



**TRES MIRADAS EMOCIONADAS AL ESPACIO EN LOS TEXTOS  
MEMORÍSTICOS**

GAETANO ANTONIO VIGNA

(g.vigna88@gmail.com)

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Recibido: 09/01/2018. Aceptado: 19/04/2018.

Me disculparé mi lector si voy a comenzar esta página con un tópico al que ya muchos han recurrido, el del sabor de la magdalena proustiana que activa la búsqueda del tiempo perdido, que resucita, por analogía con el presente, las emociones de un pasado lejano, un tópico seguramente de los más conocidos, pero que considero muy sugerente a la hora de mostrar el poderío del recuerdo sensorial y de las emociones que coadyuvan al rescate del material memorístico. Y, en efecto, ¿cuántos de nosotros no hemos revivido escenas, agradables o menos, del pasado, personal o social, a partir de un olor, de un sonido o un sabor grabado en nuestra memoria? Se trata de recuerdos revestidos de una pátina emocional que ha dejado huellas, salvándose del olvido destructor, emergiendo de las cenizas de una memoria errática. Son interesantes, al respecto, estas declaraciones que ponen de relieve cómo el poder de una rememoración dada depende de la emoción que ha sustentado dicha vivencia y que, por ende, ha permitido retener la información: «la emoción potencia la memoria de modo selectivo: recordamos... la información congruente con el estado de ánimo actual... y los eventos de contenido emocional» (Gutiérrez Calvo, 2000: 207).



Con este trabajo pretendo analizar la manera en la que el recuerdo recrea la dimensión espacial en los textos memorísticos. Se discuten las diferentes emociones que resucitan espacios abiertos y cerrados. En ambos casos, los escenarios se convierten no solo en un espejo que identifica al personaje principal, sino también en proyección simbólica de su estado de ánimo. Quizá la evocación de un tiempo tan lejano explique de alguna manera esta peculiar simbiosis entre el sujeto y el componente espacial porque todos sus elementos concurren en la caracterización del personaje. El espacio físico se convierte así en un espacio simbólico. A ello y a su relación con el sujeto autobiográfico atienden las siguientes páginas, en las que mostraré brevemente cuáles son los espacios más frecuentes en cada una de las memorias analizadas, y a continuación la especial correspondencia que estos tienen con su evocador.

Bajo esta idea, vamos a acercarnos a tres memorias por medio de las cuales sus autores rescatan el tiempo definitivamente ido de la infancia, reino añorado y accesible solo a través del recuerdo. Claro está que nos encontramos frente a producciones literarias intimistas conformadas desde la nostalgia. Pero antes de referirme a cada una de las obras, es necesario insertar una breve constatación sobre el género memorístico que puede ser de ayuda para el lector. A diferencia de la autobiografía que indaga el recuerdo más íntimo y personal, el género de las memorias, como indica Fernández Prieto, «se orienta preferentemente a la reconstrucción del pasado... [sirviéndose de] todos los elementos que contribuyan a objetivar la memoria personal, a desprivatizarla, a incorporarla a la memoria colectiva» (1997: 69). Como acabamos de leer, la diferencia entre estos dos géneros hermanos reside en el tema tratado, ya que en las memorias se trasciende la esfera de la individualidad, dotando al texto de una polifonía de voces que narran una identidad colectiva.

Los autores seleccionados para el presente estudio son Jaime de Armiñán, Isabel García Lorca y Carme Riera, y los libros que sirven de sustento a nuestro estudio son *La dulce España* (2000), *Recuerdo mío* (2002) y *Tiempo de inocencia* (2013). Cabe señalar que los primeros dos libros citados fueron galardonados, respectivamente, con el XIII y XV Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias de la editorial Tusquets. Dichas obras cristalizan en el texto vivencias de un pasado que se niega a ser fagocitado por el olvido. Son viajes metafóricos a un mundo desaparecido al que sus autores han podido acceder gracias al recuerdo emocional, tal y como expondremos a partir de

ahora comenzando por el texto memorístico que, de los seleccionados, se publicó primero, *La dulce España*.

### **1.- Jaime de Armiñán y las emociones aniquiladas por la guerra civil**

En el año 2000, Jaime de Armiñán gana el XIII Premio Comillas de Tusquets Editores con su obra memorística *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*<sup>1</sup>. El texto nos presenta la infancia del autor en el periodo de tiempo que va desde los últimos años de la monarquía de Alfonso XIII hasta el asentamiento del franquismo. A la rememoración del autor-narrador se alternan las memorias de la madre y las del padre, insertadas en el texto y diferenciadas de la narración principal con el uso de la cursiva. Las palabras de estos dos narradores o bien complementan la acción narrativa o bien dan a conocer datos que están fuera del alcance del pequeño Armiñán. En este proyecto de recuperación memorística las emociones sensoriales desarrollan un papel de primer orden puesto que concurren en la creación de una dimensión espacial que es expresión de la subjetividad del niño protagonista. «Bien venidos sean los olores que sirven para recordar, incluso los de aquel pedo que me turbó en una visita de compromiso» (p. 101), afirma el narrador.

En *La dulce España* el desarrollo de la infancia sigue paralelo a la gestación de la guerra civil y el asentamiento del franquismo. La inestable situación sociopolítica que, en la nostalgia del tiempo perdido, acompaña estos eventos se refleja inevitablemente en la mirada emocionada y parcelada que reconstruye el espacio. Por lo que respecta a su representación, nos encontramos frente a una evocación de lo esencial que los ojos del yo niño del autor grabaron en la urgencia de la guerra. De hecho, ninguno de los espacios evocados queda envuelto en los espejismos de la ensoñación, ni aparecen datos que remitan a una sacralización de dichos espacios. Todo el paisaje se pone al servicio del estado de ánimo de su evocador, amenazado por la guerra y la continua presencia de la muerte. En líneas generales, si tratamos de encontrar un marco que predomine sobre otro, sobresale el espacio urbano, del que destacan los edificios privados o militares. A estos se alterna una descripción fugaz del paisaje rural visto a

---

<sup>1</sup> En este apartado, todas las referencias al texto se darán entre paréntesis, indicando solo el número de página.

través de la ventanilla de un coche o del tren. De todos los lugares evocados, Madrid es el escenario que adquiere más protagonismo.

Para la representación de la ciudad se nombran calles, edificios, ríos e, incluso, los recorridos hechos por los medios de transporte. Ahora bien, en la primera parte de las memorias, Madrid, más allá de la calma aparente, acoge la frustración y el descontento por la vacilante situación sociopolítica. La tensión, presente en todos los niveles, se refleja en la mirada del niño que solo capta detalles caóticos de un paisaje urbano en tumulto. La ciudad, partida en dos por los conflictos entre grupos políticos diferentes, es reflejo de un alma que, en el afán de autoconservación, no se deja llevar por la contemplación. Luego la Historia irrumpe prepotente: el compromiso político del padre como gobernador en Lugo y el estallido de la guerra civil alejan a la familia Armiñán de Madrid. Tras el «cacareado Año de la Victoria» (p. 266), la vuelta a la ciudad coincide con el desvanecimiento del mundo mítico de la infancia: «a los doce años ya me veía de adulto en el espejo» (p. 278). La pérdida y el cambio se reflejan a todos los niveles: el Ateneo cerrado; la Institución Libre de Enseñanza desaparecida; los periódicos en manos de otros dueños. Significativo es el recorrido del narrador por las calles de la ciudad de la que se describe, a través de la imagen de las ventanas rotas de los edificios en ruinas, el deterioro y la progresiva decadencia.

La escasez de detalle acompaña también la representación del espacio íntimo de la casa. Ahora bien, a pesar de que aparezcan en estas memorias numerosas referencias a lugares privados que acogen a la familia a lo largo de su recorrido por unas cuantas ciudades españolas, la casa en la calle de Agustina de Aragón, en Madrid, es el espacio más significativo. Como subrayábamos anteriormente, son la inestabilidad política y el estallido de la guerra civil los que justifican tantos desplazamientos. Escaso es el tiempo para enraizarse en un hogar o para disfrutar del espacio aún más íntimo de una habitación propia. El resultado es una falta de domesticidad porque no hay un hogar que cristalice y atesore los rituales familiares. Todos los episodios que tienen la casa como marco se presentan, más bien, como escenas de la cotidianidad en un tiempo amenazado por la incertidumbre. De hecho, al concluirse la guerra civil, tras tantos cambios de residencias, el niño afirma: «mi casa se había convertido en muchas diferentes y yo andaba de un lado a otro, un poco mareado» (p. 200). La casa no se configura, en este caso, como el centro del mundo, sino como observatorio particular desde donde los moradores, y en particular el niño, observan el desarrollo del conflicto. Así lo

demuestran las continuas referencias a los ámbitos fronterizos de puertas y ventanas que —«como si estuviera en el cine» (p. 126), dice el narrador— restituyen las imágenes de la guerra.

Si comparamos el interior de la casa con la descripción que el narrador hace de la categoría espacial exterior, el lector descubrirá que la mansión familiar está repleta de connotaciones negativas: «la hora peor del día era el almuerzo... [y] el tiempo del *reposeo*, del verbo *reposear*» (p. 46) y el frío, «porque se encendía poco la calefacción, que era costosa y de complicado funcionamiento» (p. 49). Representada en su verticalidad (Bachelard, 1965: 48), esta casa es, según nos cuenta el narrador, un hotelito, «bastante amplio... [con] azotea y patinillo interior» (p. 43), que se yergue frente a la soledad del recuerdo, en una enumeración de viviendas destinadas a la familia Armiñán y a los Oliver. El primer espacio particular rememorado es el despacho del abuelo Federico, donde sobresale el «buró como los de las películas de vaqueros» (p. 106) y la biblioteca con los clásicos y los libros de ciencias ocultas. Le siguen «el comedor, un cuartito de estar, las alcobas de mis abuelos y de mis padres, la habitación de mi bisabuela y la que compartía con el tío Pepe. Y un solo cuarto de baño para todos» (p. 43). Como es posible apreciar, no hay descripción detallada de las habitaciones que, sin embargo, quedan definidas a partir de objetos símbolos como las sábanas, los cubiertos o las mesas. Cobran relevancia las ventanas. Este ámbito fronterizo —medio a través del cual «la casa inicia con el mundo un comercio de la inmensidad» (Bachelard, 1965: 102)— transfigura la realidad. De hecho, mirando detrás de una ventana, el niño no es capaz de distinguir entre realidad y ficción y la imagen que se le presenta a los ojos bien podría ser una secuencia de fotogramas, como en el cine. La ventana, como pasaba en los cuentos de hadas o en las leyendas heroicas, se convierte en un objeto mágico que acomoda la realidad. Además, podemos establecer cierta analogía entre la ventana y los libros que el niño lee: los dos objetos, de forma rectangular, representan para el pequeño Armiñán la vía de escape de las condiciones que le han tocado en suerte.

De todos los elementos de la casa, nos parece de especial interés el jardincillo, con «los lilos y un árbol del amor de color morado, que se cubría de flores en primavera» (p. 43). Interesante es aquí la incursión del mundo animal que, provisionalmente, coloniza este diminuto jardín «de suelo de arena» (p. 116). El narrador habla de un galápago, del camaleón Samper, del corderito Baldosín y de una

gata mestiza. Todos estos animales o bien desaparecen o bien mueren. Emblemático es el fin del corderito que, tras comer «un hato de periódicos, explosiva mezcla de *El Sol*, *Ahora*, *Crónica* y *El Herald*» muere «envenenado por la prensa» (p. 116). El episodio hace de este jardín una alteración del mito del Edén primigenio. Solo aparecen decadencia y corrupción que, en un movimiento ascendente, se apoderan de la casa y de todos sus elementos. En efecto, cuando, después del asentamiento del franquismo, la familia vuelve a Madrid, la arena del jardín ha sido cambiada por cemento, «y parecía el patio de la próxima cárcel de Porlier» (p. 287).

De todo lo inferido, deducimos que no hay ningún espacio de la demora en Agustina de Aragón que resalte por su positividad ni aparece una domesticidad que pueda sacralizar el hogar. Las escuetas descripciones de la casa son espía de un cambio de interés por el foco de atención: no hay espacios íntimos porque la mirada solo capta el vacío del conflicto. Asimismo, no hay deseo de intimidad ni voluntad de reforzar los vínculos de filiación. De hecho, la casa se asocia al frío y al sentimiento de opresión que el niño experimenta en el comedor. La consecuencia más directa es un fuerte deseo de ruptura con el hogar doméstico madrileño, reformado y vendido después de la guerra civil.

## **2.- Isabel García Lorca y la emoción que aniquila los horrores de la guerra**

*Recuerdos míos* es un libro póstumo de memorias de Isabel García Lorca, hermana del poeta Federico, publicado en 2002 por Tusquets Editores<sup>2</sup>. La obra, que en el septiembre de ese mismo año obtuvo el XV Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, es un recorrido en la vida de la autora y un vivo retrato de su entorno en la ciudad de Granada y en el marco rural andaluz. En este acto memorístico el recordar se da a través de dos momentos no siempre paralelos: tenemos, por un lado, la voluntad de fijar en el texto imágenes de la memoria personal y colectiva y, por otro, la necesidad de ratificarlas a través de la poesía de Federico. La sombra del hermano se extiende dulce sobre la existencia de Isabel y es un doble recurso. En efecto, ayuda a poner en orden los recuerdos a la hora que confiere una apariencia de verdad más a la narración. Isabel

---

<sup>2</sup> A lo largo del presente apartado, todas las referencias al texto seguirán esta edición y se indicarán entre paréntesis con el número de páginas.

García Lorca construye un espacio de representación donde la memoria se entrelaza con la poesía para convocar una realidad pasada y, de esta manera, validarla.

La obra se abre con una declaración de intenciones en busca de la complicidad del lector: «lo que yo hago ahora, lo que puedo hacer, es recordar» (p. 27). En este movimiento pasado-presente cobran particular relevancia unas claves sensitivas de la memoria personal —olores, sabores, sonidos, imágenes— que conectan el ayer y el hoy y que son marcas verídicas de una realidad definitivamente ida. Lo expresa muy claramente la memorialista cuando dice que «el sonido y el olor es lo que refresca mejor la memoria; mejor y con más fuerza» (p. 138). A través de esta poderosa sinestesia el recuerdo cobra vida, se personifica, y es un ser vivo que se pone de pie (p. 29), se levanta de su escondite (p. 51). Los recuerdos, que proceden o bien de la memoria personal o bien de la obra de Federico, retratan un «torbellino de vida y poesía» (p. 30) que restituye imágenes-recuerdos fragmentarias, rotas en pedazos por el paso del tiempo. Algunos recuerdos, sobre todo los de la primera infancia, se presentan «vivos y claros» (p. 52) o «muy vivos» (p. 56). Otros, al contrario, son un «confuso tumulto» (p. 68), «imprecisos como se suelen recordar algunos sueños» (p. 88). En ambos casos, el recuerdo queda definido por la otredad —«los recuerdos de otros han llegado a formar parte de mi propia memoria» (p. 171)— y su fijación en el texto restaura una época, unos personajes, un vivir hoy en día perdido.

En *Recuerdos míos* lo espacial es un elemento importante en la caracterización de la niña protagonista y de los demás personajes, como si el escenario donde se desarrolla la acción complementara la psicología de los personajes. Ahora bien, la conversión del espacio en palabras crea dos tipos de paisajes: el rural y el urbano. En ambos casos, en la evocación siempre queda patente la melancolía por un pasado definitivamente perdido y un presente donde el único consuelo está proporcionado por la rememoración. Si primeramente centramos la atención en el paisaje rural, se aprecian breves descripciones del espacio voyeurísticamente focalizadas sobre determinados elementos del entorno. En dichas descripciones abundan los adjetivos sensoriales en series duales. Son varios los ejemplos que ilustran dicha elección: «la tierra verde y fértil» (p. 53) y «el secano desolado y áspero» (p. 56); «los campos amarillos de rastrojos de trigo» (p. 56) y «las alcaparras, con sus flores verdosas y negras» (p. 57). Como ya mencionábamos líneas atrás, este paisaje es un espejo del carácter de los personajes, ya que reflejo de sus almas. Lo expresa muy claramente Isabel cuando hace

referencia a la alegría de la gente que vive «al borde de la última acequia grande que riega la Vega... [y] el retraimiento y la austeridad» (p. 53) de los que viven en el secano. No hay que olvidar, además, la unión de gamas cromáticas y percepciones sensoriales como el oído y el tacto con el fin de resucitar el paisaje evocado. El sonido, sobre todo, se carga de un fuerte contenido semántico, útil para restaurar el antiguo orden rústico. Así lo demuestran las charlas relacionadas con la tierra, las coplas populares que se cantaban en casa, pero, sobre todo, las campanas del tiempo ritual cristiano que regulan los ritmos de trabajo de los labradores.

Este marco de fuerza telúrica se contrapone visiblemente al paisaje urbano. Granada, a pesar del tono crítico hacia su «ambiente socialmente enrarecido» (p. 118), es presentada al lector como «aquella ciudad bellísima» (p. 31). La urbe se reconstruye a partir de lugares significativos bien insertados en la geografía urbana. Entre todos, la Alhambra ocupa una posición privilegiada, en un tiempo en el que «apenas había turistas» (p. 140). A este edificio símbolo de la ciudad se relaciona el espíritu granadino «tan difícil y muchas veces antipático» (p. 49), que se resigna frente a las fuerzas de poder, acomodándose a las nuevas exigencias. También en la ciudad predomina el tiempo de la iglesia con sus campanas personificadas, tal y como solían reconocerlas la madre y el hermano Federico. En la comparación con el presente, Isabel declara que «todo esto ha desaparecido: las horas, las campanadas» (p. 47). La ciudad se constituye así como el lugar del desencanto y de una doble pérdida —las horas felices en el seno del universo familiar—, como lo testimonia, por su ausencia en el presente del recuerdo, el intenso contenido semántico de las campanadas. Se nombran calles y tiendas hoy en día desaparecidas, pero, sobre todo, edificios religiosos. La religión se presenta en los términos de la fastuosidad de las procesiones y el cumplimiento del ritual<sup>3</sup>. Numerosas son las referencias a la teatralidad del rito que, en dos ejemplos concretos, el evocador describe emocionado desde diferentes puntos focales. De arriba hacia abajo durante la procesión del Corpus, en una apremiante sucesión de olores, sonidos y colores. De abajo hacia arriba en «Santa Escolástica, iglesia hermosísima» (p. 37), donde los ojos asombrados de la niña observan el vuelo de las tres tórtolas liberadas para conmemorar la presentación del Niño en el templo.

---

<sup>3</sup> Así recuerda la memorialista: «Siento la emoción religiosa y ciertas prácticas —como por ejemplo los oficios de Semana Santa, la visita a los Sagrarios, correr las estaciones— dejaron gran huella en mí. No sé si esto era religioso; desde luego era un rito, una práctica donde la emoción principal era la belleza de los altares: bien por la pompa y el barroquismo de terciopelo que los adornaba con la suntuosidad de la poesía de Calderón, bien por la humildad, la finura y la gracia de los de las iglesias del Albaicín» (p. 91).

De gran protagonismo es el espacio íntimo de la casa. En *Recuerdos míos*, clara es su identificación con los personajes porque intensa es la relación morador-domesticidad. Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que cada casa es un personaje y que cada personaje mantiene un vínculo privilegiado con su morada. En algunos casos, la correspondencia entre el espacio doméstico y su habitante llega a ser tan fuerte que provoca el asombro del lector. Por poner un ejemplo concreto, para describir la casa de una tal «Mariquita la de Juan... una viejecita menuda», el narrador evoca su «casa pequeñísima, con un jardincillo increíble», donde criaba «gallinas enanas» (p. 81). Si consideramos que la mayoría de los personajes aparecen asociados a una casa-reflejo, es fácil ver cómo en todo momento los espacios domésticos se ponen al servicio de la psicología de los personajes.

La casa de la Acera del Darro 60 es edificada en el detalle casi obsesivo del recuerdo. El narrador la evoca al par de una cuna del recuerdo, bien colocada en el tejido urbano e insertada en un marco espacial pintoresco. De hecho, sobresalen en su descripción inicial la sierra nevada en el fondo y las vistas al río. A estos enfoques le siguen «rumores de agua» (p. 27) que redirigen la atención hacia el edificio. De esta manera, el narrador evoca el pilar con el patio y la fuente con surtidor en el jardín. El elemento acuático con su fuerte simbolismo —el origen, la madre, el ‘todo pasa’ heraclitiano— se identifica totalmente con la ciudad. «Para mí Granada es inseparable del sonido del agua» (p. 43), nos dice la memorialista, relacionando recuerdo, urbe y casa desde una perspectiva intemporal. El jardín, por su parte, es presentado en pleno verdor y en variados cromatismos asociados al tacto: «una mañana el jardín se llenó de tonos azules, malvas, amarotados, con esa delicadeza de seda que tienen las anémonas» (p. 28). Esta recuperación sensorial, que a primera vista literaturiza la exuberancia de la vida, guarda implícita la idea de la decadencia y, por ende, de la muerte. De hecho, en la recuperación desde el presente, el narrador declara que «el jardín, aunque lleno de flores, era algo sombrío y melancólico» (p. 27).

El primer elemento que destaca en la descripción del edificio es el amplio portal. El adjetivo subraya aquí el carácter abierto y acogedor de los moradores que abren las puertas de su casa al mundo exterior. Indicativa al respecto es la inclusión de las fórmulas de las visitas sociales que actúan con efectos retóricos, recuperando la

agradable atmósfera de un mundo que todavía no conoce el pecado<sup>4</sup>. El recuerdo de este tiempo tan primitivo es nítido y lúcido. De hecho, la casa es descrita en su geometría a través de una asombrosa precisión de detalle. Los indicadores espaciales —«al frente... a la derecha... a la izquierda... al fondo... encima» (pp. 42-43)— se alternan con los verbos de movimiento —«la escalera que subía al primer piso... de la cocina se bajaba al lavadero» (p. 43)—, sugiriendo la idea de que se trate de un recorrido que el evocador cumple, y a ciegas, tras su quimérico viaje de vuelta al pasado. Se rescatan casi con morboso fetichismo diferentes objetos, focalizando la mirada sobre sus particulares, como «el reloj grande de pie... [que] tenía una estampa con un paisaje idílico de niños en un bosque» (p. 43). Según sugería Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, lo inolvidable de la casa natal es espía de su carácter onírico (1965: 44-46) y bien sabemos cuán poderosos son los sueños si los comparamos con la realidad.

### **3.- La inocencia emocional en las memorias de Carme Riera**

En el año 2013, la escritora Carme Riera publica su libro de memorias, *Tiempo de inocencia*, en la editorial Alfaguara<sup>5</sup>. La obra, escrita primeramente en catalán, *Temps d'innocència*, y traducida al castellano por la propia autora, recrea escenas de su niñez en la ciudad de Palma con el propósito de cristalizar el recuerdo de un tiempo perdido, convirtiéndolo en palabra e insertándolo en una estructura narrativa. En *Tiempo de inocencia* nos encontramos frente a una conjugación armónica de las técnicas del ejercicio retrospectivo, cierto lirismo poético que tímidamente aflora en la prosa y algunas intervenciones metatextuales con elementos propios del ensayo. En efecto, dicha obra presenta en el paratexto los puntos de vista del autor acerca de la función de la memoria, entre ellos el de su carácter selectivo, «parcial e incluso voluble» (p. 16) y el del componente emocional que la vivifica, resumido en la afirmación «recordar significa etimológicamente (del latín *recordari*) volver a pasar por el corazón» (p. 15). Esta inclusión atestigua cómo la función principal de las emociones es la de establecer una continuidad memorial entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura.

---

<sup>4</sup> «No había timbre eléctrico; se llamaba a la puerta haciendo sonar una campanilla y se abría desde el repartidor, que era bastante grande, tirando de una cuerda. Esto iba acompañado siempre de una voz que decía “¿Quién es?” desde una de las ventanas, y seguido de otra, como respuesta, que casi siempre contestaba: “Gente de paz”» (p. 42).

<sup>5</sup> Desde ahora y a lo largo del presente apartado, las referencias al texto seguirán esta edición y se indicarán parentéticamente solo con el número de página.

Si primeramente centramos la atención en la reconstrucción del espacio abierto, podemos distinguir entre un marco rural y uno urbano. En ambos casos, nos encontramos frente a breves e intensas descripciones ambientales que contraponen un pasado mítico y un presente de corrupción. De esta manera, la nostalgia cincela un paisaje edénico que pertenece a la cronología del recuerdo y con el que se denuncian los efectos destructores de la modernidad. Todo el espacio se concreta, pues, en detalles ambientales y prácticas tradicionales evocadas a partir de su desaparición en el presente de la rememoración. Surgen así los cromatismos de los jardines de la infancia, con sus «rosales, flores de cera, peonías, margaritas, dalias, gladiolos, claveles de moro, hortensias», que han dejado el paso a «unos pocos cactus hostiles de púas famélicas y algunos geranios con apenas tres o cuatro hojas en las largas e impúdicas ramas requemadas» (p. 17). Asimismo, el paso de las estaciones y el sonido de las campanas que regulaban la vida en la isla han sido suplantados por la llegada de la modernidad y sus efectos aniquilantes. Ya no se oye «el griterío de las cigarras despidiéndose del día» (p. 119) ni las canciones tradicionales de los jornaleros que acompañaban sus trabajos diarios en el campo. Es más, donde había árboles de pinos, algarrobos y olivos han crecido «desvaríos de cemento armado... [de] los asesinos de paisajes» (p. 17). En esta alternancia pasado-presente que genera dos paisajes, cada espacio se semiotiza (Álvarez Méndez, 2003: 561). El lector se encuentra, pues, frente a un marco rural primigenio, restaurado a partir de las evocaciones sensoriales y cuya lozanía contrasta con la aridez del presente. Gracias al uso de las sensaciones, las evocaciones espaciales se ponen al servicio del estado de ánimo del autor-narrador que, desilusionado, recuerda y compara.

La misma técnica es empleada también en la recreación del marco urbano. El narrador lamenta la pérdida de ciertos elementos de la ciudad, junto al detrimento de los aspectos tradicionales de su cultura.

La Palma de los años cincuenta tiene muy poco que ver con la actual. Es cierto que los grandes monumentos, la catedral, la Lonja, la Almudaina, los más emblemáticos, que escribiría un cronista, se han conservado igual que muchas casas señoriales, palpable demostración de que Palma fue y es una de las ciudades patrimonialmente más ricas del Mediterráneo. Algunos edificios han sido restaurados con cuidado, maquillados y ataviados por los viejos o por los nuevos propietarios, alemanes en su mayoría. Diversos pertenecen a entidades o se han convertido en hoteles. Pero no es menos cierto que el actual tejido comercial de la ciudad es muy diferente y que casi todas las tiendas, pequeños talleres y obradores que había en el centro han desaparecido (p. 91).

Esta evocación por contraste enfatiza el sentimiento de melancolía que, en muchos puntos de estas memorias, conforma espacios y objetos del pasado, multiplicando las imágenes de un presente deteriorado y caracterizado por la desposesión. En general, son los edificios religiosos y sus campanas los elementos más citados porque cuna de lo tradicional: «Eloi, Media, Clara, Tercia, que nos llegaban con sonidos de menor intensidad que los de Sant Miquel, Sant Jaume, Sant Nicolau o Santa Eulalia, iglesias más cercanas» (p. 97). De muchas de estas, nos indica el narrador, solo ha quedado el olor del incienso. A los efectos de la desamortización, se une una marcada postura anti-progreso con la que se denuncia la supresión de los talleres artesanales. Igualmente, la llegada de la modernidad ha determinado la desaparición de muchas profesiones tradicionales, evocadas a partir de unas combinaciones sinestéticas: los pregones de la pescadera que traía el olor a mar; el sonido de los brazos de la balanza del carbonero con su tufo a carbón; los cuentos maravillosos del hombre del hielo; etc. Toda la carga semántica de esta envolvente atmósfera rústica es recreada no solo a través de los ojos asombrados de la niña protagonista, sino también a partir de olores y sonidos de un mundo al que, ya de adulto, su evocador ansía regresar.

Junto a los citados ámbitos rurales y urbanos, sobresalen en *Tiempo de inocencia* los focos espaciales de la casa y del colegio. Es interesante notar cómo estos dos ámbitos encierran una carga negativa de ambiente asfixiante y opresor donde, día tras día, se va perfilando la imagen de Carme Riera como escritora. Así, por ejemplo, la morada que habita la protagonista es «muy grande... [con] unos techos altísimos... umbría» (p. 45). Aparecen también alusiones a la oscuridad que acompaña a los moradores de este microcosmos, reconstruido a partir de la humedad que exudan las baldosas del suelo y la falta de luz natural: «las persianas están siempre cerradas, lo que le da un aspecto de clausura lóbrega, de luctuoso convento desamortizado» (p. 46). A estos tonos tan sugerentes se asocian «el aire húmedo... [y] el viento gélido [que] entraban por todos los resquicios y sacaban a bailar a la araña del salón» (p. 65). Pero no toda la casa queda envuelta en un dibujo negativo. De hecho, hay un subespacio que escapa de la alienación doméstica y que es evocado a partir de una unión sensual de datos sensoriales: la biblioteca. «Oía a tabaco de pipa que solía fumar mi padre, alternándolo con los habanos, y a cuero, un olor cálido, cordial, que a mí me parecía envolvente y protector» (p. 104). Además de los olores, se intensifica el contenido semántico de los sonidos de las palabras que la niña lee en las páginas de los volúmenes

escogidos al azar. Todas estas notas visuales, olfativas y auditivas concurren en la resurrección de un escenario de ensueño que propicia el estallido de la fiebre lectora.

También el último marco espacial, el del colegio, remarca la soledad y la opresión experimentada por la pequeña Riera. Aquí, el impresionismo de los tonos oscuros se combina con la constante alusión al frío del invierno —«cuando los termómetros descendían más de lo que estaba decretado por la autoridad competente... las monjas nos mandaban saltar» (p. 66)—, delatando, en la repetición de los gestos, un profundo malestar. Es más, en este ambiente tenebroso, gélido y sufriente se materializan los fracasos de la niña que prototípicamente muestra su inhabilidad en el aprendizaje de las letras: «[las monjas] no sabían qué hacer para que aprendiera por lo menos que la *m* y la *a* “hacen” *ma* y repetidas juntas *mamá*» (p. 100). Esta torpeza inicial, que desembocará en un inevitable presente de escritura, hace del colegio un espejo del alma más bien que un escenario realista puesto que, en diferentes partes del texto, son las sensaciones experimentadas las que insinúan la inhospitalidad del sitio y la hostilidad de los preceptores. Significativas son, al respecto, las continuas reprimendas de las monjas y las lecturas de los capítulos de *Enterrada viva* que una tal madre R., según nos cuenta el narrador, leía en el refectorio durante el desayuno y el almuerzo. No hay detalles espaciales ni referencias explícitas a objetos o prácticas particulares, solo recuerdos de sensaciones y metonimias sinestéticas que (des)humanizan esta realidad.

#### **4.- Apuntes conclusivos**

Concluimos aquí este recorrido por los espacios abiertos y cerrados de las memorias de Jaime de Armiñán, Isabel García Lorca y Carme Riera. Aunque incompleto, habrá sido suficiente para demostrar cómo las emociones auxilian al evocador en su labor de rescate del pasado personal. En efecto, como ya había notado Puertas Moya en su *Aproximación a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, el mundo del olvido está estrechamente conectado con el mundo de las emociones. De ahí la importancia del matiz emocional en la retención de los recuerdos (2004: 126).

De la lectura de las respectivas obras parece desprenderse que los tres memorialistas acceden al mundo perdido de la infancia a partir de la nostalgia experimentada en el presente de la escritura. Esta melancolía es la clave de acceso a los espacios de actuación del autor-narrador-personaje, espacios que se revisten de ulteriores connotaciones emocionales en función de la imagen y de la perspectiva que cada autor quiere ofrecer a su lector. Jaime de Armiñán, por ejemplo, rehúye de los detallismos espaciales y todas las emociones que concurren en la parca restauración de lugares abiertos y cerrados denuncian la inestabilidad en los años de la guerra civil. En Isabel García Lorca, al contrario, el componente emocional restituye, a través de una morbosa mirada fetichista, el bienestar del mundo infantil antes del asesinato del hermano Federico. Carme Riera, por su parte, hace del espacio asfixiante de la infancia un espejo sugerente de su subjetividad *en fieri* como escritora. A la luz de este análisis, pueden ser de aplicación a los tres memorialistas las acertadas afirmaciones de Celia Fernández Prieto, según la cual «narrar la memoria significa... crear la unidad del yo a través de... sentimientos que van delineando... el trazado de un proceso de autoformación moral» (1997: 82).

Sentimientos. Emociones del hoy y del ayer que construyen espacios simbólicos de autorrepresentación. Cada memorialista elegirá los eventos más significativos de su pasado personal y la manera en la que narrarlos, alineándolos con las exigencias del presente, aunque siempre extrayendo estos contenidos del mundo emocional que ha garantizado su conservación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2003): «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa* 12, pp. 549-570.

ARMIÑÁN, Jaime de (2000): *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*, Barcelona, Tusquets Editores.

BACHELARD, Gaston (1965): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

**Cuadernos de Aleph, 2018**

GARCÍA LORCA, Isabel (2002): *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets Editores.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1997): «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», en Amalio Blanco [et al.], *Claves de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 67-82.

GUTIÉRREZ CALVO, Manuel (2000): «Emoción y memoria», *Anthropos*, 189-190, pp. 203-208.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004): *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de la Rioja.

RIERA, Carme (2013): *Tiempo de inocencia*, Madrid, Alfaguara.