

# TIEMPOS COMUNICANTES: FANTÁSTICO Y MEMORIA DE LA GUERRA DE ESPAÑA EN LOS CUENTOS DE JOSÉ VIALE MOUTINHO

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA  
Universidad de Alcalá  
[cristina.somolinos@uah.es](mailto:cristina.somolinos@uah.es)

Recibido: 21-03-2024  
Aceptado: 02-09-2024



## RESUMEN

Este trabajo tiene como punto de partida el análisis de los procedimientos empleados por el escritor portugués José Vale Moutinho en su cuentística en tanto que recursos que vehiculan narrativamente el contenido relacionado con la guerra de España y la represión franquista. Lo fantástico se revela, en estos cuentos, como molde ficticio adecuado para expresar los conflictos relacionados con el pasado reciente, situado en los intersticios del terror. Se constituye asimismo como marco idóneo para abordar el origen político de la violencia, la dimensión del testigo y la responsabilidad ética de las acciones de los personajes. Para ello, se analizarán distintos relatos contenidos en *Cenas da vida de um minotauro* (2002) y *Já os galos pretos cantam* (2003), en relación con los problemas relativos a las transgresiones del tiempo, las metamorfosis y la construcción de atmósferas de terror en dichos cuentos.

PALABRAS CLAVE: fantástico; memoria; guerra de España; José Vale Moutinho.

## COMMUNICATING TIMES: FANTASTIC AND MEMORY OF THE SPANISH WAR IN THE SHORT STORIES OF JOSÉ VIALE MOUTINHO

## ABSTRACT

The starting point of this paper is the analysis of the procedures used by the Portuguese writer José Vale Moutinho in his short stories as resources that narratively convey the content related to the Spanish Civil War and Franco's repression. The fantastic is revealed, in these stories, as a suitable fictional mould to express the conflicts related

to the recent past, situated in the interstices of terror. It is also an ideal framework for dealing with the political origin of violence, the dimension of the witness and the ethical responsibility of the characters' actions. To this end, different stories contained in *Cenas da vida de um minotauro* (2002) and *Já os galos pretos cantam* (2003) will be analysed in relation to the problems related to the transgressions of time, metamorphoses and the construction of atmospheres of terror in these tales.

KEYWORDS: fantastic; memory; Spanish Civil War; José Viale Moutinho.



## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El relato «O fim da História», incluido en *Monstruosidades do tempo do infortúnio* (2018) del autor portugués José Viale Moutinho, recoge lo que le ocurre a un escritor que decide dejar de investigar y decreta el fin de la Historia: encierra bajo llave sus libros y manda quemar sus manuscritos, dispuesto a dejarse arrastrar por los acontecimientos sin someterlos al tamiz cuestionador del juicio crítico. Intenta en vano olvidar sus conocimientos históricos y se reencuentra con un amor de juventud, que lo coloca ante el engaño del recuerdo, único anclaje relativo al conocimiento temporal que le resta. El relato plantea un juego en torno a la memoria y a la falibilidad del recuerdo de un pasado «inteiriçado na arca congeladora» (2018: 110), pero también en relación con la dimensión del escritor en su faceta de investigador de los sentidos del conocimiento histórico, vertiente que Viale Moutinho tiene muy presente en su escritura literaria, tanto por su formación como historiador como por su interés por las posibilidades de la ficción para articular el pasado. La problemática acerca del escritor-investigador se ha fraguado como una constante en la narrativa reciente (Martínez Rubio, 2013), especialmente en la novela española de la memoria de las últimas décadas, que debe negociar los sentidos del pasado por lo que respecta a cuestiones relativas al relato histórico, la perspectiva documental y la

---

<sup>1</sup> Este trabajo se encuadra en el proyecto de investigación PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE. Agradezco a los/as revisores/as anónimos las sugerencias y comentarios para mejorarlo; a Álvaro López Fernández, el apoyo, la confianza y la ayuda; a José Viale Moutinho, su amistad y generosidad.

objetividad de los hechos narrados, asuntos recurrentes asimismo en la narrativa del autor portugués.

El interés de Viale Moutinho por la guerra de España<sup>2</sup> y la represión de la dictadura franquista se remonta varias décadas atrás cuando, a mediados de la década de los noventa, emprendió una labor de investigación profunda que incluye numerosas entrevistas y encuentros con protagonistas, documentación de archivo y correspondencia. Con estos materiales, el autor publicó una serie de reportajes en el *Diário de Notícias*, en los veranos de 1995 y 1996, reunidos en los volúmenes *No passarão! Cenas e Cenários da Guerra Civil de Espanha* (1998), primero, y *Primeira Linha de Fogo. Da Guerra Civil de Espanha aos Campos de Extermínio Nazis* (2013), después. Coincide la publicación original de estos textos con el sesenta aniversario del inicio de la guerra, lo que induce al autor a investigar, a través de ellos, las trazas de la memoria conflictiva de la contienda y la represión a ambos lados de la frontera hispanoportuguesa. Presta, así, especial atención a lo que sucede a lo largo de la raya, en busca de relatos de quienes arriesgaron sus vidas y su propia seguridad para auxiliar a refugiados republicanos españoles o para confrontar la política salazarista de apoyo a los golpistas de Franco (Loff, 2006: 38).

A pesar de que el propio Viale Moutinho señala que no tiene un propósito de investigación histórica —«Nunca me passou pela cabeça querer passar por historiador, mesmo por alguém que escreve com a tinta da cor da cinza, equidistante das partes em conflito» (Viale Moutinho, 2013: 13)—, se posiciona en contra de la oleada revisionista y sus textos, desde esa perspectiva, constituyen un material valioso en la reconstrucción de episodios del pasado reciente de España, tanto por lo que respecta a la recogida y conservación de estos testimonios como en cuanto a su inserción temporal. En este sentido, se adelanta unos años a la emergencia del denominado *boom* de la memoria en España, inaugurado tanto por el inicio del movimiento asociativo memorialista como por un interés social y cultural por el tema, materializado en la apari-

2 En adelante, emplearemos la denominación «guerra de España» o similares, de acuerdo con la reciente propuesta de David Jorge (2016: 16), que plantea que tiene mayor pertinencia que la más extendida «guerra civil española». Según este autor, esta última limita, de facto, la contienda al ámbito de las fronteras españolas, minusvalorando la dimensión internacional del conflicto. Dada la importancia de la proyección internacional a la hora de entender la escritura de Viale Moutinho en torno al conflicto bélico español, y a pesar de que el propio autor emplea el sintagma «guerra civil española» para referirse al mismo, proponemos utilizar en este análisis aquellas denominaciones que no circunscriben la guerra a un enfrentamiento entre dos bandos a nivel endógeno. Para una revisión a fondo de los debates y bibliografía en torno a la cuestión terminológica, ver, entre otros, Jorge (2016) y Sánchez León (2017).

ción de manifestaciones culturales de diverso tipo dedicadas a indagar en las problemáticas del pasado reciente.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, la memoria de la guerra de España constituye un evento en disputa por parte tanto de la dictadura de Salazar como de la democracia nacida del proceso revolucionario del 25 de Abril. Como señala Manuel Loff (2006: 4), la solidaridad antifranquista constituía, durante el proceso revolucionario de mediados de los setenta, una cuestión de urgencia política para los sectores de la izquierda portuguesa. Esta fraternidad recuperaba los discursos en torno al periodo de la guerra y a la derrota republicana, símbolo de construcción de la identidad antifascista. La recogida y publicación de estos testimonios por parte de Viale Moutinho<sup>4</sup> en la década de los noventa se inscribe en un contexto de revisión de los discursos acerca de la guerra de España por parte de la historiografía portuguesa, en un momento en el que mayoritariamente se vinculaba el conflicto bélico español a un proceso de radicalización represiva y fascista del Salazarismo (Loff, 2006: 36). La publicación de reportajes, entrevistas, testimonios y obras de ficción narrativa por parte de Viale Moutinho contribuyen a este proceso de interpretación de los discursos sociales en torno al conflicto bélico español en la opinión pública portuguesa.

Los conflictos y cuestiones relativos a la guerra se abordan, en estas crónicas y reportajes, a través de una escritura apegada al ámbito de lo referencial. Así, las conversaciones con los protagonistas y testigos de la represión franquista, de la lucha guerrillera, del exilio o los relatos urdidos a través de la investigación con documentación de archivo se interpretan desde una estética que combina la reconstrucción histórica y la elaboración narrativa de los relatos recogidos con técnicas de la literatura realista, en un planteamiento que se acerca en ciertos aspectos a las propuestas del *new journalism* desarrollado especialmente en Estados Unidos y en Europa a partir de los años seten-

3 Existe cierto consenso a la hora de señalar que el año 2000 inaugura el estallido de iniciativas por la recuperación de la memoria, especialmente a partir de la exhumación de la fosa conocida como «los 13 de Priaranza» y la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) a raíz de ello, que incentiva un protagonismo público y mediático en relación con el tema hasta entonces inédito (Yusta Rodrigo, 2014: 24). No obstante, desde mediados de la década de 1990, y, sobre todo, a partir de 1996, con la llegada del Partido Popular al gobierno y coincidiendo con el setenta aniversario del inicio de la guerra, se produce el fin del denominado «eclipse de la memoria» que se había constituido en hegemónico durante los años de gobiernos socialistas desde 1982 hasta 1996. Con ello, surgieron tímidas iniciativas dedicadas a indagar en la memoria conflictiva de la guerra y la represión franquista (Sevillano Calero, 2003: 305; Yusta Rodrigo, 2014: 28). Para mayor profundización en esta cuestión, v. Aróstegui Sánchez y Gálvez Biesca (2010).

4 Aunque los textos salieron a la luz a mediados de los años 90, el trabajo de investigación, documentación y recogida de fuentes orales se produjo entre 1980 y 1993, según datos aportados por el autor en correspondencia personal [6 de febrero de 2024].

ta (Chillón, 2014: 295). Sin embargo, el interés de Viale Moutinho por estos conflictos no se circunscribe a la recogida de testimonios, sino que permea también en el ámbito de la escritura de ficción, especialmente en su cuentística. Ha sido, según señalan Gomes, Ramos y Silva (2008: 123), el autor portugués que más ha escrito sobre la guerra de España, tanto desde el punto de vista ficcional como periodístico, y el acontecimiento aparece con elevada frecuencia en su producción literaria, cuya relectura apuesta por otorgar valor a las pequeñas historias que se cruzan con los grandes hechos de la Historia.

Ahora bien, si el marco etnográfico de la entrevista oral domina en el plano narrativo de los reportajes periodísticos, en la producción ficcional de Viale Moutinho el contenido y el sentido de los debates en torno a la guerra de España se vehiculan a través de diferentes procedimientos vinculados a lo fantástico. De hecho, el autor ha reconocido en diferentes ocasiones su deuda hacia la tradición de escritores de este género, tanto en el ámbito de lo que la crítica ha denominado «fantástico clásico» o «fantástico tradicional» como «fantástico moderno» (Todorov, 1972; más recientemente, Campra 2008; Roas, 2001, 2011). A este respecto, en una entrevista publicada en 2016, respondía acerca de su concepción conceptual de lo fantástico como «a expressão mais interessadamente realista do nosso universo», establecía un panorama de escritores portugueses vinculados al paradigma de la literatura no mimética y reconocía su propia deuda e interés hacia la literatura de Kafka (Viale Moutinho en García, 2016: 247). En efecto, la crítica literaria en lengua portuguesa ha señalado este apego de la narrativa de Viale Moutinho a lo fantástico y a la indagación en lo insólito, tanto desde sus inicios literarios (Castro, 1988; Bessa-Luís, 1988) como más recientemente (Mellid-Franco, 2002; Laranjeira, 2018; Saraiva, 2018; Morais da Silva, 2019).

El objetivo de este trabajo consiste en analizar los procedimientos empleados por Viale Moutinho en su obra de ficción breve en tanto que recursos que permiten abordar el contenido relacionado con la guerra española de 1936 y la represión franquista. Lo fantástico se revela, en estos cuentos, como molde ficticio adecuado para expresar los conflictos relacionados con el pasado reciente, el origen político de la violencia, la dimensión del testigo y la responsabilidad ética de las acciones de los personajes. La transgresión temporal desde diversos puntos de vista, la emergencia de personajes del pasado en el presente en forma de fantasmas, la representación y descripción del trauma a través del lenguaje y de su uso fantástico, la creación de atmósferas de terror o el procedimiento de la metamorfosis son algunos de ellos. Para ello, se ha seleccionado un conjunto de relatos que incorporan alguno o varios

de estos procedimientos en su génesis textual. Estos relatos otorgan sentidos distintos a la representación a inicios del siglo xxi de las violencias del siglo xx y reelaboran estas memorias de la violencia y del trauma bajo nuevas perspectivas. Se trata de «Os alcapões do sol», incluido en la obra *Cenas da vida de um minotáuro* (2002, reeditada y ampliada en 2024); «A ilha de San Simón», «O padre e o coveiro» y «Uma velha espingarda mexicana», de *Já os galos pretos cantam* (2003, reeditada y ampliada en 2023). A continuación, se abordará el estudio de estos relatos en relación con las transgresiones del tiempo, la concepción de la historia que sugieren y su implicación en la representación literaria de la figura del testigo; después, se prestará atención al procedimiento de la metamorfosis y a la construcción de atmósferas de lo terrorífico en referencia a la visión del pasado conflictivo a la que remiten.

#### TRANSGRESIONES DEL TIEMPO: EL TESTIGO Y LAS CONCEPCIONES DE LA HISTORIA

La concepción de lo fantástico en la obra de Viale Moutinho entronca con la idea de realidad del autor, muy ligada al extrañamiento y la percepción insólita de la propia cotidianidad.<sup>5</sup> En la entrevista anteriormente citada, el autor destaca precisamente la sorpresa que le provoca advertir una brecha entre los discursos sobre la realidad difundidos a través de los medios de comunicación o, en general, de la palabra escrita, y la experiencia de lo real que experimenta a través de la percepción directa:

Como viajo de táxi, metropolitano e autocarro na cidade do Porto, em que vivo, ouço conversas que me atiram para questões, limbos e pensamentos bem diferentes daquilo que os sociólogos, historiadores, arquitectos e jornalistas —e eu fui 40 anos jornalista!— escrevem juradamente sobre o nosso tempo. (...) E depois vem a crítica falar do insólito e do fantástico, apenas porque não deu conta do que é a realidade (Viale Moutinho en García, 2016: 247-248).

<sup>5</sup> A este respecto, son numerosas las indagaciones acerca de las relaciones entre lo fantástico y la realidad. Por citar un ejemplo, Julio Cortázar declaraba en una línea similar lo siguiente: «Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro, mientras usted venía a esta entrevista» (en González Bermejo, 1981: 42); «Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche; con lo cual (y esto se lo pude decir a un crítico que se negaba a entender cosas evidentes) creo que yo era ya en esa época profundamente realista, más realista que los realistas puesto que los realistas como mi amigo aceptaban la realidad hasta un cierto punto y después todo lo demás era fantástico. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo» (Cortázar, 2016: 50).

En efecto, como señalaron Campra (2008: 192) o Roas (2011: 122), para definir lo fantástico es preciso recurrir a lo real, en tanto que lo fantástico, especialmente a través de sus desarrollos literarios en el siglo xx, se define por su oposición frente a ello, como fenómeno que se produce en las coordenadas de una construcción ficticia anclada en la cotidianidad, pero que resulta imposible de explicar. En el caso de las ficciones relacionadas con eventos violentos o traumáticos del pasado reciente, la remisión a elementos referenciales del contexto de la realidad histórica —a los que el autor tuvo la oportunidad de acceder, como ya hemos señalado, a través de la investigación documental, el trabajo etnográfico y la lectura de fuentes primarias— permiten plantear una dimensión memorialística. Ello inserta los hechos narrados en un marco, un *allí* y un *entonces*, que se oponen al *aquí* y al *ahora* de la recepción y que convocan un diálogo entre dos momentos históricos unidos por una brecha no suturada.

La cuestión del tiempo y, en concreto, las transgresiones del curso natural del tiempo (Roas, 2022) ocupan un espacio central en la narrativa breve de Viale Moutinho dedicada a explorar la memoria de la guerra de España y la represión franquista. En el caso del relato titulado «A Ilha de San Simón», calificado por la crítica académica como «cuento fantástico de trasfondo político» (Fournier, 2003: 132), el lector acompaña al protagonista, Frei Anacleto de Santa Maria, en una serie de desplazamientos temporales que se desarrollan en un mismo espacio, la Isla de San Simón, situada en la ría de Vigo. El ingreso en otras temporalidades a menudo se emplea, como ha estudiado Roas (2022: 85), para plantear una subversión fantástica de la cronología. Frei Anacleto, condenado a transportarse en el tiempo a través de la escucha del canto de un ruiseñor,<sup>6</sup> aterriza en 1938 en la isla, convertida desde octubre de 1936 en la Colonia Penitenciaria de San Simón, campo de concentración y exterminio de presos republicanos. Entre las temporalidades diversas que atraviesa el monje, se encuentra el periodo medieval, enmarcado por la cantiga de Meendinho,<sup>7</sup> el ataque de la isla por piratas ingleses a finales del siglo xvi o los

6 Se emparenta, de esta forma, el conflicto del relato con la tradición legendaria del imaginario cristiano, vinculándose con la Cantiga CIII de Alfonso X, que trata de cómo Santa María hizo que un monje pasara trescientos años escuchando el canto de un pajarillo, por haberle pedido que le enseñara el Paraíso, pero también con la leyenda acerca de San Ero de Armenteira, de quien se cuenta que desapareció una tarde y, a pesar de la intensa búsqueda, no apareció hasta doscientos años después, cuando regresó al monasterio. Durante todo ese tiempo, había estado escuchando el canto de un pajarillo y, al observar las transformaciones que habían tenido lugar a su vuelta, se marchó del mismo (Cervinho Lago, 1998: 207).

7 Para un análisis detallado del simbolismo mariano y de la ironía intertextual en el cuento «A ilha de San Simón», ver Fournier (2003).

acontecimientos de la Guerra de la Independencia española en el *xix* constituyen algunas de ellas. Se plantea, a través de la referencia a distintos momentos históricos, la naturaleza conflictiva de la historia y la sucesión de episodios violentos a través de los siglos que tienen lugar en un mismo espacio. Ello guarda relación con recientes investigaciones en torno a la memoria de la violencia en los espacios a lo largo de la historia (González Ruibal, 2023) y con una concepción de esta que cuestiona la linealidad del progreso, así como su representación como un proceso planificado.

El efecto fantástico en el relato lo provoca, por tanto, el canto del ruiseñor, y no es casual que este comience con un intento del protagonista de eliminarlo, disparándole con una escopeta tras aparecer en 1938, para acabar así con la maldición que lo condenaba a vagar errante a través de los tiempos. Con el disparo y la muerte del pájaro, el efecto fantástico queda, en un principio, anulado durante la lectura del relato, y el protagonista, atrapado, por tanto, en la Colonia Penitenciaria en la que se convierte la isla: «Nunca mais escutaria o canto daquele maldito pássaro enganador, nunca mais deambularia pelos séculos como se se tratasse de um louco sem tempo e, afinal, com o tempo todo do mundo» (Viale Moutinho, 2003: 18). La necesidad de dotar de sentido a la temporalidad en la que aterriza el monje se expresa en el relato mediante la recurrente pregunta que se hace el protagonista, «Que dia é hoje?», consciente de la inusual experiencia del tiempo que atraviesa e imaginándose como una presencia casi espectral, fantasmagórica e invisible para el resto de habitantes de la isla:

«Que dia é hoje?», continuava a interrogar-se o frade, agora colado ao chão, embora não sendo preciso porque decerto —e como se enganava— ninguém poderia ver quem quer que fosse que não respeitasse as regras do tempo, galgando-o em jornadas para a qual ele não necessitaria da espingarda de dois canos carregada com chumbo grosso (Viale Moutinho, 2003: 18).

El narrador extradiegético presenta el recorrido temporal del monje, interrogando de forma intermitente la necesidad obsesiva del desorientado protagonista de identificar el momento en el que se encuentra, así como los personajes de los acontecimientos que presencia: «Que tempo é este?», «Que pessoas são estas?». La transgresión del avance lineal del tiempo provoca la insistente preocupación de Frei Anacleto por saber *cuándo* se encuentra, confundido a la hora de identificar la temporalidad en relación con los procedimientos estandarizados de control del tiempo del mundo moderno: el calendario y el reloj mecánico (Landes, 2000: 6; Roas, 2022: 20).



Al mismo tiempo, al situar la acción del relato en un único espacio, la Isla de San Simón, se plantea este como lugar depositario de sentidos relativos al pasado. Sandra Gasparini ha estudiado la representación del espacio en diferentes narrativas testimoniales y de ficción relativas a la represión de la dictadura argentina y, con respecto a la memoria de la que son depositaria los espacios, señala la recurrencia de los sentidos que lo conectan con el presente: «y, evidentemente, en la lectura de esos espacios que se escriben en palimpsesto está la clave de un pasado que retorna, como el reviviente, para decirnos que no está todo dicho» (Gasparini, 2020: 86). Viale Moutinho recupera y reivindica, de esta forma, los sentidos del espacio que hacen referencia a la dimensión conflictiva de la historia. En el relato, aparece esta naturaleza histórica enfrentada, de forma irónica, a los usos contemporáneos de los espacios que los vacían de sentido como lugares de memoria, al describir la isla con un lenguaje cercano al de las guías turísticas (Fournier, 2003: 130): «Na verdade, o que se chama Ilha de San Simón são duas ilhas, a de San Simón propriamente dita e a de San Antonio, ligadas entre si por uma pequena ponte de três arcos. E ainda há mais dois ilhotes, o Lobeira e o Cobreiro, mas esses nunca contam» (Viale Moutinho, 2003: 18).

Frente a la descripción referencial del espacio geográfico, la isla se plantea como espacio en el que ocurre la transgresión fantástica.<sup>8</sup> A través de las alteraciones temporales, Frei Anacleto se convierte en testigo ocular, superviviente y protagonista de diferentes episodios violentos que tuvieron lugar en la isla, referidos por el narrador, si bien la acción del relato se enfoca en el año 1938, de tal modo que los episodios que marcan la experiencia del monje remiten a momentos clave de la represión franquista y de la praxis del ejército sublevado:

Na ilha de San Antonio havia uma ermida, a dos sinos, mas os sinos não se viam, apenas se escutavam, e um cemitério pequeno, de terra sempre revolvida, túmulos muito antigos de frades e de piratas, também duas ou três covas de grande profundidade, para onde lançaram corpos, os corpos dos mortos, dos decapitados pelos sarracenos, dos fuzilados pelos franquistas, e cal, cal viva por cima deles, para que nada restasse. Tudo isso aprendeu Frei Anacleto, ató-

<sup>8</sup> A pesar de que, como hemos señalado anteriormente, en los textos periodísticos relativos a la guerra de España de Viale Moutinho predomina el tono referencial, «A ilha de San Simón», incluido en *No passarán! Cenas e cenários da guerra civil de Espanha* (1998), que narra el viaje del escritor a la isla, comienza con una descripción que predispone hacia sentidos de lo insólito: «O azul do céu afoga-se na escuridão súbita. A Ilha de San Simón, como uma barca fantasma, está ali abandonada, sob o esvoaçar de milhares de aves que ocultam o sol. Quero saber o nome das árvores e da boca do meu informador saem estranhas composições latinas como preâmbulo à história do massacre dos flamingos no Outono de há uns quinze anos atrás» (Viale Moutinho, 1998: 36).

nito por ali ter vindo a parar nas suas jornadas pelo tempo, a contas com o canto do rouxinol que acabava de abater, com uma raiva que, afinal, tanto tempo guardara no fundo de si (Viale Moutinho, 2003: 19).

El protagonista observa con extrañeza lo que allí ocurre, que contrasta con su tranquila cotidianidad en la ermita de San Simón. Convertido el espacio de la isla en campo de concentración y su edificio principal en prisión, Frei Anacleto asiste atónito y horrorizado al comportamiento de los militares sublevados y a los crímenes por ellos cometidos,<sup>9</sup> así como al silenciamiento y ocultación de estos hechos, que el relato trata de visibilizar. El tratamiento a los presos, la denuncia explícita del uso del espacio de la isla como campo de concentración —«Nunca falaram dos prisioneiros, como se eles não existissem. E estavam numa ilha que era um campo de concentração para presos políticos» (Viale Moutinho, 2003: 25)— y la mirada perpleja del protagonista ante estos hechos traen al presente la naturaleza conflictiva y la memoria silenciada de los crímenes franquistas ocurridos en dicho espacio, así como la dimensión política del terror que el relato construye a través del recurso a lo fantástico (Ansolahere, 2018: 4). El monje, arrepentido de haber disparado al ruiseñor que le permitía desplazarse por diferentes temporalidades y, por tanto, de huir de un escenario potencialmente peligroso para su supervivencia física, busca la manera de recuperar el artefacto que le permitía ingresar en otras temporalidades, al tiempo que trata de colocar lo ocurrido en un paradigma racional: «Não tendo surgido nenhum rouxinol, apelou para qualquer outra ave canora de que se pudesse socorrer em critérios de fuga. Mas parecia não os haver na ilha naquela época. O rouxinol que estourara devia ser uma alma sua perseguidora» (Viale Moutinho, 2003: 26). Sin embargo, el efecto de lo fantástico, aparentemente anulado por la desaparición del pájaro que lo provocaba, queda restituido al final del relato, pues el monje oye de nuevo el canto de un ruiseñor y aparece en la isla a mediados del siglo XIX, cuando llega al lazareto de San Simón un barco que transportaba enfermos de cólera. Se da, por tanto, la inexplicabilidad del fenómeno fantástico, pues no hay presencia ni explicación sustitutiva racional o irracional para los desplazamientos tem-

9 Este procedimiento de extrañeza provocado por el contraste que advierte un personaje que procede de un ámbito poco o nada relacionado con el contexto de la violencia aparece también en otras narrativas acerca de la represión en las dictaduras ibéricas. Es el caso, por ejemplo, de *Manuscrito cuervo*, de Max Aub, donde un observador externo no humano, un cuervo, asiste atónito a la vida en el campo de concentración de Vernet d'Arriège, o los episodios de *Levantado do chão* de José Saramago en los que se narran los interrogatorios de la Policía Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) al protagonista encarcelado desde el punto de vista de la extrañeza que le genera el comportamiento de la policía política a una hormiga que atraviesa la estancia.

porales del monje y el elemento transgresor de la realidad prevalece (Campra, 2008: 124; Roas, 2011: 30). Ello moviliza el «miedo metafísico» (Roas, 2011: 96) que provoca la ausencia de explicación de la transgresión fantástica, sumado al horror —grotesco— de la contemplación.

Al igual que Frei Anacleto constituía una presencia casi espectral en la isla de San Simón, la cuestión del fantasma aparece también en otro relato incluido en *Já os galos pretos cantam*, «Uma velha espingarda mexicana». En este caso, se narra el encuentro intergeneracional que tiene lugar en el acto de reconocimiento de la ciudadanía española para los combatientes de las Brigadas Internacionales. Como señalaba Sevillano Calero (2003: 306), el reconocimiento de la ciudadanía formaba parte de las iniciativas por la recuperación de la memoria desarrolladas en los años previos a la irrupción de actividades memoria-lísticas y la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales, nacida en 1995, jugó un papel fundamental en ello. Los actos de reconocimiento y homenaje a los brigadistas se iniciaron el 5 de noviembre de 1996 en la localidad madrileña de Arganda. Albacete, ciudad que había sido sede de las Brigadas Internacionales, recibió a los antiguos voluntarios el viernes 8 de noviembre de 1996. Enmarca, por tanto, el contexto temporal del relato una necesidad de memoria y una voluntad de traer al presente la memoria de quienes combatieron en la guerra y recibieron las condecoraciones, pero también de quienes quedaron por el camino y, por tanto, aunque evidentemente su asistencia a los actos de homenaje resultaba imposible, su memoria estuvo asimismo presente.

En el relato, el combatiente austriaco de las Brigadas Internacionales Otto Leitner se desplaza a Albacete para asistir a uno de los actos de homenaje, donde conoce a los jóvenes españoles Leda y Andrés, estudiantes, que ejercen como traductores. Otto vive en Viena con su mujer, Herta, cuando en enero de 1996 recibe una carta de España ofreciéndole la ciudadanía. La carta evoca el sufrimiento de Herta en 1938: «Enlouquecera em 1938, quando soube que o marido havia saído de Espanha e fora internado num campo de refugiados em França» (Viale Moutinho, 2023: 101). Otto acude a Albacete, donde el encuentro con la traductora que se le asigna, Leda, trae al presente el recuerdo de un amor de juventud, la enfermera Adela. El relato plantea una fluctuación entre los tiempos narrados, pues los acontecimientos del presente de la historia se alternan con los hechos del pasado, en una hibridez entre la narración caótica del recuerdo<sup>10</sup> y el recurso a lo fantástico, que superponen los dos pla-

10 Elisabeth Jelin hace referencia a esta dimensión no lineal presente en la escritura memorística: «Si se sigue el devenir temporal de los fenómenos ligados a las memorias, las interpretaciones y sentidos del pasado, resulta cada vez más clara la no linealidad temporal de las memorias» (2002: 16).

nos temporales a través de la ambigüedad temporal y el cruce continuo de la frontera entre el pasado y el presente. Entre las dos parejas de personajes que conforman el relato, los protagonistas y testigos directos, Otto y Herda, y los integrantes de la generación de los nietos, Leda y Andrés, se interpone la presencia fantasmagórica de Adela, enfermera al servicio del gobierno republicano, que ejercía labores de primeros auxilios en el batallón de Otto y de la que este estaba enamorado. La figura de Adela, que muere durante la contienda, irrumpe así en el presente de 1996 como una memoria que, a pesar de los homenajes y los reconocimientos, ya no es posible reparar, pues, como señala Gasparini, «el fantasma es esa figura huidiza pero de presencia ominosa que remite a lo reprimido, la historia no contada, la materialidad ausente. Un lugar que no tiene lugar» (2020: 98).

Al contemplar a la joven Leda, Otto recuerda a la enfermera, y la voz del narrador apunta a una transformación: «Leda deu uma gargalhada e transformou-se em Adela, que tratava dos primeiros socorros no seu batalhão das Brigadas Internacionais. Vestida de azul-escuro, pistola no coldre, à cinta sempre com a mão direita pousada na coronha e um sorriso para cada instante» (Viale Moutinho, 2023: 99). Se introduce, de este modo, el tema del doble, emparentado en este caso con la presencia fantasmática del pasado. En el transcurso del relato, el lector asiste a la ambigüedad que rodea la experiencia del encuentro para Otto, quien, incrédulo ante la imposibilidad de la aparición de la enfermera, no consigue discernir entre el referente real de Leda y el recuerdo presente de Adela: «Leda ou Adela, o brigadista olhara a rapariga e disse para com os seus botões que aquela não podia ser a enfermeira daqueles tempos de guerra, a menos que tivesse atravessado o tempo incólume» (Viale Moutinho, 2023: 100). La idea de un personaje, Adela, que atraviesa el tiempo y se inserta en otras temporalidades, remite asimismo a la cuestión de la alteración imposible de la cronología, con la irrupción del pasado en el presente y el regreso de los muertos (Roas, 2022: 68). Leda se convierte, así, en la muchacha que llegaba «caminhando em passo miúdo, pelos corredores do tempo» (Viale Moutinho, 2023: 102), ser espectral en el intersticio de las categorías de lo vivo y lo muerto (Carroll, 2005: 81).

Esta metamorfosis de Leda en Adela apunta hacia las historias que no han sido contadas, a los cuerpos que faltan en los actos de homenaje y a los fantasmas convocados en la recuperación de la memoria. El fantasma de Adela, por tanto, se sitúa «fuera del tiempo» (Gasparini, 2020: 148). Es una transformación imposible, y la incredulidad de Otto se acrecienta ante el recuerdo de la enfermera Adela, a quien vio por última vez herida grave:

Como regressara Adela dos campos de batalha? Vira-a estendida na maca, um pé no estribo da morte, ensanguentada, um braço quase solto do tronco, os olhos semicerrados, preparando-se para a grande jornada. Depois, chegaram os maqueiros, levaram-na e nunca mais a viu. Mas voltava a encontrá-la (Viale Moutinho, 2023: 102).

La ambigüedad, sin embargo, entre la presencia fantasmática y la explicación alucinatoria no acaba de racionalizarse en el relato, y la tensión entre una interpretación natural o sobrenatural no se resuelve, lo que dificulta la opción entre una u otra explicación: como señala Roas (2011: 65), la vacilación entre las dos explicaciones evidencia la verosimilitud o el realismo con el que están presentados los hechos. Aunque el lector pueda optar por la explicación racional y entender que los hechos son fruto de la conciencia alucinada del anciano brigadista, el transcurso del relato apunta hacia la experiencia de lo fantástico vivida solamente por uno de los personajes, Otto. La doble identidad de Adela-Leda se mantiene hasta el final del relato, cuando, en el autobús de vuelta a Madrid, el brigadista oye la voz de Adela despidiéndolo: «Não se voltara quando, já dentro do autocarro de regresso a Madrid, entre os velhos camaradas, ouvira Adela gritar o seu nome. Se se voltasse, ora, se se voltasse veria Leda, de mão dada com o avô que lhe acenaria com a velha espingarda mexicana com que passara a guerra inteira até o mandarem cavar esse imenso túmulo que é o Valle de los Caídos» (Viale Moutinho, 2023: 105). Se trata de una ambigüedad que conecta con la naturaleza misma del fantasma como una memoria que se hace visible, presente e interpela (Gasparini, 2020: 148; Ribas-Casasaya y Petersen, 2015: 2)<sup>11</sup> y que se proyecta hacia el futuro, poniendo en diálogo diferentes momentos históricos y temporalidades.

#### METAMORFOSIS Y ATMÓSFERA DE TERROR: VIOLENCIAS Y DINÁMICAS DE RESISTENCIA

Si en «Uma velha espingarda mexicana» la metamorfosis de Leda en Adela remitía a lo fantasmagórico a través de la inserción del pasado en el

11 A este respecto, resultan de relevancia las ideas de Gasparini (2020: 148): «No están del todo presentes ni ausentes, ni vivos ni muertos. El fantasma es la marca o el rastro de una ausencia. Aparición y desaparición: flotar en la superficie, traer a la orilla lo que nos atormenta, eso es el fantasma, la memoria que se hace visible, presente e interpela». En la misma línea, Ribas Casasaya y Petersen (2015: 2) apuntaban a esta naturaleza intersticial del fantasma: «The ghost is neither dead nor alive, neither absent nor present, neither effective nor inoperant, neither actual nor virtual; it is both past and current, perceptible and imperceptible. It can be a translucent vision, an echo without a communicating body, something forgotten that remains in place, or a recurrence without a future».

presente, en el caso de «Os alcapões do sol», incluido en *Cenas da vida de um minotauro* (2002), se produce la creación de una atmósfera de terror a través del motivo de la transformación. El relato, que se inspira en lo que le acontece al hermano del poeta José Gomes Ferreira, preso en Lisboa por negarse a participar en una campaña de financiación del golpe de Estado del general Franco, narra una escena que tiene lugar en un café en el Chiado de Lisboa. La construcción del escenario de terror se produce, por tanto, en un espacio cotidiano, frente a lo que ocurría en la literatura de terror de siglos anteriores, marcado por la simbología en la construcción de los espacios de lo gótico (ruinas, túmulos, criptas, cementerios) (Ansolahebere, 2018: 4; Furtado, 2018: 79; López Santos, 2010: 277). Esta cotidianización permite, en este caso, situar la acción en un espacio de referencialidad identificable y situado en el pasado, que remite al hecho en el que se inspira y, al mismo tiempo, establecer una dimensión de sentido que alude al horror inscrito en la cotidianidad, un horror de naturaleza política y ligado a menudo y en diferentes contextos a la insensibilización ante el sufrimiento (Vedda, 2021: 69). El café, espacio de ocio y esparcimiento, se transforma en lugar de la opresión a través del efecto fantástico.

El relato comienza con la presencia de una sombra que percibe el protagonista en el cuarto de baño del café, donde había acudido para evitar el encuentro con «três senhoras de permanente, oxigenadas, as três rondando os sessenta anos, rostos maquilhados com certo exagero, exalando um desentcontro de perfumes, possivelmente caros, de frascos franceses» (Viale Moutinho, 2002: 45). Estas mujeres habían irrumpido en el café para pedir a los clientes una aportación económica con la finalidad de financiar el golpe de Estado contra la Segunda República española, en un marco temporal que se sitúa en el año 1936, identificado tanto por referencias a la guerra —«A Guerra Civil de Espanha acabava de irromper ali mesmo» (Viale Moutinho, 2002: 45)— como a la matanza de Badajoz, que tuvo lugar el 14 de agosto de 1936. El protagonista, sin intención de colaborar, aprovecha el momento para descender las escaleras hacia el cuarto de baño, donde se entretiene, alargando deliberadamente el proceso de lavado de manos, esperando a que las recaudadoras abandonen el café. Sin embargo, los dos acompañantes de las colectoras, dos hombres con «óculos escuros e gabardinas pardas baratas», agentes de la Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), sarcásticamente denominados «os pevides, as sementes da tortura» (2002: 46), acuden a buscarlo.

El encuentro hace aflorar las primeras muestras de transformación del ambiente hacia lo siniestro: la conciencia de la presencia de una sombra, los

ojos azules del protagonista que, reflejados en el espejo, percibe de color gris o la pesadez en los pies que lo mantiene apegado al suelo. El cuarto de baño se encuentra en el subsuelo, estableciéndose así una referencia al eje vertical presente en la narrativa fantástica desde el periodo victoriano, según el cual los lugares subterráneos se revelan desordenados e inestables, espacios donde surge lo siniestro (Furtado, 2018: 201). Además del descenso en el espacio, son varios los elementos que introducen la atmósfera de terror en el cuento: el grifo abierto, que mantiene el agua corriendo, las referencias en torno a la tenue luz, «baça e fraca das lâmpadas» (2002: 46), a pesar de la cual los personajes implicados en la recogida de fondos mantienen sus gafas de sol; la función de los espejos, que permiten al protagonista observar estas transformaciones; el silencio, insólito en el escenario bullicioso de un céntrico café lisboeta, y la conversión fantasmagórica del resto de personajes:

Raul chegou ao primeiro degrau das escadas de acesso ao café e olhou para cima, os pés pesavam-lhe. Tentaria um ou dois passos como primeiro ensaio.

O espelho da curva da escada apenas lhe amostrava o segundo e último lanço de degraus desertos, e nunca a alcatifa avermelhada lhe pareceu tão púida e deserta. E os que se encontravam atrás dele? Não lhes escutava os passos, mas já sabia que eles não pisavam o chão, nem se arrastavam, perseguiram levitando. Estariam na sua peugada, sabia, mesmo assim, um a um, subiu os degraus e, conforme chagava à sala, atormentava-o o silêncio, parecia impossível tanto silêncio num café do Chiado, mas o silêncio estava ali, dos dois lados do balcão (Viale Moutinho, 2002: 47).

Cuando el protagonista regresa al salón del café, encuentra el ambiente enrarecido: las señoras «tinham no rosto a mesma cor de terra que os polícias, que as sementes da tortura» (2002: 47), y pedían su contribución para la «Santa Cruzada», denominación que los golpistas españoles utilizaron durante la contienda para referirse a la guerra, y a lo largo de la dictadura, para fundamentar su legitimidad y los principios del nacionalcatolicismo sobre los cuales se asentó. Al mismo tiempo, el protagonista observa una transformación en las recaudadoras: «E então reparou que não havia cremes naquelas faces, eram fauces, que a permanente se transformara no cabelo puxado para trás» (2002: 48), y en el empleado del café, que presentaba una «palidez estranha» (2002: 48) y gafas de sol, aspecto sorprendente a ojos del protagonista. Entonces aparece en el centro de la escena un objeto que simboliza el núcleo de la corrupción, según observa el protagonista: la caja que contiene el dinero recogido, a la que se acercan los clientes tras decidir apoyar la causa franquista.



Quienes se acercan y depositan su aporte económico en la caja, comienzan a sufrir una serie de transformaciones corporales marcadas por la corrupción física que generan una sensación grotesca:

As mãos de Raul tremiam, principalmente a partir do momento em que se apercebeu da existência de uma figura a preto e branco, cabelo asa de corvo. Brilhante, um maestro, exactamente um maestro que fazia revoltar a batuta e todos os clientes do café erguiam os seus óculos escuros como máscaras e estenderam, ao fundo do braço direito gangrenado, notas de vinte escudos, de cinquenta escudos, notas novas, pálidos, mortos, com os ouvidos atravessados pelas balas das metralhadoras de Badajoz e as notas entravam, triunfantes, nas ranhuras das caixas das esposas dos senhores deputados da Assembleia Nacional, cujas pernas secas haviam desaparecido no castanho das calças, as sementes do mal e da merda misturavam-se no salão do café (Viale Moutinho, 2002: 49).

Se transforma el salón del café, en este momento, en un escenario de terror, marcado por el encuentro entre quienes deciden aportar dinero y, por tanto, sufren una corrupción física que los convierte en zombis, y quienes se resisten a ello, especialmente el protagonista del relato, que recuerda al compañero que le propuso cruzar la frontera para unirse al ejército republicano y, en solidaridad, se niega a colaborar. El efecto terrorífico lo provoca la irrupción del monstruo y la inquietud epistémica perturbadora que produce y que desfamiliariza la experiencia cotidiana (Moraña, 2017: 32), al situarse, como señalábamos, en el intersticio<sup>12</sup> de la oposición categorial entre lo vivo y lo muerto (Carroll, 2005: 81). Lo fantástico se plantea, aquí, a través de su materialización en figuras del imaginario sobrenatural que irrumpen en el ámbito de lo cotidiano, como alegoría del horror y la violencia contenidos en los relatos del pasado, así como de los miedos colectivos imbricados en la conciencia conflictiva de la historia y de la falta de humanidad del franquismo.<sup>13</sup> La intencionalidad en el empleo de estos recursos no tiene tanto que ver con la necesidad de demostración de la evidencia de lo sobrenatural, sino con la

12 Acerca de la naturaleza intersticial del zombi y los sentidos que desvela y moviliza, Moraña señala lo siguiente: «En el zombi lo monstruoso es la sostenida ambigüedad que lo sitúa en un intersticio ineludible y eterno, donde la muerte ha dejado de existir, dejando en su lugar una naturaleza corroída y persistente que sugiere una *posibilidad* de lo humano: la existencia sin conciencia, la alienación extrema, la pérdida progresiva del cuerpo, la descomposición de la socialidad, la encarnación del mal y su reproducción infinita» (2017: 270).

13 En este sentido, los adeptos a la causa franquista se representan, mediante los procedimientos de lo fantástico, despojados de humanidad. Frente a lo que ocurre, como ha estudiado Becerra Mayor (2015: 248), en algunas novelas que revelan un discurso revisionista acerca del conflicto bélico, en las que aparecen elementos que humanizan a los personajes adheridos a la causa franquista, el discurso que encontramos en «Os alcapões do sol» se sitúa en un lugar opuesto, deshumanizando y resaltando la pusilanimidad, vileza e infamia de quienes muestran su adhesión a los golpistas españoles.



pretensión de evidenciar la dimensión de anormalidad de la realidad (Roas, 2011: 92), especialmente en relación con aquellos miedos que parten de una naturaleza política, identificados en este caso con los mecanismos de coerción del Estado salazarista y con la adhesión acrítica a sus mandatos. En este mismo sentido, Gasparini (2020: 141) señala que estas figuras espectrales articulan espacios y personajes de la literatura de terror que codifican una búsqueda sobre los modos de relatar procesos políticos atravesados por el miedo: en el caso de los zombis, como ocurre en el cuento de Viale Moutinho, la degradación física de los adeptos a la causa franquista se puede leer como alegoría de la anulación de la voluntad del individuo y la centralidad de la horda, que de forma irreflexiva acepta los preceptos impuestos, así como de la abyección de la ideología que representan.

Frente a los clientes del café, transformados en zombis, se plantean las oportunidades de ejercer el disenso y la oposición a las lógicas impuestas: «Raul poderia meter a mão ao bolso e tirar a carteira, dar-lhes uma nota de vinte escudos e pronto, estaria tudo acabado, mas não o fez» (2002: 49). Se exploran, de este modo, las posibilidades de resistencia ante la represión de la dictadura de Salazar: Raul, negándose a dar su apoyo, trata de escapar del café, pero es detenido por agentes de la PVDE, golpeado y trasladado al Gobierno Civil. Como ha señalado la crítica (Carlos, 2004: 603), las ideas de resistencia y revolución contra las dictaduras del siglo xx peninsular resultan recurrentes en la obra del autor. El relato finaliza significativamente con la referencia a los versos de José Gomes Ferreira, resaltados en cursiva, intertextualidad que evidencia el ejercicio de resistencia articulado a través de la solidaridad:

Sangrando pelos lábios, a língua cortada, um dente bailando-lhe dentro da boca, Raul pensava: *Porque não soffro por mim, a minha dor, como toda a gente?* Deixou cair o dente no peito da camisola, perdeu um esgar por um sorriso e continuou: *Porque pareço maior quando me confundo com o mundo* (Viale Moutinho, 2002: 50).

Este cuento funciona, así, como contrarrelato de la versión que la dictadura de Salazar difundió en relación con su propia actitud frente a la guerra de España, que consistía en evitar hacer alarde de su apoyo a la rebelión franquista (Loff, 2006: 15). «Os alcapões do sol» desmiente, a través del recurso a lo fantástico, el motivo de la metamorfosis y construcción de una atmósfera de terror, el discurso oficial de la dictadura: si a través de la estrategia mencionada se trataba de ocultar el colaboracionismo del gobierno portugués con el ejército sublevado, el relato coloca esta colaboración en el centro del conflicto

y la hace visible, en un ejercicio de revisión de los discursos heredados y de las verdades oficiales del salazarismo.

El relato «O padre e o coveiro», incluido en *Já os galos pretos cantam* (2003), construye asimismo una atmósfera de terror en torno a lo que le ocurre al protagonista, el padre Nicanor, testigo de numerosos asesinatos y ejecuciones de presos republicanos en el cementerio de Oviedo. Las descripciones de la vida del padre Nicanor se codifican a través de la aparición de elementos de lo sobrenatural, especialmente a partir de su traslado a Gijón para vivir en casa de su sobrino Secundino, administrador delegado de una inmobiliaria, y de su mujer, Emília. El relato comienza con la referencia a la muerte, el 3 de mayo de 1976, del padre Nicanor, junto con la enumeración de sus pertenencias: el batín que usaba, un breviario desgastado, dos crucifijos en latón y un pequeño saco de limosna en el que guardaba un cuaderno de portadas negras, en mal estado, cuyo contenido nunca había mostrado a nadie. El sobrino observa que el cadáver de su tío incluye algunos gestos insólitos: «O padre Nicanor morreu durante a noite, o sobrinho reparou que os seus lábios cerrados estavam contraídos e as mãos fechadas de tal modo que haviam rebentado o rosário com que passava o tempo, pois praticamente não dormia, gemendo a toda a hora» (Viale Moutinho, 2003: 33).

El traslado del cura a Gijón supone una incógnita que los sobrinos no logran desentrañar, más allá de percibir, sobre todo por parte de Emília, que lo visitaba habitualmente, una serie de comportamientos extraños y misterios relativos a la gestualidad, costumbres y hábitos del tío. Los labios simbólicamente cerrados que se describen en el anterior pasaje remiten a una memoria silenciada que ya se enuncia al inicio del relato y que, a través de la información que va desentrañando el narrador, como descripción del proceso de investigación de los sobrinos, remite al secreto mejor guardado del cura: el cuaderno de portada negra que el padre Nicanor guardaba consigo contenía el registro de ejecuciones y asesinatos en el cementerio civil de Oviedo, recogido minuciosamente por el párroco, en las fechas comprendidas entre el 7 de mayo de 1937 y el 15 de octubre de 1952. En tanto que ni el lector ni los sobrinos conocen esta información, que se revela a mitad del relato en una conversación entre Nicanor y Secundino, a la que además este último no presta demasiada atención, las descripciones que se realizan del sufrimiento del cura remiten al imaginario de lo sobrenatural religioso,<sup>14</sup> que en el cuento entra en conflicto con lo fantástico: el relato plantea un imaginario de lo maravilloso cristiano, que alu-

14 Al respecto, el trabajo de Risco (1982: 58) contiene un análisis de numerosos ejemplos textuales de la tradición literaria hispánica relacionados con la expresión de lo maravilloso en relación con la religión.

de a las interpretaciones divinas directas o indirectas o a la actuación de poderes diabólicos, fenómenos sobrenaturales que entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios pero no imposibles (Roas, 2011: 52-53). Se consideran, desde esta perspectiva, las descripciones que, focalizadas en la experiencia de la sobrina Emília, realiza el narrador:

Ali o visitava, duas vezes ao dia, Emília, a esposa do sobrinho, que frequentemente lhe levava doces, gravações de música religiosa, sobretudo corais, palavras ternas, segurando-lhe na mão e escutando durante algum tempo as suas intermináveis, tantas vezes ininteligíveis, histórias, que entremeava com balbucios, lágrimas grossas como as contas do rosário, tremuras, muitas angústias, que a deixavam confundida, e a ele prostrado (Viale Moutinho 2003: 34).

La angustia y la expresión de lo sobrenatural en Nicanor presentan asimismo una dimensión corporal, en tanto que Emília observa cómo el cura llora lágrimas ardientes: «Uma vez, uma lágrima rolara pelo edredão e, sem desfazer-se, atingira as costas da mão direita da sobrinha. Fervia, ficou-lhe uma marca para sempre, mas Emília nunca se atrevera a contá-lo ao marido» (2003: 35). La marca de las lágrimas y la expresión de la angustia por parte del cura llevan a la sobrina a entender que el padre Nicanor guarda consigo un secreto, lo que conecta con la experiencia de lo inefable,<sup>15</sup> ligada, en este caso, al trauma y al bloqueo de la memoria, en un contexto en el que la ausencia de un margen de escucha provoca la imposibilidad de encontrar un lugar discursivo en el que insertar su testimonio. De esta forma, lo terrorífico, que en un principio parece ligado a lo sobrenatural religioso, se torna político, como resultado del proceso de violencia que el padre Nicanor había presenciado. Como recuerda Jelin (2002: 112) «la necesidad de contar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos dispuestos a escuchar. Y entonces hay que callar, silenciar, guardar o intentar olvidar. Quienes optan por ese silencio no por ello encuentran tranquilidad y paz». El personaje de Nicanor se revela, así, como testigo de crímenes y violencias perpetrados en Oviedo relativos a la represión de la guerra y de las primeras décadas de la dictadura y su cuaderno, como un lugar de memoria que retorna a un presente dominado por el paradigma del olvido. La figura del testigo,

15 La incapacidad del padre Nicanor para expresar el tormento que lo aqueja y, con ello, el sufrimiento ligado a una experiencia de lo inefable, se expresa de forma directa a través del relato: «Emília insistia muito que o tio Nicanor tinha consigo terríveis segredos que não era capaz de expor, segredos em que misturava palavras, frases, ideias. Perdia-se com nomes de terras e de gentes, datas sem nexos, qualquer coisa que o atormentava terrivelmente» (Viale Moutinho, 2003: 40).

de esta forma, ocupa un lugar central y se erige en reflejo de la fragilidad de la memoria, frente a la aceleración de la vida contemporánea (Jelin, 2002: 44), representada por la pareja de los sobrinos, que apenas muestran interés hacia las historias que su tío trata de transmitirles. Ante la ausencia de un espacio de escucha, se produce en el padre Nicanor una reactualización del acontecimiento y un revivir constante de la situación traumática que presentan, en el relato, las manifestaciones corporales referidas que finalizan con la muerte del padre con los labios cerrados, depositario de una memoria cuya transmisión no tiene lugar.<sup>16</sup>

Tanto en este relato como en «Os alcapões do sol» se incorporan los motivos de la literatura de terror para expresar, como refiere Gasparini (2020: 149), un miedo con raíz política que se materializa en la descripción de los umbrales, marcos y espacios, en la contigüidad de lo ominoso con lo cotidiano, en la manifestación de un terror urbano o en la declaración de lo siniestro que se expresa como lo no dicho. Al mismo tiempo, se revela la noción de conciencia histórica, tal y como la entiende Aróstegui (1995: 179): «sabemos que lo que somos y hacemos se debe en parte a lo que ha sido y se ha hecho antes que nosotros, y que lo que hagamos influirá también para la posteridad», todo ello vinculado a una conciencia ética que conecta los tiempos que se comunican en estos cuentos.

## CONCLUSIÓN

Los relatos analizados convocan, a través de procedimientos literarios relacionados con lo fantástico, algunas cuestiones relativas a la reflexión acerca de los sentidos del pasado reciente, especialmente de la guerra de España y la represión de las dictaduras de la Península Ibérica. A este respecto, la cuestión del testigo resulta transversal a todos estos relatos, erigiéndose en figura paradigmática a la hora de actualizar los debates sobre el pasado. Los protagonistas de los cuentos analizados ocupan diferentes posiciones como

16 El acto de testimoniar en su dimensión sanadora aparece en el relato «A toupeira», incluido en *Monstruosidades do tempo do infortúnio* (2018). En este relato, un periodista acude a entrevistar a un topo, que por haber sido alcalde de un pueblo manchego por el Frente Popular vivió amenazado y oculto durante los años de la dictadura, gracias a las tareas de apoyo y asistencia realizadas por su esposa y con la única compañía de un ejemplar del *Quijote*. El protagonista, Saturnino, sufre la pérdida de la voz durante los años de su encierro, y se niega a contar su historia en los años posteriores, hasta que, tras la visita del periodista y narrador, accede a comunicar su testimonio. El relato recurre a lo fantástico al final, cuando el protagonista recupera de repente la voz habiendo encontrado un espacio de escucha para dejar constancia de su testimonio.

testigos oculares de acontecimientos relacionados con la represión y las violencias del pasado. Al mismo tiempo, el retorno del pasado en el presente aparece a menudo representado a través de la figura del fantasma, que actualiza espectros del pasado y les confiere nuevos sentidos pues, como recordaba Gasparini, representan las «identidades ocultas por la violencia de la historia, por la complicidad de los que saben y callan» (2020: 143). Estos testigos presentan diversos grados de lo que Aróstegui (1995: 179) denominó «conciencia histórica», es decir, de la percepción de que las acciones individuales y colectivas confieren diferentes sentidos al curso de la historia y, con ello, de la responsabilidad ética vinculada a ella.

Entendiendo el proceso de memoria histórica como producto de una encrucijada entre diferentes temporalidades y su dimensión conflictiva (Traverso, 2019: 29), los relatos de Viale Moutinho utilizan procedimientos de lo fantástico como ensayo de una respuesta a la pregunta clave que plantea Gasparini: «¿cómo narrar lo inverosímil vinculado con la memoria de la historia reciente, lo que se aparta de lo mimético y del sentido común?» (2020: 145). Frente a la escritura apegada a lo referencial predominante en los reportajes periodísticos o en la recogida de testimonios, la inverosimilitud de la propia realidad narrada implica la necesidad de transgresión de lo real para, precisamente, narrarlo y sobreescribirlo. De ahí el empleo de recursos vinculados a lo fantástico para abordar desde la ficción las problemáticas relativas a la guerra y la represión posterior, actualizando sus sentidos. Como recordaba Elisabeth Jelin, el pasado se actualiza de maneras diversas, escapando del olvido, en gran medida «porque las nuevas generaciones preguntan y dan nuevos sentidos desde su propio lugar histórico, porque no hay una resolución satisfactoria de las demandas en el presente mismo y porque hay marcas y huellas que pueden ser elaboradas» (2002: 16). En este sentido apunta la cuentística de Viale Moutinho, tanto en los relatos analizados en este trabajo como en otros cuyo estudio queda pendiente, pues a través de ellos se plantea la dimensión conflictiva del pasado (y de los pasados), así como la confluencia de temporalidades diversas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANSOLAHEBERE, Pablo Javier (2018): «Apuntes sobre el terror argentino», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7 (13), pp. 3-6.
- ARÓSTEGUI, Julio (1995): *La investigación histórica: teoría y método*, Crítica, Barcelona.

- ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, Julio, y Sergio GÁLVEZ BIESCA (2010): *Generaciones y memoria de la represión franquista. Un balance de los movimientos por la memoria*, Universitat de València, Valencia.
- BECERRA MAYOR, David (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*, Clave Intelectual, Madrid.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1988): «Um escritor por formação e por índole», *Jornal de Letras* (Lisboa), 12 de julio.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CARLOS, Luis Adriano (2004): «O conto histórico e o Minotauro em Viale Moutinho», en Carlos Mendes de Sousa y Rita Patrício (eds.), *Largo Mundo Alumniado: Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, pp. 603-607.
- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- CASTRO, Martinho de (1988): «Romanceiro da Terra Morta», *Élan*, septiembre, p. 83.
- CERVIÑO LAGO, Josefina (1998): «Dos monasterios pontevedreses: Poio y Armenteira», en José Leira López (ed.), *O Camiño Portugués: III Aulas no Camiño: un estudio multidisciplinar da realidade galega que atravesan os caminos de Santiago*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, pp. 191-221.
- CHILLÓN, Albert (2014): *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio (2016): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Penguin Random House, DeBolsillo, Barcelona.
- FOURNIER, António (2003): «E se o monge saltasse 300 anos de cada vez que a passarinha cantasse? Déjà vu & Ex-Libris no conto “A Ilha de San Simón” de José Viale Moutinho», en Ana Paiva Moirais, Teresa Araújo y Rosário Santana Paixão (eds.), *Da Decifração em Textos Medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Colibri, Lisboa, pp. 123-145.
- FURTADO, Filipe (2018): *Demonios íntimos. A narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)*, Dialogarts, Rio de Janeiro.
- GARCÍA, Flavio (2016): «Entrevista com José Viale Moutinho», *Abusões*, 2 (2), pp. 242-258. <https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.25728>
- GASPARINI, Sandra (2020): *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Argus-a, Buenos Aires.
- GOMES, José António, Ana Margarida RAMOS y Sara Reis da SILVA (2008): «Narrativa Portuguesa e Guerra Civil Espanhola. Algumas notas», en Blanca Ana Roig Rechou et al. (coord.), *A Guerra Civil Española na Narrativa Infantil e Xuvenil*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, pp. 105-134.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1981): *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona.
- GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2023): *Tierra arrasada: un viaje por la violencia del Paleolítico al siglo XXI*, Crítica, Barcelona.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid.
- JORGE, David (2016): *Inseguridad colectiva: la Sociedad de Naciones, la Guerra de España y el fin de la paz mundial*, Tirant Lo Blanch, Valencia.

- LANDES, David S. (2000): *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, Harvard University.
- LARANJEIRA, Pires (2018): «Histórias mirabolantes ou nem tanto», *Gazeta Literária*, 3, pp. 64-67.
- LOFF, Manuel (2006): «A memória da Guerra de Espanha em Portugal através da historiografia portuguesa», *Ler História*, 51, pp. 77-131.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010), «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, pp. 273-292.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2013): *La novela de investigación de escritor: representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia.
- MELLID-FRANCO, Luísa (2002): «O minotauro e o seu labirinto», *Expresso*, 25 de mayo, p. 52.
- MORAIS DA SILVA, Luciana (2019): «Um convite às monstruosidades em Viale Moutinho», *Abusões*, 8 (8), pp. 290-308.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- RIBAS-CASASAYA, Alberto, y Amanda PETERSEN (2015): *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, Bucknell University Press.
- RISCO, Antonio (1982). *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2022): *Cronologías alteradas: lo fantástico y la transgresión del tiempo*, CSIC, Madrid.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2017): «¿Tan solo una guerra civil? 1936 como conquista colonial civilizadora y yihad católica moderna», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, 13, pp. 19-37.
- SARAIVA, Arnaldo (2018): «As Monstruosidades de Viale Moutinho», *Gazeta Literária*, 3, pp. 68-70.
- SEVILLANO CALERO, Francisco (2003): «La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática», *Ayer*, 52, pp. 297-319.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- TRAVERSO, Enzo (2019): *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- VEDDA, Miguel (2021): *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*, Cuarenta Ríos, Buenos Aires.
- VIALE MOUTINHO, José (1998): *No passarán! Cenas e cenários da Guerra Civil de Espanha*, Notícia, Lisboa.
- (2002): *Cenas da vida de um minotauro*, Âncora, Lisboa.
- (2003): *Já os galos pretos cantam*, Caminho, Lisboa.
- (2013): *Primeira Linha de Fogo: da Guerra Civil de Espanha os Campos de Extermínio Nazis*, Bertrand, Lisboa.

- (2018): *Monstruosidades do tempo do infortúnio*, Letras&Coisas, Lavra.
  - (2023): *Já os galos pretos cantam*, Avante!, Lisboa.
  - (2024): *Cenas da vida de um minotauro*, Afrontamento-Teodolito, Porto.
- YUSTA RODRIGO, Mercedes (2014): «El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica” en la España actual», *Pandora: Revue d’Études Hispaniques*, 12, pp. 23-41.