

## *La buena letra* de Rafael Chirbes: el ejercicio de la memoria

Mario Gutiérrez Blanca  
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El cuestionamiento del relato canónico de la historia reciente de España es una de las principales características del proyecto narrativo de Rafael Chirbes. A partir de un repaso de las posiciones del autor sobre la construcción de este relato, en este trabajo se propone una lectura de *La buena letra* como un ejercicio de la memoria, una resistencia a la pérdida de la identidad en tiempos en que la amnesia se presentaba como un sacrificio necesario.

Palabras clave: Rafael Chirbes, *La buena letra*, memoria, Guerra Civil, franquismo, Transición, literatura española.

Abstract: The questioning of the official tale of Spain's recent history is one of the main characteristics of Rafael Chirbes's narrative project. Based on a review of the author's positions on the construction of this tale, this paper aims to propose an interpretation of *La buena letra* as an exercise of memory, a resistance to the loss of identity in a time when amnesia was presented as a necessary sacrifice.

Keywords: Rafael Chirbes, *La buena letra*, memory, Spanish Civil War, franquism, Spanish transition, Spanish literature.

### MIRAR AL PASADO, ESCRIBIRLO

Cincuenta años después del golpe de Estado contra la Segunda República que dio lugar a la Guerra Civil y a la posterior dictadura, en la sociedad española de finales de los ochenta destacaban dos actitudes respecto de la memoria de estos periodos:

... la de los que defendían que hay que cerrar el tema, que todo está dicho y pretendían silenciar de nuevo este trauma —se encuentran especialmente entre los vencedores y sus herederos, aunque no sólo— y la de los que propugnaban que aún queda mucho que decir, por aprender y por rescatar de aquel periodo traumático (Cuesta, 2008: 321).

La tensión entre la amnesia y el recuerdo que persiste en nuestros días puede entenderse a partir del concepto de *lieux de memoire* que propone Pierre Nora. Según el historiador francés, los lugares de memoria son significantes en los cuales se condensa y cristaliza la

identidad nacional. «Tienen a la vez un carácter material, simbólico y funcional y son lugares en un sentido amplio de la palabra, no restringido a los lugares topológicos» (Jünke, 2006: 102). Su potencial de sentido convierte a los lugares de memoria en significantes en disputa en los debates políticos del presente. De acuerdo con esta definición, la Guerra Civil, la dictadura franquista y la Transición podrían considerarse lugares de memoria en el contexto de la España posterior, ya que no son meras etapas de la historia nacional, sino, muy al contrario, periodos sobre cuya significación y necesidad de revisión no se ha alcanzado todavía un consenso social absoluto.

Si nos circunscribimos al ámbito de la producción cultural, se observa lo frecuente que ha sido la tematización de estos periodos en la literatura y el cine. David Becerra, en *La guerra civil como moda literaria* (2015), recoge un amplio corpus que da cuenta de la proliferación de novelas publicadas entre 1989 y 2011 que abordan de un modo u otro el conflicto. Señala también las numerosas reediciones de clásicos sobre la guerra civil que se publicaron durante este denominado «boom de la memoria». Las novelas de Agustín de Foxá y Max Aub, por citar dos autores ideológicamente antagónicos, entraron de nuevo en circulación gracias al éxito editorial de narradores que no vivieron personalmente la guerra que tematizan en sus ficciones. Aunque la nómina es mucho más extensa, de entre ellos pueden destacarse Javier Marías, Benjamín Prado, Almudena Grandes, Dulce Chacón, Manuel Rivas, Alberto Méndez o Javier Cercas. Obra de estos cuatro últimos autores son, respectivamente, *La voz dormida* (2002) *¿Qué me quieres amor?* (1996), *Los girasoles ciegos* (2004) y *Soldados de Salamina* (2001), libros que, además, aumentaron su alcance luego de ser adaptados con un éxito notable al cine.

La pertinencia de continuar problematizando en 2019 estas cuestiones, además de su presencia en los productos culturales, estriba en su constante actualización a través de polémicas como la suscitada por la exhumación de los restos mortales de Franco del Valle de los Caídos, las leyes e iniciativas de memoria histórica o el surgimiento, no tan lejano, de movimientos sociales como el 15-M, muy crítico con algunas de las consecuencias de la Transición tanto en el aspecto puramente político cuanto en la configuración del campo cultural que se llevó a cabo esos años.

Rafael Chirbes (1949-2015) no permaneció ajeno a este debate. Historiador de formación, a lo largo de su carrera se posicionó explícitamente en múltiples ocasiones a favor de la necesidad de cuestionar el relato canónico de nuestro pasado reciente. En este sentido, además de *La buena letra* (1992), de su proyecto narrativo pueden destacarse obras como *En la lucha final* (1991), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). La otra cara de su narrativa, la más autobiográfica, son las dos novelas que abren y cierran respectivamente su producción, *Mimoun* (1988) y *Paris-Austerlitz* (2016), esta última publicada póstumamente.

En este trabajo se abordará en primer lugar su ensayo «De qué memoria hablamos», escrito en 2003 y recogido en un volumen más amplio, titulado *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010). Desde esta perspectiva, se pretenden explorar algunos aspectos fundamentales para una lectura de *La buena letra* como un ejercicio de la memoria. Así, se

trazará un itinerario que se centrará en la relación que se establece en la novela con el espacio urbano, en la figura del interlocutor, en el olor como un mecanismo para la evocación del recuerdo y, finalmente, en la resistencia al relato canónico que opone la narradora y protagonista al transmitir su experiencia.

## PUGNAR POR EL RELATO, PENSAR UNA POÉTICA

«De qué memoria hablamos» constituye, en última instancia, una crítica a lo que Chirbes considera un regreso interesado a la memoria por parte de ciertos artistas e intelectuales situados en la órbita del partido socialista. Al final de su ensayo, Chirbes fecha este regreso en 1993, cuando proliferaban los escándalos y casos de corrupción y comenzaba a atisbarse la posibilidad de que la socialdemocracia fuese desalojada del poder. La Guerra Civil, la posguerra y la resistencia antifranquista de los años sesenta y setenta devinieron entonces materia novelable. Cada uno de esos momentos era un lugar de memoria, «un sitio en el que pueden conseguirse certezas acerca de la identidad, de una legitimidad que permite restablecer la escenificación entre un ellos y un nosotros» (Chirbes, 2010: 245). De esta manera, los socialdemócratas conseguían desviar la atención de sus propias prácticas al tiempo que reconstruían su espacio en los ejes histórico y político. Según Chirbes, fundaron así una nueva legitimidad a base de instrumentalizar un pasado que mientras estuvieron en el poder prefirieron mantener en silencio.

Basta con comparar el número de novelas, películas, documentales y estudios acerca de la guerra civil y la inmediata posguerra aparecidos en los años en los que los socialdemócratas están fuera del poder con los que aparecieron mientras gobernaban (Chirbes, 2010: 246).

Chirbes interpreta este proceso como un segundo saqueo a la memoria de los vencidos luego del que se produjo durante la Transición. En el camino hacia lo que él denomina la «Segunda Restauración» hubo una lucha por construir otros relatos que se adaptasen a un contexto europeo donde el fascismo había sido ya erradicado. Después de una primera apertura en que se reimprimieron libros prohibidos, se publicaron otros que habían sido escritos en el exilio y se corearon canciones de la guerra civil y antifranquistas, los Pactos de la Moncloa de 1977 «sellaron el desmantelamiento de los discursos republicanos, más o menos proletarios y radicales, y se pusieron de acuerdo acerca de cuál había de ser la narración canónica de esos años» (Chirbes, 2010: 240). Si hubiese que escoger dos conceptos clave sobre los que se articula el relato canónico de la Transición, esos son, sin duda, el diálogo y la moderación. Y para Chirbes, «hablar de moderación no fue más que un eufemismo para decir que el modelo se había cerrado y que la narración canónica había sido establecida como única posible» (2010: 241). Sobre esta imposición de un relato único desde la autoridad estatal se pronuncia el escritor argentino Ricardo Piglia en los siguientes términos:

Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad (2014: 33).

En esa misma línea, Chirbes sostiene que «frente al relato dominante, se levantan las memorias privadas, las narraciones que preguntan de otra manera, otras cosas» (2010: 235). Y en el seno de esas narraciones, la literatura ha ocupado históricamente un lugar privilegiado. Novelistas del siglo XIX como Balzac o Galdós hacen cierta la sentencia de Vargas Llosa que recoge Chirbes en su ensayo: «una ficción lograda encarna la subjetividad de una época» (2010: 230). Aunque resulta obvio que la categoría de verdad no opera del mismo modo en la literatura, en la historia y en los discursos políticos, el denominador común es que la legitimidad de todos estos discursos «se basa en integrar coherentemente en su narración a aquellos que forman parte de eso que la historia llama testigos, repartir sus intervenciones de forma que tejan un tapiz que no deje huecos» (Chirbes, 2010: 235). Esta coherencia está presente en la buena literatura, que nos permite leer a un tiempo lo que fue y lo que somos, y sobre todo mirar el mundo desde otro lugar. Esa mirada inédita será ya una verdad en sí misma. De tal reflexión se desprenden las siguientes palabras de Chirbes:

Los productos culturales son la brújula de que se dotan los actores sociales en busca de su sentido, de su destino. Hay una lucha permanente porque cada uno pretende convertir su propio proyecto en destino colectivo. Por eso, desde el dominio que sobre ellos se consigue cuando se tiene el poder político, suponen la inmersión en la sensibilidad privada del relato público (2010: 237).

Si Nietzsche proponía abolir la historia en nombre de la juventud y creía que el pasado debía ser condenado porque era un lastre, Chirbes se sitúa del lado opuesto y sigue a Walter Benjamin al concebir la escritura como una pugna constante por la expulsión del relato canónico, como un modo de rebelarse y no aceptar jamás la versión que nos imponen. «No hay que creerla porque —como la cultura toda— es parte del botín del vencedor, un fruto del saqueo en el que hay que buscar rastros de sangre» (Chirbes, 2010: 237).

## ANA Y SU VOZ, LA HISTORIA

*La buena letra* cuenta la historia de una familia marcada por la miseria, la guerra y la muerte. La acción se desarrolla desde los años previos a la Guerra Civil hasta un presente narrativo que es posible identificar con el momento de escritura, al comienzo de la década de los noventa. Debido a su breve extensión, *La buena letra* ha sido denominada novela corta o *nouvelle* por algunos críticos, y se estructura en capítulos de nunca más de tres páginas que operan a modo de escenas. Este modelo de sintaxis narrativa que apuesta por la sucesión de

períodos breves y concisos se construye a nivel interno a través de una sintaxis gramatical cuya sencillez potencia el efecto de verdad. A través de la voz de Ana, que tiene como interlocutor a su hijo, conocemos una historia familiar atravesada por los grandes acontecimientos históricos del país: la Guerra Civil, la posguerra, la etapa desarrollista de los últimos años del franquismo y el crecimiento económico ligado a la entrada en la Unión Europea después de la Transición. Como sostiene José María Pozuelo Yvancos, «la economía que gobierna la escasez y el paso de la miseria a la menor miseria y relativa abundancia posterior se viven en esta novela a través de lo que esas condiciones influyen en las relaciones de los personajes» (2015: 212).

Nos encontramos, por tanto, ante una ficcionalización de la lengua oral que remite al ya clásico ensayo de Walter Benjamin «El narrador», donde la oralidad se presenta como un modo privilegiado para transmitir la experiencia. Vale la pena recuperar aquí unas líneas de Benjamin porque definen a la perfección el lugar de Ana: «El narrador toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia» (1986: 193). Fruto de un trabajo de escritura extraordinario, este modo de narrar de Ana configura una voz que da cuenta de una mirada humana y contundente sobre la intimidad que trasciende el espacio de lo privado. Por eso puede decirse que «la historia de la familia de Ana es la historia de España, y las traiciones o fidelidades de cada miembro de la familia explicarían las de diferentes actitudes colectivas vividas por las gentes desde la posguerra hasta el día de hoy» (Pozuelo Yvancos, 2015: 212).

## LAS CASAS, LOS ROSTROS

A lo largo del proyecto narrativo de Chirbes hay dos topónimos recurrentes. Bovra y Misent son dos espacios ficticios ubicados en la costa levantina que alcanzan una dimensión simbólica y moral por su configuración y su destino. Están muy próximos, y en la narración son habituales los desplazamientos de uno a otro. Si Misent será el escenario del pelotazo urbanístico en *Crematorio*, en *La buena letra*, publicada quince años antes, asistimos a la evolución del pueblo de Bovra y a sus primeras transformaciones en esta dirección.

La lógica especulativa de una economía en expansión impone ritmos difíciles de asumir para la narradora. Su andar es más lento y la deshumanización de los espacios concebidos únicamente como una posibilidad de negocio le hace daño: «Me dolió que hablase de mi casa como de un solar» (Chirbes, 2016: 134). Para Ana, existe una íntima relación entre la configuración del pueblo y la de su propia identidad, vinculada siempre con lo colectivo. En la mayoría de las ocasiones, la narración de su experiencia se enuncia desde un nosotros, por eso al final su soledad es tan grande.

Para que regresen, paseo durante horas y busco las escasas construcciones de aquellos años que aún permanecen en pie, e intento recordar cómo eran las que ya han sido sustituidas por modernos bloques de viviendas, como pronto lo será la mía. Persigo los nombres de quienes vivieron en ellas y me esfuerzo por saber si alguna vez pisé su interior, y cómo eran los

muebles, los patios, las escaleras y paredes y suelos. De mi esfuerzo sólo saco sombras en una fotografía quemada (Chirbes, 2016: 23).

Esta última metáfora se llena de sentido en la anécdota que se cuenta en el capítulo anterior. De las fotografías que se tomaron durante el día de la boda de Ana y Tomás, ninguna salió bien. Solo en una de ellas podían distinguirse sombras vagamente reconocibles. «Limpiando los cajones del aparador, tropecé con la foto y pensé que, si se exceptuaba la mía, todas las otras sombras que aparecían flotando sobre aquel viejo cartón vivían ya de verdad en otro mundo. Entonces, quemé la fotografía» (Chirbes, 2016: 20). Siguiendo a Corinna Deppner, la fotografía funciona en *La buena letra* como una metáfora de la memoria y sirve además como modelo para articular su sintaxis narrativa: «Ana combina los fragmentos del pasado para construir a partir de ellos una imagen que descifra» (2011: 183). Por otra parte, la condición de sombras en una fotografía quemada vincula los rostros de los seres queridos con las casas que habitaron. Por eso Ana se esfuerza en recordarlos durante sus paseos. El espacio urbano es un lugar de memoria. Bovra registra en sus fachadas huellas, recuerdos que conforman la identidad personal y colectiva. «Al fin y al cabo, qué hago yo aquí sola, en esta casa llena de goteras, con habitaciones que nada más abro para limpiar, y poblada de recuerdos que me persiguen (según vosotros), aunque yo sepa que también me identifican» (Chirbes, 2016: 134).

Para la voracidad capitalista asociada al «pelotazo» inmobiliario, el pasado es un lastre. En este sentido, a los familiares de Ana que la exhortan a vender su casa se los podría considerar nietzscheanos. Conciben el olvido como una apuesta necesaria y su ansia por la multiplicación de los beneficios a través de la construcción no les deja ver lo que destruyen. «Esos recuerdos eran como los ladrillos de una casa que nos habíamos esforzado en construir y que, ahora de repente, se desmoronaba dejándonos otra vez en la intemperie. El sufrimiento no nos había enseñado nada» (Chirbes, 2016: 108).

## CONTARLE, ¿A QUIÉN?

Definir el tono y la distancia respecto de lo narrado equivale a encontrar el modo de narrar. La figura del interlocutor, central en la literatura escrita por mujeres y especialmente en la poética de Carmen Martín Gaité, amiga de Chirbes y gracias a quien este publicó su primer libro (Chirbes, 2010: 273), es fundamental en *La buena letra* por dos razones.

La primera es que proporciona una textura muy particular a la narración. La voz de Ana se dirige a un hijo que siente cada vez más lejos, y esto tiene repercusiones en el estilo. Además de las elipsis derivadas de los conocimientos previos de su interlocutor, la sencillez, la contención, la sinceridad, la verosimilitud y la fuerza de los contrastes entre los momentos felices y las desgracias son características del testimonio de Ana. De su hijo la separa una brecha cada vez mayor, lo que produce un efecto de intimidad extraña que también nos involucra como lectores.

Ligado a esto, la segunda razón es que la figura del interlocutor trasciende al personaje del hijo y remite a toda su generación. Es interesante, en este sentido, advertir que el interlocutor de *La buena letra* se distingue de la figura del periodista o escritor que lleva a cabo una investigación que será tan habitual en las novelas de memoria posteriores. Aquí el interlocutor es el hijo, poco o nada interesado en la historia de su familia. Por eso es productivo observar cómo se construye este personaje desde la perspectiva de sus padres. Cuando nació eran todo esperanzas; su madre veía en él la posibilidad de llenar el vacío que dejaba su otra hija al crecer y también un modo de conservar a su marido. Además, un recién nacido quizá permitiera que «hubiese alguien en la familia que viera el mundo sin todo aquel barro que los últimos años nos habían echado encima» (Chirbes, 2016: 110). En cuanto al padre, primero pensó que el niño cerraría heridas en la familia. Después de aquel fracaso, se volcó en su educación: «enseguida empezó a regalarte lápices y cuadernos y, sobre todo, después del día en que lo rechazaron cuando se presentó para un ascenso en la empresa, repetía: ‘Este niño no va a ser un burro como su padre’» (Chirbes 2016: 113). Esas atenciones infectadas de rencor se tornaron en rechazo después el suicidio del abuelo. Lo culpaba; decía que su nacimiento le había traído mala suerte a la familia. Ana, por su parte, nunca se desvinculó de su hijo, aunque se distanciase.

Conseguí que pudieras salir de Bovra, que estudiases, y empecé a perderte. Durante las vacaciones, te presentabas en casa con amigos que nos parecían lejanos, aunque ya el paso de los años nos hubiera igualado un poco a todos y los malos tiempos se hubiesen quedado en el recuerdo. A veces te veía escribir y, a mi pesar, recordaba aquellos cuadernos de ella (Chirbes, 2016: 133).

La brecha abierta entre ambos puede relacionarse con la política, la cultura y, por tanto, con Isabel, su cuñada. Hacia el final de la novela, cuando su hijo le plantea la venta de la casa, dice Ana: «esta vez, de repente, me ha parecido que estoy más cerca de ella que de ti, y esa sospecha me ha hecho daño y me he esforzado por rechazarla» (Chirbes, 2016: 135).

En una entrevista concedida al diario *ABC* (28/05/13), Chirbes señala que *La buena letra* puede leerse, por así decirlo, como una «enmienda a la totalidad» a su generación. Y esta es la misma línea que sigue en la introducción a su libro de ensayos *Por cuenta propia*:

Al escribir *La buena letra* —una voz de mujer que le devuelve el pasado al hijo que quiere convertir la incómoda casa familiar en un solar—, me gustaba bromear diciendo que era una novela contra la ley Boyer de alquileres urbanos: lo que quería decir era que había surgido como reacción a la España que, a fines de los ochenta, enterraba precipitadamente sus señas de identidad —la España de la Exposición Internacional y los Juegos Olímpicos— y en la que se imponía un pragmatismo caracterizado con aquella frase de corte posmaoísta que pronunció Felipe González: “gato blanco, gato negro qué más da: lo que importa es que cace ratones” (Chirbes, 2010: 28).

## PROUST Y GALDÓS, EL OLOR DEL RECUERDO

Si aceptamos que la crítica es una de las formas modernas de la autobiografía, como escribía Piglia parafraseando a Oscar Wilde (2014: 13), no sorprenderá que el ensayo que Chirbes le dedica a Benito Pérez Galdós nos proporcione alguna información valiosa sobre su obra. En este caso, lo que escribe Chirbes a propósito de la obra del escritor canario arroja luz sobre un procedimiento que en *La buena letra* vehicula el recuerdo a través de un olor y cataliza la narración:

El perfume de la madreSelva. Lo percibí aquel amanecer desde mi cama, mientras pensaba que él se habría ido y no volveríamos a tenerlo [...]. Lo pensaba esta mañana, porque he vuelto a notar durante toda la noche ese perfume, como un presagio; como un recuerdo. Y ha sido entonces cuando he pensado que tenía que contarte esta historia; o que tenía que contármela yo a través de ti (Chirbes, 2016: 117).

Lo que, en primera instancia, podría identificarse como una referencia a la Magdalena de Marcel Proust es un procedimiento que ya había esbozado Galdós en su novela *El amigo Manso* (1882). Unas líneas más abajo, Chirbes extrae una cita de *Fortunata y Jacinta* (1887) de la que resuenan ecos en *La buena letra*: «era como huellas dejadas en el aire, como un olor, como el molde de un cuerpo en el ambiente» (2010: 131). A la narradora de Chirbes le sucede algo similar: «huelo la madreSelva desde lugares adonde no llega su perfume y veo las casas de Bovra que ya no existen y el nicho sin lápida» (Chirbes, 2016: 124). Este olor enciende una memoria plagada de ausencias que trae consigo un trauma, una cuenta pendiente, un enigma sobre el que gira la narración: «El olor me trajo el recuerdo de la sombra herida de tu padre cayendo sobre tu sueño infantil y aquellos signos que la nieve y la sangre trazaron sobre su cuerpo agonizante y que nadie supo leer» (Chirbes, 2016: 133).

## LA CULTURA, EL DISFRAZ DE LAS MENTIRAS

Tomás Císcar no murió en la guerra. No cayó en combate ni lo fusilaron las tropas franquistas. Los signos que trazaron la nieve y la sangre sobre su cuerpo no los causó el conflicto bélico o la historia con mayúsculas sino el silencio y el dolor tras romper la relación con su hermano Antonio. Condenado a muerte al final de la guerra, durante la primera mitad de la novela Antonio formará con Ana y Tomás un triángulo regido por relaciones de ayuda mutua y afecto. Será la llegada de «ella», Isabel, anunciada en la prolepsis inicial, la que producirá el conflicto, «llevando a Antonio a una subversión de los valores de solidaridad y dignidad que habían sustentado el núcleo familiar» (Pozuelo Yvancos, 2015: 212). El proceso de degradación ética de Antonio se hace explícito visualmente cuando se lo ve en la tribuna del estadio de fútbol, vestido de traje y chaleco y ofreciéndole un puro al fascista Mullor, quien al final de la guerra se había dedicado a pegar a los hombres del bando republicano que decidían entregarse.

El origen de la ruptura de la estructura familiar se encuentra en la relación de antagonismo que existe entre Ana e Isabel. Se trata de la oposición entre la dignidad y las pretensiones o, como sostiene Pozuelo Yvancos, «una antítesis de valores, pero también de posición estética, de sentido de la vida, de la resignación o rebeldía hacia una realidad de supervivencia egoísta que Isabel está dispuesta a abrazar y que Ana rechaza» (2015: 214).

Las tensiones que se producen entre ambas mujeres pueden asimilarse a las que existen entre el relato canónico y quien disiente de lo que este considera la verdad de los hechos. En la novela, es Isabel quien registra a través de la palabra escrita lo que ocurre a lo largo del día ante la mirada recelosa de Ana. Como señala Chirbes, «quien no acepta el relato oficial desconfía de eso que se llama cultura» (2010: 237). Ana es consciente del poder de la palabra escrita para fijar lo real y entiende sus dificultades para escribir como una carencia. Pero también sabe que detrás de ese discurso grandilocuente de letras esbeltas que fija Isabel en sus cuadernos se encuentra un engaño. «Pensaba: ‘La buena letra es el disfraz de las mentiras’» (Chirbes, 2016: 133).

Cuando Ana asume la falsedad del discurso de Isabel y se decide a oponerle la narración de su propia experiencia, «no es una venganza. No quiero enfrentarme a ella. Antes no quise, o no supe, y ahora ya es tarde. Solo que quisiera entenderme yo misma, entenderlos a todos ellos, a los que ya no están» (Chirbes, 2016: 23).

En cierto modo, en definitiva, al narrar su memoria, lo que está haciendo Ana es reponer con sus palabras el sentido de esos signos que la sangre y la nieve trazaron sobre el pecho de su marido, aquellos que nadie supo leer.

## EN CONCLUSIÓN, ¿POR QUÉ RECORDAR?

La edición de *La buena letra* que he empleado para hacer este trabajo viene precedida de una nota del autor. En ella Chirbes explica por qué decidió prescindir de un último capítulo que cerraba la novela en sus primeras ediciones. Se trata de un encuentro entre Isabel y Ana, años después del conflicto, que las muestra ya reconciliadas. La decisión de eliminar ese capítulo supone la renuncia a una cierta circularidad narrativa y también a la idea de que el tiempo hace justicia, ya que, según Chirbes, «el paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas» (2016: 10).

Este pesimismo no se contradice con el valor que puede otorgarse a *La buena letra*. Su mirada es cruda pero verdadera, todo lo verdadera que puede ser la literatura. Es una problematización del presente construida a partir de la constatación de un pasado que el relato canónico había preferido silenciar hasta entonces. Cuando escribió esta novela, Chirbes vivía en un pequeño pueblo de Extremadura, y allí:

veía a mis padres, a mi abuela, a mis vecinos: todos ellos habían muerto ya, y en aquellas noches me daba por pensar que de cuanto habían sido no iba a quedar nada; nada de sus esfuerzos, de su callado heroísmo, de su casi imposible empeño por mantener la dignidad en los

años difíciles de la posguerra, la represión política y el hambre. El país había emprendido otros rumbos y era como si lo que yo había vivido en mi primera infancia y me había ayudado a ser quien era, no hubiese existido nunca. Me dolía pensar que el tremendo aporte de sufrimiento de aquella gente había resultado inútil (Chirbes, 2010: 29).

*La buena letra* fue el modo que encontró Chirbes para dar forma al dolor de los vencidos de la historia de España, para pugnar por el relato en una época en que comenzaban a percibirse los primeros indicios del saqueo del pasado, su instrumentalización después de la amnesia obligatoria. Casi veinte años después de su publicación, la actualización en la lectura de los conflictos que atraviesan a Ana permite arrojar luz sobre algunas de las líneas que rigen los debates del presente. Desconfiar de la buena letra que disfraza las mentiras sigue siendo un ejercicio necesario de la memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- Armada, Alfonso (2013): «Rafael Chirbes: “No hay riqueza inocente”». En: <https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html> [consultado el 24 de noviembre de 2019].
- Becerra Mayor, David (2015): *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual.
- Benjamin, Walter (1986): *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. Roberto Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Chirbes, Rafael (2010): *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama.  
—(2016): *La buena letra*, Barcelona, Anagrama.
- Cuesta, Josefina (2008): *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Deppner, Corinna (2011): «La fotografía como metáfora de la memoria: la buena letra de Rafael Chirbes en el contexto del concepto histórico de Walter Benjamin», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, XI (42), pp. 179-188.
- Jünke, Claudia (2006): «‘Pasarán los años y olvidaremos todo’: La guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, ed. Ulrich Winter, Madrid, Iberoamericana.
- Piglia, Ricardo (2014): *Crítica y ficción*, Barcelona, Penguin Random House.
- Pozuelo Yvancos, José María (2015): «La buena letra: memoria y olvido», *Turia: Revista cultural*, 112, pp. 208-214.