ignorar la dimensión social e histórica sugerida por la conexión intertextual. Michael Riffaterre lo formula así:

An intertext is one or more texts, which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meaning of its successive words, phrases and sentences) (Riffaterre 1990: 56).

Veamos cuáles son los intertextos que “Memoria en venta” incorpora abiertamente.

Cuando la señorita Ernestina piensa primero en regalar los recuerdos a su amigo novelista, lo hace con la idea de que éste los convierta en libros con la ayuda de “sagradas reliquias” (18) literarias, por ejemplo, “un mechón de pelo blanco de Madame Arnoux” (17) o las “migajas de cierta famosa madalena” (18). Madame Arnoux es un personaje de *L'Éducation sentimentale* (1869), la novela de Gustave Flaubert. En esta novela, el mechón de pelo blanco que Frédéric Moreau recibe de Mme. Arnoux al verla por última vez es una alusión metonímica al paso implacable del tiempo, un tema muy presente en “Memoria en venta” y en los otros cuentos de la colección a la que pertenece, titulada significativamente *El asesino en la muñeca*, es decir, el tiempo, ese asesino que llevamos en la muñeca en forma de reloj. En las pri-

meras páginas de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric se enamora de Mme. Arnoux, casada y con una hija, con sólo verla sentada, bordando, con su figura recortada en el cielo azul:

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpitaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure (Flaubert 1969: 40).

Ese pelo negro dividido en dos bandas que le rodean el óvalo de la cara es una de las características de Mme. Arnoux que seducen a Frédéric, cuyo amor por ella durará toda la vida, si bien siempre en silencio y desde la distancia. Hasta el capítulo penúltimo de la novela, cuando, tras años sin verse, Mme. Arnoux le visita y le confiesa que siempre ha sabido que él la amaba. Entonces Frédéric da por bien empleados los años de amor secreto sólo por esa tarde de casta compañía. Sin embargo, cuando después de dar un paseo ella se quita el sombrero y él descubre sus cabellos blancos, “[ce] fut comme un heurt en pleine poitrine” (Flaubert 1969: 439). Para ocultar su decepción al comprobar cómo el paso brutal del tiempo altera el objeto del deseo preservado artificialmente intacto durante años, Frédéric sigue hablando de su eterna admiración por ella, para que Mme. Arnoux no perciba su repentino y verdadero estado de ánimo. Al despedirse, ya para siempre, Mme. Arnoux se corta un mechón de pelo y lo regala a Frédéric. Ese mechón de pelo blanco que tan alegremente menciona la señorita Ernestina es, pues, una presencia intertextual cuyo significado se enreda en la pluralidad de significados sugeridos por el cuento: el paso del tiempo, la memoria, la nostalgia ambivalente por un tiempo perdido. Son temas que no están muy lejos del segundo intertexto al que alude Ernestina, puesto que esa madalena no puede ser otra que la de Marcel Proust, un intertexto tan claramente alusivo al poder de ciertas sensaciones para poner en marcha los mecanismos de la memoria que casi se comenta solo. En el primer volumen de *À la Recherche du temps perdu* (1913), *Du côté de chez Swann*, el narrador nos cuenta cómo tras saborear unas migajas de madalena mojadas en té, inmediatamente acuden a él recuerdos de la infancia:

un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pas pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi (Proust 1954: 45).

La referencia a la madalena de Proust en “Memoria en venta” no es, por supuesto, nada casual. Sería difícil encontrar en la literatura occidental un ejemplo que evocara con más precisión la extraordinaria alianza que pueden construir palabras y sensaciones, como si de una relación transparente y no mediatizada se tratara, y todo ello referido a la memoria, a los recuerdos, que no están fuera de nosotros, sino, como dice Proust, son nosotros mismos. El sabor de la madalena en el té hace que el narrador de *À la Recherche* recuerde con extraordinaria precisión olvidadas vivencias de la infancia:

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul (Proust 1954: 46-47).

Con el recuerdo de la madalena de la tía Léonie vuelven también la casa, el jardín, la plaza donde jugaba, la gente, la iglesia, el Combray de cuando era niño. Y todo, dice el narrador de Proust, estaba dentro de su taza de té.

Debido a su irónica incorporación de textos canónicos, el siguiente intertexto que aparece en “Memoria en venta” plantea, entre otras cosas, el papel de la intertextualidad en la construcción del sujeto femenino. Cuando la dama que escribe la biografía de una princesa rusa llama a la señorita Ernestina para pedirle recuerdos literarios con la intención de usarlos en su libro, ella empieza a recitar a toda velocidad:

—¡Con diez cañones por Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...! No, me parece que no era exactamente eso —añadió en voz más baja (19-20).

Inmediatamente se da cuenta de que algo falla en esta cita que creía recordar a pies juntillas. La ingeniosa combinación intertextual que mezcla los comienzos de la “Canción del pirata” del poeta romántico José de Espronceda [“Con diez cañones por banda, / viento en popa a toda vela / no corta el mar, sino vuela / un velero bergantín”] y del *Quijote* [“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”], gracias a la similitud fonética de las palabras “banda” y “Mancha”, es fácilmente reconocible para los lectores del cuento. Sin embargo, la cosa va un poco más lejos, como sabe muy bien esa irónica voz narradora que muestra fugazmente las claves interpretativas y se esconde enseguida tras la broma. Ernestina aprendió *de memoria* esos textos canónicos en la escuela, y por tanto, como un papagayo, los ha soltado sin pensar lo que decía o lo que los textos decían, de carrerilla, evidenciando los efectos de un uso mecánico, repetitivo, de la memoria, hoy caído en descrédito —no sin cierta controversia—, un uso ciertamente no creativo de los poderes mnemónicos que los lectores de la edad de Ernestina seguramente asocian a un determinado tipo de aprendizaje escolar más favorable a la repetición de todo tipo de consignas que a cualquier acto imaginativo. Pero la señorita Ernestina debía ser una estudiante muy aplicada, que aprendió lo que de la vida y las obras de los grandes autores decían las historias de la literatura española de la época, y así se explica que, cuando confunde “banda” con “Mancha”, en realidad esté haciendo algo más que relacionar dos pala-

bras de fonética parecida: está activando, un tanto precipitadamente, el recuerdo de una lectura escolar, la de la vida agitada y bastante breve (1808-1842) de este Byron español que fue el poeta Espronceda. Romántico y revolucionario radical, miembro del grupo Los Numantinos, Espronceda tuvo que exiliarse en diversas ocasiones. En una de ellas, en 1827, hallándose en Lisboa, conoció a la que poco después se convertiría en su amante hasta 1836: Teresa Mancha, aquél “espíritu indomable” del “Canto a Teresa” que dejó marido e hijos, se escapó con el poeta, fue maltratada por la “mezquina sociedad” (Espronceda 1978: 325) y murió de tuberculosis a los veintinueve años. Esa misma Teresa de la cual Rosa Chacel —una de las autoras de las que se ha ocupado Laura Freixas— escribió una biografía novelada que precisamente se titula *Teresa* y fue publicada en 1941, durante su exilio argentino. Ernestina adquirió algunos de estos conocimientos en la escuela, pero no podemos decir que le sirvieran de mucho, porque cuando necesita servirse de ellas, algo falla, y el pirata esproncediano termina perdido en algún lugar de la Mancha del que ni siquiera sabe el nombre... Los recuerdos de Ernestina, los que ella no puede controlar, los que se hallan incómodamente instalados en su subconsciente, delatan su condición real. Esas lecturas aprendidas de memoria cuando era niña se le han escapado, le han jugado una mala pasada, porque antes se habían apoderado de ella sin llegar a pertenecerle nunca, ya que siempre fueron trastos ajenos que poco le podían decir. Textos canónicos impuestos desde arriba a una niña que, entonces, no podía encontrar en ellos nada que le interesara, y que han permanecido ahí, esperando la ocasión de ser desempolvados. En su deseo por afirmarse, la voz narradora del cuento, dentro y al mismo tiempo fuera de Ernestina, explora el desarrollo del yo como sujeto femenino y lo fuerza a dialogar con modelos textuales impuestos que han ayudado a construir esa identidad ahora en crisis. Y sin embargo, si dejamos de lado la imposición pedagógica de estos textos, descubrimos otras razones que también pueden explicar su inclusión. Don Quijote se volvió loco leyendo libros de caballerías, sus lecturas dejaron un pósito imborrable, despertaron en él deseos desconocidos antes de su contacto con la literatura. Su memoria se entrelazó para siempre con su experiencia lectora y el Don Quijote que conocemos y amamos no sería el mismo sin esas lecturas, sin esa simbiosis con los libros. Incluso el pirata, fruto de las convenciones culturales románticas, con su marginalidad y su ambición de libertad nos acerca a los deseos de la señorita Ernestina. Se trata, pues, de unos intertextos que, tras el chiste, delatan la significativa complejidad que la ironía puede esconder, siempre como quien no quiere la cosa, sugiriendo más que mostrando, envolviendo al lector en su juego intelectual.

La función del siguiente recuerdo literario que la señorita Ernestina pretende vender por teléfono puede leerse de forma muy distinta. A la pregunta de si tiene algún recuerdo de amores imposibles con duques o marquesas, ella responde ofreciendo el recuerdo de su lectura de *El rojo y el negro* [*Le Rouge et le noir*] (1830), la novela de Stendhal. La respuesta de su interlocutora ante esta oferta supone un tratamiento casi sarcástico del episodio, pero no a costa de Ernestina, sino de la “dama muy afaible” (19) que está novelando la vida de una princesa rusa de principios de siglo, una dama a la que nunca se llama escritora y que sin duda jamás ha oído hablar del escritor francés o de Julien Sorel, inolvidable protagonista de la novela, cuyas posibilida-

des de futuro se ofrecen simbólicamente en el título: rojo para el ejército, negro para la iglesia. La dama responde a la oferta de Ernestina con una interpretación errónea:

—Rojos, por supuesto —respondió su interlocutora, con evidente suspicacia—, pero ¿me quiere usted decir qué pinta un negro en San Petersburgo en 1910? (21).

Aquí aparecen algunos de los múltiples usos de la ironía. Por una parte, la dama con ínfulas de escritora que, al revés de Ernestina o Don Quijote, ha leído muy poca literatura, queda atrapada en una ironía dramática. Ballart incluye este tipo de ironía – que cuenta con una larga tradición —en el grupo de las que surgen de un “contraste en la forma del contenido”, en las cuales “un personaje (a diferencia del resto) interpreta de forma evidentemente errónea la realidad que le rodea” (Ballart 1994: 343). Por otra parte, no podemos ignorar el juego de sentidos que la mala interpretación del título permite, ese choque entre lo que un personaje dice y lo que otro interpreta, simplificando, con su desconocimiento, la posible relevancia de la información que se le proporciona, y que podría clasificarse como una variante del amplio grupo de ironías que Ballart singulariza a partir de los “contrastes entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido” (Ballart 1994:329-343). Y sin embargo, la presencia de esta escritora de tres al cuarto es suficiente para señalar, aunque sea a través de un espejo ligeramente ridículo, la capacidad infinita de la literatura como creadora de mundos de ficción.

Finalmente, otra pieza perdida de la memoria, la que surge a partir del nombre “Armando” y que Ernestina asocia de inmediato con un hipotético y olvidado primer amor, tiene también indudables conexiones literarias. Armando Duval y Margarita Gautier son los amantes desgraciados de *La Dame aux camélias* (1848), la novela y obra dramática de Alexandre Dumas *fiis*, cuyo argumento sirvió de libreto para *La Traviata* (1852) de Verdi. Se trata, pues, de una melodramática historia de amor. ¿Tuvo la señorita Ernestina alguna vez un primer amor llamado Armando, un amor que evoca “París y gladiolos” (24)? ¿O es que leyó la historia de Margarita y Armando y se ha apropiado de la existencia literaria de estos seres de ficción? ¿Es que en su memoria se mezclan de forma definitiva las aventuras amorosas vividas con las leídas, con las vividas en su imaginación, en un tejido indescifrable de memoria e intertextualidad? El deseo, encarnándose una y otra vez en objetos perdidos, cruza esta barrera invisible. Y la solitaria Ernestina no puede evitar sentir como propios esos amores apasionados de trágico final. Una vez más la ironía se infiltra en el cuento para indicar los lazos entre una experiencia sentimental deseada (y quizás nunca obtenida) y su posible origen textual en la seductora lectura de una historia de amor, la herencia cultural modelando el deseo. Dice Muñoz Molina a propósito del relato de Don Quijote al salir de la cueva de Montesinos que, al contar un sueño, tal vez cree estar contando un recuerdo. Y añade: “[a] mí me ha ocurrido que creyendo recordar sueños infantiles estaba recordando imágenes de películas” (Muñoz Molina 1997: 60). Es decir, nos apropiamos hasta tal punto de las imágenes aprendidas en el cine, en la literatura, que pasan a formar parte de nuestra memoria, tanto individual como colectivamente, culturalmente. Jean-Marie Gustave Le Clézio tiene razón: las fronteras entre la memoria y la imaginación son borrosas y pueden llegar a esfumarse. Recordemos el

ejemplo de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, cuya narradora reflexiona / dialoga sobre su escritura e incorpora en la reconstrucción fragmentaria de su pasado referentes culturales tan diversos como la Gitanilla de Cervantes, los versos de Antonio Machado, el cine clásico de Hollywood, la revista *Lecturas* o la letra de un foxtrot escuchado en la radio (Martín Gaité 1978).

“Memoria en venta” puede relacionarse con otros textos cuyos seres de papel están igualmente poseídos por la literatura. Pienso, por ejemplo, en el cuento “Little Hours”, de la escritora norteamericana Dorothy Parker (Parker 1989: 254-259). En él, una voz narradora femenina nos informa que son las cuatro y veinte de la madrugada y no puede dormir, un justo castigo por haber cometido la tontería de irse demasiado pronto a la cama. Mientras da vueltas y más vueltas, lo que se le ocurre tiene poco que ver con lo que le ha sucedido recientemente, nada de *flashbacks* o de repasar lo que ha vivido. Lo que la narradora de Dorothy Parker piensa, recuerda, es literatura. Y así se mete con La Rochefoucauld —que dijo que si nadie supiera leer, muy poca gente se enamoraría— y con Carlyle. Baudelaire y sus *Fleurs du mal*, Verlaine y Rimbaud son también objeto propicio de la ironía de la narradora, mientras las citas más o menos camufladas de T. S. Eliot, de Keats y de Shakespeare se entrelazan intertextualmente en su discurso. Vemos ahí otro personaje cuya existencia literaria está ligada a la literatura de forma intrínseca, es literatura que se nutre de literatura, un ser de ficción que se alimenta de ficción, alguien que, como Ernestina, no parece tener memoria sino para la literatura, una literatura, eso sí, cargada de memoria.

En la novela *Leo en la cama*, de Berta Vias Mahou, la protagonista, Leocadia —cuyo nombre abreviado, Leo, coincide con la primera persona del singular del presente e indicativo del verbo *leer*—, es alguien que se ha leído casi toda la literatura occidental en la cama. Se trata de un texto postmoderno en su re-escritura irónica de la tradición, que establece una relación paródica con la cultura literaria que la precede, en el sentido que Linda Hutcheon (1985) y Umberto Eco (1993) dan a la parodia postmoderna, no necesariamente destinada a burlarse del texto o textos parodiados, sino a medio camino entre la re-inscripción crítica y el homenaje. Así, las muy literarias aventuras sexuales y policíacas de Leo se narran en una serie de capítulos cuyos títulos reflejan claramente las estrategias autorreflexivas de la novela: “La educación sensacional”, “Vestuario”, “Compensación en la catedral”, “Los santos indecentes”, “Obesidad variable”, “Bajo el balcón”, “Corazón tan blando”, “Nuestro hombre en la cama”, “El olor rampante”, “Otra tuerca devuelta” o “En busca del tipo perdido” son algunos de los guiños intertextuales a las obras de Flaubert, Cortázar, Vargas Llosa, Delibes, Martín Gaité, Malcom Lowry, Javier Marías, Graham Greene, Italo Calvino, Henry James y Proust, respectivamente (Vias Mahou 1999). La literatura sirve explícitamente para crear literatura, y en un momento determinado Leo se da cuenta de que está viviendo lo que debería estar leyendo, hasta tal punto se confunden vida y literatura.

Y por supuesto hay que recordar a Nuria Amat, posiblemente la autora que ha incorporado con más brillantez voces de escritores y escritoras en su ficción, todas esas hermanas literarias, como Charlotte Brontë, Carmen Laforet o Katherine Mans-

field, o todos esos padres literarios, desde Kafka a Juan Rulfo, Carles Riba o Borges, que alimentan, no sin tensión, su propia literatura y que le hacen afirmar, a través de uno de sus títulos más sugerentes, que *Todos somos Kafka* (1993), o que, en *La intimidad* (1997), acercan peligrosamente a la locura a una narradora cuya pasión por los libros tiene poco que envidiar a Don Quijote.

En *Testimonios tangibles*, su reflexión sobre la lectura en la narrativa moderna, Nora Catelli nos recuerda cómo en algunas heroínas de Balzac, de Gómez de Avellaneda, de Fernán Caballero, de José Mármol, “la representación de la vida es representación de las lecturas. Una suerte de biblioteca ideal es el horizonte histórico común”. Y añade: “Este horizonte engloba oposiciones, pero no admite en cambio que ningún orden de la vida quede fuera” (Catelli 2001: 57). A pesar de que Catelli defiende que en el siglo XIX la representación de la lectura supone la celebración del conocimiento amoroso y del dominio del mundo, algo que se relativiza en Flaubert y se extingue en el XX, las conexiones intertextuales que podemos explorar en textos como “Memoria en venta” aportan algo distinto para unos tiempos distintos. Se trata de textos que siempre van más allá del mero análisis textual interesado sólo en lo literario de la estrategia intertextual, y el reto de los lectores en su dinámica interpretativa consiste en no permitir que “ningún orden de la vida quede fuera”.

Uno de los temas que trata el cuento de Laura Freixas de forma más sutil e irónica es el de la negociación con nuestro pasado. Es obvio que si renunciamos a él, si queremos cancelarlo, hacerlo desaparecer, terminaremos desorientados, víctimas de un absoluto desconocimiento de nosotros mismos. Lo que le pasa a la señorita Ernestina es lo que puede pasar a los países y a los individuos que olvidan su propia historia. Éste es un tema recurrente en escritoras y escritores contemporáneos. Veamos, a modo ejemplo, dos textos, aunque se podrían citar muchísimos más. En *El sur* (1985), la *novella* de Adelaida García Morales, la protagonista y narradora, ya adulta, vuelve al lugar de su infancia y primera adolescencia para poder combatir el silencio que marcó esos años, un silencio letal que condujo a su padre al suicidio. Solo volviendo, enfrentándose a los fantasmas de un pasado condicionado por el franquismo y por las consecuencias de la guerra civil, y, especialmente, escribiendo sobre ello, puede vencer al silencio y pactar con las dolorosas experiencias vividas. En “Charo A’Rubia” (1999), un cuento de Manuel Rivas escrito originalmente en gallego, un ex-alcohólico cuyo padre se ahogó pescando en el Gran Sol cuando él era niño explica a sus compañeros de terapia un recuerdo importante de su infancia. En él su madre, Charo A’Rubia, llora sin poder contenerse una tarde de domingo en el cine de su pueblo cuando ve morir en la pantalla al marinero portugués que Spencer Tracy interpreta en *Capitanes intrépidos* (Victor Fleming, 1937). Charo llora y llora ante el respeto y la compasión de sus vecinos, mojando el abrigo de cheviot de su hijo y dignificando algo tan denostado por la literatura y el cine como el llanto femenino. Su hijo, años más tarde, podrá compartir ese recuerdo con otros ex-alcohólicos, de la misma manera que su madre compartió su pena con los emocionados espectadores de *Capitanes intrépidos* en el cine de su pueblo. En ambos textos, la dimensión personal y colectiva de la negociación con el pasado —los recuerdos se comparten, bien escribiendo, bien

hablando— es lo que permite establecer una relación con el otro yo del ayer, una relación difícil pero necesaria. La señorita Ernestina termina muy mal porque ha hecho justo lo contrario.

Para no acabar como Ireneo Funes, que en el cuento borgiano “Funes el memorioso” (Borges 1980: 110-20) soporta la cruz de una memoria total, que lo registra todo, que no olvida nada e incluso puede reconstruir los sueños y los entresueños y que “[d]os o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (Borges 1980:117), la señorita Ernestina acaba como el viejo del cuento “Memòria”, de Sergi Pàmies, que vive de alquilar sus recuerdos hasta que una rubia se los lleva por cien billetes y no se los devuelve. La policía encuentra finalmente a esa *femme fatale* viviendo con un traficante y ella muere en el tiroteo que se organiza no sin antes arrojar al mar la bolsa de recuerdos robados. El pobre viejo termina su cuento luchando con las olas, agarrando con su mano derecha una tarde de sol en Marruecos e intentando, inútilmente, recuperar sus recuerdos esparcidos en el agua (Pàmies 1986: 33-39).

Al mismo tiempo, no podemos olvidar que “Memoria en venta” tiene un carácter metaficcional. Por su utilización de la fantasía, por las estrategias paródicas que remiten constantemente a otros textos, por su reflexión sobre la literatura como escritura y, sobre todo, como experiencia lectora, el cuento se convierte en un ejercicio autoconsciente que habla de literatura, poniendo en práctica a la vez una de las grandes herencias de la ficción oral, escrita o en imágenes: el contar una historia.

“Memoria en venta” se apunta, pues, a una larga tradición. Reflexiona sobre algunas de las preocupaciones más apasionantes de la literatura y del pensamiento en general: la memoria, la construcción de la subjetividad, la pluralidad del yo, el paso del tiempo, la ambivalencia con la que a menudo nos enfrentamos con el pasado. Y lo hace espléndidamente, utilizando como substancia temática el mismo instrumento que le sirve para su formalización: la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGULLÓ, Xavier (1999): “No me olvides”. En *29 dry martinis*. Barcelona: Edhasa, 23-27.
- AMAT, Nuria (1993): *Todos somos Kafka*. Barcelona: Anaya & Muchnik.
- (1997): *La intimidad*. Madrid: Alfaguara.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Sirmio/ Quaderns Crema, 1994.
- BORGES, Jorge Luis (1980): “Funes el memorioso”. En *Narraciones*. Edición a cargo de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Cátedra, 1980, 111-120.
- CATELLI, Nora (2001): *Testimonios tangibles: Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- CHACEL, Rosa (1941): *Teresa*. Buenos Aires: Ediciones de Nuevo Romance.

- CERVANTES, Miguel de (1997): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición a cargo de John Jay Allen. Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (1993): *Diari mínim*. Tr. de Antoni Vicens. Barcelona: Destino.
- ESPRONCEDA, José de (1978): *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Edición a cargo de Robert Marrast. Madrid: Castalia.
- GARCÍA Morales, Adelaida (1985): *El sur y Bene*. Barcelona: Anagrama.
- FLAUBERT, Gustave (1969): *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Paris: Garnier-Flammarion.
- FREIXAS, Laura (1988): "Memoria en venta". En *El asesino en la muñeca*. Barcelona: Anagrama, 15-26.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*. New York / London: Methuen.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*. London / New York: Methuen, 1981.
- KRISTEVA, Julia (1980): "Word, Dialogue, Novel". En *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell.
- LUNATI, Montserrat (ed.) (1997): *Días de lluvia / Rainy Days: Short Stories by Contemporary Spanish Women Writers*. Warminster: Aris & Phillips.
- MARTÍ, Octavi (1998): "Jean-Marie Gustave Le Clézio". *El País*, Babelia, 24 octubre 1998.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: "Memoria y ficción". En *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta, 57-66.
- PÀMIES, Sergi (1986): "Memòria". En *T'hauria de caure la cara de vergonya*. Barcelona: Quaderns Crema, 33-39.
- PARKER, Dorothy (1989): "Little Hours". En *The Collected Dorothy Parker*. Londres: Penguin, 1989, 254-259.
- PROUST, Marcel (1954): *À la Recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, vol. 1. Paris: Gallimard.
- RAMONEDA, Josep (1999): "El siglo, la memoria y los límites". *El País*, 27 diciembre 1999.
- RIFFATERRE, Michel (1990): "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive". En *Intertextuality: Theories and Practices*. Edición a cargo de J. Still & M. Worton. Manchester / New York: Manchester University Press, 56-78.
- RIVAS, Manuel (1999): "Charo A'Rubia". En *Ella, maldita alma*. Tr. de D. Vilavedra. Madrid: Alfaguara, 66-73.
- STENDHAL (1996): *Le Rouge et le noir*. Edición a cargo de Michel Crouzet. Paris: Flammarion.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ariel.
- VÍAS MAHOU, Berta (1999): *Leo en la cama*. Madrid: Espasa Calpe.