

## Articulación temporal y geografía mítica en *La memoria de agosto*, de Cristina Pérez Valverde

Alfredo Rodríguez López-Vázquez  
Universidad de La Coruña

Frente a títulos clásicos como *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar o *Memorias de un solterón* de Emilia Pardo Bazán, esta novela de Cristina Pérez Valverde asume el singular y el artículo determinado como espacio de la escritura y altera también las coordenadas habituales en que el plural *Memorias* engloba una existencia y actúa a manera de legado histórico o ficcional. Se trata aquí de 'La memoria', como un agente dinámico activador de distintos tiempos narrativos que cristalizan en un mes concreto: agosto. Y en un día concreto, el 11 de agosto, festividad de Santa Clara, en donde entrevemos ya un eje de composición temporal anclado en el imaginario del *Kairós* cristiano<sup>1</sup>.

A) Obviamente la trayectoria previa de la novelista, traductora de la mitología irlandesa, experta en W. B. Yeats y traductora también de cuentos y novelas de la literatura inglesa decimonónica, avala esta interpretación del sistema de tiempos organizados en torno a un *kairós* mítico. No parece que sea un riesgo crítico el hecho de asumir algo que corresponde a la trayectoria intelectual de una escritora, a su densa y compleja formación cultural. La 'memoria de agosto' expone ya en su título el mes canicular por excelencia, sitúa el arranque de la escritura en un viernes 10 de agosto, en que a manera de diario, la frase inicial del relato propone un orden, una articulación temporal: "Hoy hace un año que volví a Riazor". Hemos dicho a manera de diario, y no 'en forma de diario', porque la tercera persona del relato le confirma al lector atento que se trata del diario de otro *yo*, o, según el desvelamiento clásico conocido desde Rimbaud, sucede que "je est un autre". Del mismo modo que el 'hoy' correspondiente en el relato al 10 de agosto de 2004, no puede ser el 'hoy' de la escritura de la novela. Se trata de un *hoy* explícito en la *memoria* y más concretamente en la memoria articulada por el tiempo canicular de agosto. En buen castellano popular, estamos en 'las calores'.

O, para ser más precisos, en una memoria de 'las calores' puntuada por los distintos tiempos, espacios y viajes de ese 'yo que es otra'; una memoria capaz de articular los hechos y las cadenas causales de hechos y explicarlos en función de un tiempo mítico, de un *kairós* ordenado por la festividad medieval de Santa Clara.

A diferencia de los libros de memorias, el relato de la memoria está ocultando y desvelando que el texto, el tejido mítico de los hechos narrados, no es la memoria

---

<sup>1</sup> En este sentido, el nombre de la protagonista principal, Belén, apunta a ese referente cristiano de forma inequívoca, frente a 'César' que apunta irónicamente al conquistador de las Galias..



de una instancia narrativa personal, sino de un tiempo sagrado. De acontecimientos que se relatan como partes de un entramado mítico, de un viaje iniciático y de un relato odiseico.

La *Odisea* es el relato épico por excelencia, si tomamos como patrón la pauta novelística; pero cualquier integración de ese referente cultural en un texto literario europeo del siglo XX incluye inevitablemente la adaptación moderna construida por Joyce (autor irlandés, claro) con el título de *Ulises*, y también el memorable poema de Kavafys sobre el regreso a Ítaca. El entramado narrativo de *La memoria de agosto*<sup>2</sup> no es inocente ni ajeno a la novela de Joyce, sistema de relatos organizados en un día y en un universo y una geografía rigurosamente míticos. El relato de Cristina Pérez Valverde, en cambio, actúa como un kaleidoscopio temporal cuyo ajuste cristaliza un día concreto, pero que se extiende a lo largo de muchos años y de varios linajes, como es habitual en las *sagas*. La conciencia narrativa de ese universo mitológico, sin el cual no se pueden interpretar atinadamente los hechos cotidianos, está explícita ya desde la segunda unidad narrativa del capítulo inicial, bajo el epígrafe: "Los celtas y el amor: lo que ellos no sabían".

Como se ve, estamos hablando de una novela de alta complejidad estructural, que no encaja con los relatos al uso, sino que requiere un atento escrutinio de los elementos que articulan la narración literaria. Dado que la autora es experta en los territorios de la metaficción<sup>3</sup>, y que la cita literaria con la que se abre el primer capítulo procede de Borges<sup>4</sup>, vale la pena indagar en esa vía de análisis. Podemos entender como un nivel detectable de metaficción el tipo de texto en el que la entidad narradora se distancia del proceso de escritura intercalando al menos un nivel hermenéutico entre los hechos relatados y su relato. Esto es muy claro en el comienzo de párrafo de la página 6: "Pasean frente a las costas desde las que partieron hacia Irlanda los hijos de Mil, y se empieza a desdibujar la noción del tiempo casi tanto como la del espacio" (p. 21). Obviamente el tiempo presente que asume esa entidad narrativa que cuenta los hechos es un presente sutilmente distinto del que se ha establecido al comienzo del capítulo inicial: no es el 10 de agosto, sino ya el 11; por lo tanto el 'hoy' inicial correspondía al comienzo de un proceso, y no al punto de construcción que articula el relato. El relato está organizado de una forma poliédrica, en tanto que consta de una serie de 'facetas' engarzadas por las aristas de la narración. En esta estructura poliédrica, el centro íntimo, el 'aleph' narrativo, parece

<sup>2</sup> Cristina Pérez Valverde (2010), *La memoria de agosto*, Madrid: Arcopress,

<sup>3</sup> De forma explícita en Margaret Atwood, novelista con quien se ha comparado a Cristina Pérez Valverde, seguramente con atinado criterio. De hecho este rasgo de la novelista granadina se transfiere a la instancia narrativa metaficcional: "El encuentro que hizo saltar la chispa se produjo en Sevilla, en la presentación de *El huevo de Barba Azul*, una traducción de cuentos de Margaret Atwood" (p. 59). Y poco después, entre otras citas típicamente metaficcionales: "Con una naturalidad que no parecía fingida, le aclaró que había conocido a la Atwood allá por los años 70 en un seminario de Northrop Frye, durante la época que pasó él en Toronto".

<sup>4</sup> "Mi relato será fiel a la realidad, o en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo" (Jorge Luis Borges).



ser ese 11 de agosto de 2004, que engloba todos los momentos que forman el día como día de Santa Clara. De este modo el objetivo de la cámara que sigue a los protagonistas es un objetivo vicario de ese 'aleph' inmóvil y mitológico.

**B)** La consistencia formal de la estructura narrativa de un texto no depende de la superficie anecdótica, sino de lo que Barthes ha llamado 'el espesor del signo'; es decir, de los diferentes estratos de narración y de que el engarce entre unos y otros se produzca de forma natural y coherente, justificada textualmente.

La memoria que da sentido a los hechos está, como hemos visto, ordenada de forma mítica, pero el decorado, la espacialidad física en donde esos hechos suceden, está habitado también por un modelo mítico y, gracias a ese espesor de signos, la voz narrativa que relata los hechos puede asumir un texto metafórico sin que la fluidez del relato se resienta: "El paisaje se transforma en patio donde tender los miedos" (pp. 26-27). Ese 'patio donde tender los miedos' está lejos de ser gratuito: procede de considerar esos miedos, en plural, como sábanas o ropa que puede tenderse en el espacio. En un espacio mítico que sustenta estas decisiones estéticas sobre la forma del texto. Los miedos se pueden tender al sol porque la memoria narrativa transustancia los sentimientos ocasionales, puntuales, en categorías expresivas del ser, en fragmentos de humanidad de los personajes, detectados por esa memoria omnipresente y vigilante. Junto al decorado mítico, en donde el espacio atlántico pasa a metaforizarse como un patio, la sutil construcción narrativa procede precisamente del océano, es decir, de la potencia regeneradora del agua en el espacio acuoso de lavatorio moral. De la misma manera la metáfora del abanico ("desplegar el abanico de sus hijas, las muchas vidas que la precedieron", (p. 54) se sustenta de forma natural en el calor, es decir, en una forma atenuada del fuego. La consistencia mítica que relaciona ese espacio alegórico con la experiencia del viaje iniciático se lleva a cabo acudiendo a todo el 'decorado mítico', en el que la memoria es "una brújula necesaria en su viaje", y éste es un "misterioso periplo...para buscar respuestas en donde no alcanza la memoria" (p. 54). En el fragmento final de este primer capítulo encontramos ya en filigrana el punto de origen del entramado mítico: "perfume de las rosas del patio de sus abuelos en la vieja casa de las Tenerías". Así, como en toda estructura mítica coherente y densa, hay un tiempo originario del cual los distintos tiempos narrativos son jalones que explican los hechos de cada uno de los tiempos particulares de los diferentes actores del drama.

### **C) El desván de la memoria**

Si entendemos la memoria como una arquitectura homóloga de la arquitectura del relato, el viaje iniciático no puede ser hacia el exterior, sino hacia el interior, representado en el desván del tiempo, de la genealogía familiar. El decorado mítico se elabora, como en el poema de Miguel Hernández, en ese tiempo amarillo de las fotografías antiguas: "Todo empezaba en un retrato. Eulalia de la Rosa, la del



marquito oval y el vestido cancán y lazos azules, la dueña del estuche-tocador-escritorio forrado en terciopelo. La tatarabuela." (p. 50). Se ha nombrado, en efecto, a la manera de las tragedias griegas<sup>5</sup>, la maldición familiar que enturbia y condiciona el devenir de los agostos venideros. Una primera Culpa que genera hechos regidos por la fatalidad. Naturalmente, ni *La memoria de agosto* es una tragedia griega, ni los personajes son conscientes de vivir simulacros de vidas trágicas. Es la instancia narrativa la que selecciona y ordena los hechos y la que propone una hermenéutica que pueda explicarlos. Esa instancia narrativa que, conforme a los principios básicos de la metaficción, se muestra en el tejido narrativo, acudiendo de forma natural a la metáfora de contraste con la del lavatorio: la mancha de aceite en el uniforme del colegio: "Con el último resquicio de lo que podría denominarse pudor familiar y sentido de la responsabilidad ante el clan, le dio la sensación de que escandalizaba a generaciones precedentes. No es propio de ti, imaginó que decían" (p. 34). No se trata de un narrador omnisciente, como podría pensar un crítico ajeno a los mecanismos de la metaficción. Ese breve texto admonitorio corresponde a la instancia moral que procede de la Culpa originaria y que tiñe de subjetividad el comportamiento de la protagonista, pero al mismo tiempo, distanciada por la instancia narrativa, provoca un relato objetivo en la exposición de la secuencia de acciones, personajes y acontecimientos.

#### D) La metaficción y el entramado mítico

La conciencia del texto como producción de una instancia narrativa es lo que caracteriza a la metaficción, aunque no es ésta la única característica del texto metaficcional. En todo caso está claro que si dicha instancia narrativa introduce en el texto un referente literario explícito y lo pone en relación con lo que les sucede a los personajes de su relato, la metaficción se constituye, a partir de ese momento, en el estrato de narración más abstracto. Es lo que sucede cuando Belén se entera del nombre de la primera esposa de César Enríquez, que se llama Berta. "¿Berta? ¿Cómo la mujer de Rochester?" (p. 57). Esta pregunta corresponde al personaje y en principio sirve para anotar como característica de Belén un conocimiento literario de la novelística inglesa tradicional. Pero cuando la instancia narrativa primaria apunta que se trata de una referencia a la novela *Jane Eyre* e introduce en el texto (en cursiva) un fragmento de crítica literaria sobre Charlotte Brontë, se da un paso estético esencial, porque todos los elementos del relato, incluido este rasgo cultural de la protagonista, confluyen en la interpretación general de que el sustrato de fondo es de tipo mítico: "la historia de la institutriz ya constituía una especie de mito de la infancia" (p. 58). Mucho más adelante en el desarrollo del texto, al final del capítulo V, encontramos un fragmento en donde se articulan todos estos planos en forma de

---

<sup>5</sup> La alusión a las tragedias griegas aparece de forma explícita en la novela como un referente más de la metaficción.



poliedro narrativo: "*Wounded*, herida, César. No soy la institutriz perfecta, señor Rochester. Yo también tengo algo de Berta, yo también padezco la locura en mi ático particular." (p. 170). Como se ve, hay una arquitectura literaria explícita en donde la construcción de un piso bajo, un primero, un ático y un desván es una homología semiótica de la propia arquitectura narrativa. El decorado mítico del espacio interior de la protagonista frente al sistema en donde se imbrican el itinerario, los lugares y el simbolismo antropológico del espacio exterior, gestionados por la instancia narrativa, que es la que establece el acceso de un estrato al siguiente por medio de la consulta explícita al repertorio literario subyacente.

Lo mismo sucede con el entramado de citas, en donde la cubanidad de César Enríquez se resuelve en una cita perfectamente enlazada con el motivo central de la memoria, pero también con el hecho de que el escritor cubano citado es un epítome de uso de material mítico para iluminar los hechos cotidianos: "al mismo tiempo que reencontré ese retrato tuyo de hace tres siglos, di con una cita de mi paisano José Lezama Lima (...) Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma" (p. 129). Como todas las obras literarias de alta complejidad, *La memoria de agosto* transita entre el territorio de la emoción cuando se activan los recuerdos de los personajes y se indagan las formas estéticas de mostrar en cada gesto un cambio de contenido emocional, y el tejido simbólico organizado (en la forma geométrica del poliedro) por la memoria, el plasma mítico que permite ensamblar de forma coherente todos los elementos del relato.

### E) La reconstrucción irónica de los hechos

El otro elemento central de un texto de metaficción es el que procede del fondo literario cervantino: la ironía, cuyos mecanismos han sido analizados minuciosamente por Wayne Booth y puestos de relieve por Milan Kundera en lo que atañe a Cervantes. Sin necesidad de usar terminologías específicas, parece claro que *La memoria de Agosto* propone un entramado muy complejo de articulaciones narrativas de la ironía. Es el caso de la manera de relatar un momento tragicómico de las sesiones de terapia grupal de la protagonista, en donde las disquisiciones narrativas permiten la aparición del siguiente párrafo:

Belén se hizo su propia composición de lugar. Y de repente, él: alto, pelo acastañado a la altura de los hombros, barba incipiente, estilo sutilmente alternativo. Y la estaba mirando fijamente tras sus gafas de montura dorada. En aquel recóndito lugar de otra galaxia en donde la obligaban a procrear, él sería su compañero. ¿Qué tal un nombre? Para el sitio. Ostras, la situación daba pie para una distopía al estilo de la Atwood. (p. 108)

'Al estilo de la Atwood' asume que el texto es una reelaboración de un subgénero y al mismo tiempo sitúa los hechos en una perspectiva irónica, puntuada en zonas del



texto por medio de adverbios (*sutilmente* alternativo), de clichés de la literatura *pulp fiction* ("la estaba mirando fijamente") y de aviesas preguntas retóricas que concluyen en comentarios con muletillas populares ("Ostras, la situación daba pie..."). Hay, pues, un espacio irónico que ocupa el relato en forma de malla fina, puesto que llega hasta la elección de unidades léxicas, pero que procede de la construcción más abstracta, del nivel semántico del texto; la ironía es productora de sentido y al mismo tiempo resulta un factor de diferenciación de la perspectiva con la que cuentan los hechos: cuando no se usa esa pátina irónica, la descripción de los personajes o de los hechos adquiere perfiles de novela realista con un uso muy preciso de los mecanismos descriptivos de la emoción: "Mantiene los ojos cerrados, acurrucada bajo el cristal, la cabeza apoyada en las rodillas" (p. 162). Se trata de la descripción precisa de un gesto que revela una situación anímica crítica. Un estado de crisis emocional que paraliza la capacidad de actuar. La presencia o ausencia de textura irónica revela su importancia en el proceso de elaboración del texto. De un texto que se nos aparece como la aportación más relevante de la literatura española del último decenio al territorio de la metaficción.

Revista de lingüística y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas