

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas  
**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)  
**Band:** 31 (1997)  
  
**Artikel:** Planos autobiográficos en "Memorias de una vaca" de Bernardo Atxaga  
**Autor:** Ascunce Arrieta, José Angel  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-264720>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## PLANOS AUTOBIOGRÁFICOS EN *MEMORIAS DE UNA VACA* DE BERNARDO ATXAGA

*Memorias de una vaca* de Bernardo Atxaga es una novela simpática, amena, humorística, etc. Sin embargo, a pesar de su aparente sencillez e incluso ingenuidad, se descubren espacios semánticos de gran complejidad. La novela como memorias trata de la supuesta biografía de una vaca contada desde el prisma evocativo de los años terminales de su vida. Pero también, como memorias, la novela hace relación a un estilo, a un género, a un concepto de tipo retórico-literario. Esta doble orientación temática nos revela desde el propio título los dos núcleos narrativos que configuran el entramado del relato: un núcleo biográfico relacionado con un hecho de existencia y un núcleo creativo identificado con un hecho de escritura. Esta doble propuesta nos pone sobre la pista de una novela que debe ser analizada con atención y cuidado para poder descubrir su auténtica dimensión semántica y funcional.

Las memorias de esta vaca, Mo, se organizan en nueve capítulos bastante regulares a excepción del último, corto en extensión, seis caras frente a las veinte como promedio de los capítulos restantes. En términos generales, se constata que el hecho de existencia de Mo, primer núcleo narrativo, comprende los ocho capítulos iniciales frente al hecho de escritura, segundo núcleo narrativo, que abarca el capítulo final. La proporcionalidad y el número de los capítulos, los ocho primeros regulares frente al último de extensión corta, sirven para oponer ambos núcleos de narración. Desde el punto de vista de la pura materialidad del relato, parece que el hecho de escritura queda subordinado al hecho de existencia.

Entre los diferentes capítulos existe una continuidad narrativa, de forma que cada uno de ellos funciona como punto de referencia del siguiente. A su vez, este sistema basado en la continuidad narrativa sigue un camino de sentido circular que concluye en el lugar y

tiempo de inicio, uniéndose el capítulo primero con el noveno, dos momentos de inflexión narrativa que inciden sintáctica y semánticamente sobre el mismo hecho de escritura, aportando al relato un carácter cerrado.

*Inicio del capítulo I:*

Era una noche de rayos y truenos, y los ruidos y el jaleo del temporal acabaron por despertarme casi del todo. — Escucha, hija mía, ¿Acaso no ha llegado la hora? ¿Acaso no es el momento adecuado, correcto y conveniente? — me preguntó entonces mi voz interior.

*Inicio del capítulo IX:*

— Escucha, hija mía, ¿Acaso no ha llegado la hora? ¿Acaso no es el momento adecuado, correcto y conveniente? — me llamó el Pesado, la Voz o quien sea ese viejo conocido de mi interior una noche de rayos y truenos...<sup>1</sup>

La obra se inicia con el mandato interior sobre la redacción de unas memorias y termina de la misma manera, con el mismo signo de obligatoriedad, uniendo principio y fin de narración, donde se destaca como eje central de sentido precisamente el hecho de escritura. Desde este punto de vista, la existencia, contenidos biográficos, se subordina semánticamente al hecho de creación.

La estructura cerrada de vida, objeto del hecho de escritura, se hace abierta, cuando ésta se convierte en motivo de las memorias. Éstas, por una parte, en cuanto relato, ponen fin al ciclo vital narrado, pero, por otro lado, permiten su continuidad siempre que se plantee la vida como otra unidad existencial y, por tanto, posibilite la redacción de unas segundas memorias o bien cuando las memorias se conviertan en materia de una revisión permanente. La dimensión

---

<sup>1</sup> Las citas del presente trabajo están tomadas de Bernardo Atxaga, *Memorias de una vaca*, Madrid, Ediciones S. M., 1992.

abierta que manifiesta el capítulo noveno como proceso reflexivo de la razón de creación se opone a la forma cerrada que revela el hecho de existencia. De esta manera, queda planteada la dualidad entre la existencia como ciclo terminado en el relato y la escritura como ciclo franco de elaboración o reelaboración. Una vez más se impone el núcleo de creación sobre el núcleo de existencia.

*Memorias de una vaca*, como novela autobiográfica, plantea un doble tiempo narrativo en cuanto se opone un tiempo de narración a un tiempo narrado. El *tiempo de narración* es el tiempo desde donde se concreta el acto de escritura y el *tiempo narrado* el espacio cronológico donde tiene lugar la acción de existencia. De esta manera, el *tiempo narrado* abarca una temporalidad de unos cincuenta años, desde 1940, año de nacimiento de Mo, hasta 199?, año que no se precisa en el relato, pero que revela una clara coincidencia entre el tiempo de ficción y el tiempo de la realidad histórica.

— De acuerdo, hija mía, es el siglo XX, o por decirlo más exactamente, el año de 1940... (p. 19)

... Y hasta el mismo siglo era joven, pues estábamos en 1940; ahora, en cambio, el siglo está acabando... (p. 24)

Vine al mundo hacia 1940, y ahora está a punto de terminar el siglo. Eso quiere decir que he pasado en el mundo unos cincuenta años... (p. 33)

Por otra parte, aunque no haya menciones expresas en el texto, cabe deducir que el *tiempo de narración* se ubica, como es de esperar, en el punto extremo del *tiempo narrado*, ya que el acto de escritura forma parte del espacio ficcional de la novela, es decir, un día de cualquier mes de principios de la década de los noventa.

El yo-autobiográfico de estas memorias presenta dos funciones: una como actante en el tiempo narrado y la otra como narrante en el tiempo de narración. El yo-actante acapara el 95% de la narración y el yo-narrante el 5% del relato. Este dato demuestra que el tiempo



narrado ofrece un desarrollo explicativo minucioso que hace que abarque gran parte del espacio material del relato, mientras el tiempo de narración se concentre en un par de secuencias con un tiempo material mínimo.

Si se pasa de los núcleos y funciones narrativos a las unidades de narración, se percibe la presencia de tres unidades en el primer núcleo y de una sola unidad en el segundo, haciendo que núcleo y unidad queden plenamente identificados.

La primera unidad del hecho de existencia se relaciona con un espacio determinado, el caserío y tierras de Balanzategui, y con un tiempo, los años 1940 y 1941. Esta primera unidad concreta la biografía de Mo en su "hogar" durante los dos primeros años de su existencia. Este espacio y este tiempo abarcan los seis primeros capítulos de la novela y un 75% de la materialidad del relato.

La segunda unidad del hecho de existencia se identifica con las peripecias de Mo en las tierras y lugares cercanos pero ajenos al caserío Balanzategui durante la época de 1942 y 1943. Esta segunda unidad se puede denominar como la "huida", porque en ella se materializan las secuencias de la fuga de Mo de su hogar y de su origen. Comprende los capítulos séptimo y octavo y totaliza un 20% del espacio material de la novela.

La tercera unidad del hecho de existencia concreta la marcha de Mo del país y la búsqueda de un nuevo hogar. El espacio propio de esta unidad es un convento, su nuevo hogar, y el tiempo que abarca se dilata desde 1944 hasta 1990, más o menos. Frente a las unidades anteriores, ésta no presenta un espacio capitular. Las secuencias se van engastando en diferentes partes de las dos unidades primeras. Por tanto, desde el punto de vista del espacio material presenta un 0%.

La unidad del hecho de escritura se desarrolla en el convento, participando del mismo espacio que la unidad tercera del núcleo de existencia, y desarrolla las secuencias del hecho de narración en un tiempo discurrente en torno al año de 1990, ocupando un 5% del espacio material del relato.

Según estas propuestas de análisis, se verifica que el 75% del relato se concreta en el espacio "hogar" durante un tiempo de dos

años; el 20% se materializa en la secuencias de la "huida" en un tiempo de dos años; el resto del relato, 5%, se objetiva en el segundo hogar en torno a la concreción del hecho de escritura. Sin embargo, hay que tener presente que la tercera unidad, aunque no tenga un espacio de narración propio, abarca una temporalidad de más de cuarenta y cinco años. Por lo tanto, el 95% del relato, núcleo de existencia, se concreta en los orígenes del hogar y del país; mientras, el resto, 5%, casi totalidad del tiempo físico, se difumina en pequeñas cuñas narrativas dentro del relato de las dos primeras unidades o se relaciona con el núcleo de escritura. A su vez, se detecta en la obra que todas las secuencias de las dos primeras unidades acontecen en el País Vasco Español y el resto, tercera unidad del primer núcleo y segundo núcleo, tienen lugar en el País Vasco Francés. Desde esta perspectiva, se refuerzan las secuencias y unidades del origen, fundamentalmente las de los dos primeros años, y se marginan o minimizan las secuencias y unidades del nuevo asentamiento, segundo hogar, cuarenta y cinco años restantes, dando cierta relevancia a la narración en tiempo de escritura.

De este conjunto de consideraciones se pueden proponer ya unas primeras ideas de gran importancia semántica. El objeto de las memorias es, sin lugar a dudas, la biografía de Mo, sentido material del relato. Pero sobre la biografía de Mo se erige el propio hecho de escritura, expresado simbólico de la narración, que concreta las memorias de esa vaca. El sentido último de la obra, por tanto, no reside tanto en las *memorias de una vaca* como recuperación de una existencia, 95% de la narración, sino en esas *memorias de una vaca* como hecho de creación, 5% de la novela, cuyo pretexto son las memorias de Mo.

Por otra parte, la narración que abarca los cincuenta años de existencia de Mo no se da de una forma lineal, de manera que la sucesión de anécdotas narradas coincida con el devenir temporal de la historia. El tiempo cronológico o historia no coincide con el tiempo literario o discurso. Existe una ruptura cronológica continua que ocasiona una total fragmentación espacial. Desde este punto de vista, nos encontramos con una especie de laberinto compositivo, que

puede pasar completamente desapercibo al lector por el uso magistral de las técnicas de ensamblaje del relato.

La posible explicación de esta composición tan sorprendente como lograda se basa en la utilización de la memoria afectiva como punto de engarce entre las diferentes secuenciass del relato, donde la unión de unas y otras se da por la capacidad asociativa que imana de la evocación. Hay que hablar de lógica evocativa en vez de orden cronológico. La acción va de una secuencia del relato a otra sin otro sistema aparente que la relación que impone la memoria afectiva. El relato, por tanto, presenta una composición en permanente zigzagreo entre tiempos diferentes y voces narrativas distintas.

No sé cuántas cosas se pueden ver a la vez, si pueden verse diez, quince o cuarenta y cinco, pero al menos yo, al bajar del bosque hasta el molino viejo, ví una cantidad enorme de cosas. (p. 47).

Este breve párrafo puede ser un buen ejemplo para ver el uso del tiempo narrativo. En las líneas mencionadas se funden el tiempo de narración con el tiempo narrado. El primer tiempo en presente, "no sé cuántas cosas se pueden ver a la vez, si pueden verse...", tiempo de narración, evoca la situación del yo-narrante en 1997. Sin embargo, el tiempo empleado en el término del fragmento, "vi una cantidad enormes de cosas", en tiempo perfectivo, es propio del tiempo narrado y acontece en el año 1941. Muy sutilmente se pasa de una época a otra como se salta de un tiempo a otro.

... ni siquiera sabía que en el mundo existieran lenguas y países diferentes, y que eso era lo que pasaba allí, que aquel hombre de las gafas verdes era un extranjero que hablaba mal mi lengua. O como hubiera dicho Pauline Bernardette:

— Aquí lo que pasa es Babel.

A Pauline Bernadette le gusta mucho citar lo de Babel o, mejor dicho, le gustaba mucho hasta que me contó la historia y una objeción mía estuvo a punto de causarle un disgusto.

— Cierta vez... (p. 49).

En este ejemplo se mezclan dos relatos diferentes en una especie de contrapunto perfectamente resuelto. Por una parte, se da la presencia del yo-narrante, instancia narrativa que informa sobre el desconocimiento que en el tiempo narrado presentaba Mo sobre los países diferentes y las lenguas diversas. Después se verifica la presentación de ciertos rasgos del personaje *Gafas Verdes* como su extranjería detectable a través de su habla. Finalmente, aparece el personaje Pauline, centro de la historia de Babel, quien inicia el relato de dicha anécdota. Por una parte, el vaivén narrativo es constante. En este caso, se inicia en un tiempo de narración, 199?, pasa al tiempo narrado de 1941 y se termina en un segundo tiempo narrado posterior a 1945, tras la cuña previa, "A Pauline Bernadette le gusta mucho..." que nos remite una vez más al tiempo de narración.

Este zigzagueo narrativo se basa en asociaciones evocativas que hacen que la escritura vaya de una anécdota a otra sin ningún tipo de corte o suspensión. Las consideraciones sobre el desconocimiento de Mo sobre el mundo exterior le lleva a recalar en un extranjero que, a su vez, por el factor diferencial de la expresión lingüística, le suscita la anécdota de Babel y Pauline. De esta manera, aunque se verifica la presencia de una línea narrativa dominante que va desde el pasado al futuro, el lector a través de este sutil juego de asociaciones puede tener noticia precisa de tiempos y circunstancias diferentes a las tratadas en el plano de narración dominante. Por eso, se impone como sistema de construcción una importante disociación narrativa dentro de un orden dominante basado en el tiempo cronológico. Este es el sistema y orden de composición de esta novela.

Por otro lado, este sistema de fragmentación del orden temporal y descomposición del sistema cronológico y espacial posibilita otra serie de recursos narrativos de gran importancia dentro del relato. La autobiografía reafirma la presencia de un narrador omnipresente que domina por su posición prevalente dentro de la novela todo el contexto espacio-temporal de narración y las circunstancias o motivaciones que determinan el ser y el estar de los sujetos del relato. Este dominio absoluto de los contenidos de narración por parte del narrador posibilita el sistema de la memoria afectiva como recurso de

emparentamiento entre tiempos y espacios distantes y hasta encontrados. Así, se van encadenando anécdotas diversas sin relación física aparente, que en el marco de la narración se encuentran unidas por la fuerza asociativa de la evocación. El sistema que se origina a partir de estos recursos narrativos permite hacer un uso muy sutil pero sumamente eficaz de recursos analépticos, cuñas prolépticas y actos premonitorios. Los primeros pertenecen a la esfera de narración del yo-narrante a base de típicas técnicas del flash-back o juegos de anticipación y los terceros a la de los propios personajes. Por una parte, con la analepsis y las técnicas del flash-back se va creando una línea narrativa dominante que va desde el pasado hasta el presente de narración. Por otro lado, a través de los recursos de la prolepsis o de la premonición, el lector recibe noticias de lo que ocurrirá en un futuro más o menos próximo dentro del orden cronológico de la narración o bien de los estados emocionales del yo-narrante. Cabe poner un simple ejemplo como demostración de lo afirmado. El primer capítulo se centra en una anécdota acaecida durante el primer año de existencia de Mo: su encuentro con los lobos una noche de invierno en medio de la nieve del campo. A partir de este recuerdo, surge una estructura sumamente compleja debido a las múltiples asociaciones que los hechos en sí van generando:

- 1.- Valoración de la voz interior, Pesado, como buen compañero o amigo (Tiempo de narración).
- 2.- Enfrentamiento de Mo con una manada de lobos en el tiempo narrado de 1940.
- 3.- Recuerdo del tiempo pasado y conciencia de la temporalidad existencial (Yo-narrante en tiempo de narración-199?).
- 4.- Su relación con el Pesado, voz interior, en ese tiempo narrado de 1940.



- 5.- La relación con el Pesado en la actualidad de narración (199?) recordando las promesas de Mo para escribir sus memorias.
- 6.- Promesas de Mo en el tiempo narrado en torno a vivencias que son realidades futuras con relación al tiempo dominante en la acción narrativa:
  - .- asistencia a las fiestas del pueblo (1943).
  - .- huida del hogar (1942).
  - .- presencia de *Gafas Verdes* en el hogar (1940).
- 7.- Irreversibilidad del tiempo y necesidad de empezar las memorias (Tiempo de narración-199?)
- 8.- Inicio de las memorias.

Se crea de esta manera dentro de la línea principal de narración una serie de datos mínimos pero precisos que van posibilitando la creación de una segunda línea narrativa o segundo punto de referencia siempre orientado hacia el futuro. De esta manera, el lector ubicado en la realidad de unos acontecimientos concretos empieza a tener conocimientos mínimos pero importantes de otros que se materializarán en una acción futura. De manera lograda, el autor organiza los principios de prolepsis y premoción, de forma que a base de la acentuación de estas cuñas según se va acercando la anécdota referida va creando un estado de suspense permanente pero gradual en el lector que le mantiene atento e interesado a través de un relato siempre orientado a un futuro. Los recursos de anticipación juegan un papel fundamental en este sistema de atracción y compenetración entre relato y lector.

La estructura de la obra basada en este recurso posibilita una acción en estado de suspense que mantiene al lector en una situación de permanente expectativa. Dicho de otra manera, buena parte de la novela es como una especie de acertijo donde el lector mantiene una relación directa con el autor a través del juego de las adivinaciones:

¿será esto o aquello?, ¿sucederá lo uno o lo otro?, etc. Este sistema de construcción se halla perfectamente logrado a través de la memoria afectiva dentro del marco del autobiografismo.

Otro rasgo capital de atracción del receptor y de acercamiento al sentido último de la novela se basa en la razón de selección de unas anécdotas determinadas frente a otras múltiples posibles. Cuando un lector se encuentra con unas memorias, tiene que pensar que los sucesos narrados se seleccionan y organizan por su importancia semántica a partir de la valoración que se hace desde el tiempo de narración. El yo-narrante sólo cuenta aquellas peripecias personales que por su relieve biográfico están presentes en la memoria del narrador. Incluso, las entradas analépticas o el flash-back como las cuñas prolépticas o avances premonitorios presentan este sentido. Funcionan no sólo como principios de anticipación o referencia de unas vivencias clave en el yo-narrante sino también como elementos de refuerzo de las anécdotas elegidas. El narrador selecciona y organiza el material novelístico por la importancia que tienen como propuestas de un sentimiento de vida y como recursos de un cuerpo de ficción.

Todo principio de selección implica abandono de una multitud posible de anécdotas y elección de unas pocas dentro de un número indeterminado de posibles. Si el narrador selecciona unas anécdotas y no otras es sencillamente por el valor simbólico que encierran. El narrador quiere ofrecernos una visión determinada de la realidad vivida. Según sea esta visión, así será la realidad ofrecida. Por lo tanto, las anécdotas o vivencias seleccionadas muestran una proyección simbólica encaminada a revelar una idea o propuesta de existencia. Si esto es así, es obligado profundizar en el texto y estudiar el conjunto y organización de las secuencias para poder descubrir el verdadero sentido de la obra.

Sin embargo, antes de iniciar el análisis formal de la obra, es obligado mencionar otros recursos que proporcionan una gran fuerza expresiva a la narración. Todo novela autobiográfica, por lo general, concede gran relieve a los monólogos interiores como medio de expresión de los estados de conciencia y de emoción del personaje.



La proliferación de estos monólogos interiores oporta un ritmo muy lento de narración, ya que privilegia la acción psicológica sobre la acción física. En teoría, estos principios irían contra la razón de suspense o expectación tan propia de este relato. Para superar estas posibles limitaciones y reducir las contradicciones internas, en *Memorias de una vaca* se rompe claramente con el estilo del monólogo interior y con la razón del retardamiento narrativo. Se crea, para ello, una voz narrativa que adquiere dentro del relato un papel importante. Es la figura del Pesado o voz interior de Mo o ángel de la guarda que dialoga con el propio sujeto de acción. La conciencia del personaje narrador se bifurca en un yo, voz del yo-actante, y en su "alter ego", voz de su conciencia interior objetivada en la figura del Pesado, con el que puede mantener una relación dialogal fluida e incluso crítica. Este proceso de desdoblamiento no origina la prevalencia de la técnica de tú-autorreflexivo, tan propia de las novelas confesionales o de memorias, sino una narración dialogal en tercera persona que al mismo tiempo que permite exteriorizar los ámbitos de conciencia del personaje da a la narración una gran agilidad. Mo dialoga con los otros personajes, pero fundamentalmente con su propia conciencia objetivada en un personaje más dentro de la narración, que no presenta una acción física sino exclusivamente reflexiva. De esta manera, el lector puede tener dos puntos de referencia sobre la acción narrada: la exterior que propicia el punto de vista objetivo del narrador y la interior a través de los recursos dialogales que propicia el desdoblamiento de personalidad del propio sujeto actuante.

Otras de las características formales importantes de esta novela que funciona como procedimiento de atracción y de incursión por parte del lector dentro del relato es el estilo. Hay que tener presente que el yo-narrante es una vaca. Por tanto, la acción tiene que estar narrada desde el punto de referencia psicológica de una vaca o de un animal. Ésta o éste tiene que presentar una visión naturalista de la realidad y un estilo claramente popular para así adecuar la naturaleza del yo-narrante con su condición. El relato se "vacuniza" de alguna forma. Es simplemente responder a los principios de la verosimilitud y del

decoro narrativos. Este punto está resuelto por la autoría a través de una serie de recursos realmente logrados. Por una parte, el lector se encuentra con un lenguaje rico pero cercano, familiar como es de esperar de los sujetos participantes en la acción. Incluso, este sentido se refuerza por el uso sistemático de refranes o expresiones populares que en muchas ocasiones no son otra cosa que dichos propios de la cultura popular pero adaptados al sujeto hablante. Se pueden poner una serie de casos para ejemplificar lo dicho:

Vaca que se pone a preguntar,  
vaca que no para hasta reventar.  
(pág. 58)

Beethoven, Chopin y Meldenson,  
las alegrías de la vaca son.  
(pág. 68)

La vaca sola bien se lame.  
(pág. 100)

Cuando salí de Balanzategui,  
cuando salí de aquel caserón,  
allí dejé enterrado mi corazón.  
(pág. 35)

Los ejemplos se pueden multiplicar, pero con los señalados es suficiente para sacar una idea del uso consciente de adaptación del refranero, dichos o canciones populares, incluso algunos de nuevo cuño, para propiciar un estilo llano y popular, acorde con la naturaleza del personaje hablante. Esta impresión se consigue igualmente con la reiteración de algunas fórmulas, muy parecidas a los dichos y refranes, que suenan como verdadero sonsonete a lo largo de toda la obra como "las vacas tontas son la cosa más tonta del mundo" y todas sus posibles variantes de expresión. Así se va generando un estilo cercano y popular que el lector acepta sin darse cuenta y le ayuda a entrar plenamente dentro de la narración. En esta línea

estilística, se encontrarían muchos de los recursos de expresión, donde las técnicas analógicas propias del lenguaje poético ayudan a crear una atmósfera naturalista y profundamente popular.

Algo parecido, aunque salvando las distancias, sucede con el personaje de Pauline que se expresa en un castellano afrancesado para recalcar su condición de extranjera. Esta adecuación entre personaje y habla sirve para crear un contexto de relajamiento y gracia, características propias de todo el relato. En otras ocasiones, se refuerza esta técnica, haciendo uso de formas onomatopéyicas para acentuar la condición de foráneo de un personaje. Éste es el caso de *Gafas Verdes* quien aparece a lo largo del relato designado no por un habla sino por una fórmula articularia: "¡Karral!, ¡Karral!, ¡Karral!, cuyos fuertes sonidos hacen relación a su condición de alemán y de antagonista del relato.

Todos los recursos mencionados como fragmentación del tiempo, dislocación del espacio, memoria afectiva, principios de asociación evocativa, tú autorreflexivo, reconversión del monólogo en formas dialogales, suspense expresivo, lenguaje popular y estilo naturalista, etc., sirven para crear un entramado narrativo perfectamente elaborado y, al mismo tiempo, un espacio de narración tan atrayente que el lector asume un papel activo sin ser consciente de ello.

Una vez planteados, aunque sea de manera muy esquemática, los principales recursos narrativos y sus posibles funciones, cabe adentrarnos en el entramado formal y temático de la novela para así aproximarnos a sus planos semánticos.

La primera unidad narrativa que comprende, como se ha afirmado con anterioridad, los seis primeros capítulos, desarrolla un cuerpo de sentido centrado en las primeras experiencias de Mo. La acción del relato se concreta en los años 1940 y 1941, con la referencia omnipresente de la guerra civil en el País Vasco, circunscrita al ámbito geográfico del caserío Balanzategui. La novela desarrolla dos planos de acción: uno subjetivo-interno y otro objetivo-externo. En el primer caso, plano subjetivo, la narración desvela todo el proceso de autoconciencia de la propia condición y naturaleza de Mo como ser vaca. En el segundo caso, plano objetivo, la acción se orienta

hacia el conocimiento del mundo exterior en medio de sus circunstancias tanto de orden social como político.

Como autoconciencia, Mo descubre sensaciones íntimas como el miedo, la conciencia de la muerte, la propia existencia, su condición de "vacunidad", la soledad, etc. El descubrimiento de su condición, su ser vaca, significa la primera y gran decepción:

-¡Pero si soy una vaca!

-Cegada por la decepción, a trompicones, cayéndome de bruces aquí y levantándome a duras penas allá, comencé a correr y a alejarme de aquel lugar maldito, aquel lugar que había sido testigo de la rotura de mi primera ilusión.

(pág. 38)

Con la conciencia de su "vacunidad" nace un sentimiento no sólo de decepción, tal como muestra el texto presentado, sino especialmente un estado de inconformismo que le hace negar su condición y soñar con la naturaleza de otros animales como los caballos o los gatos, animales emblemáticos de la belleza y de la elegancia. Mo envidiará siempre el andar fino y magestuoso de los caballos, amén de otras cualidades. Para *La Vache qui Rit*, compañera de aventuras y rebeldía, los animales soñados son las águilas y los jabaliés, símbolos de libertad. Desde este punto de vista, parece que la rebeldía es cualidad propia de todo ser con capacidad de autoanálisis y crítica. Por eso, Mo aparece como ser desconfiado, testarudo, escéptico, descarado, etc. Mo como *La Vache qui Rit* son dos rebeldes. Este inconformismo les lleva a despreciar la forma de vida de sus propias compañeras. Ellas prefieren asumir posturas de autoanálisis y conocimiento que les lleva a enfrentarse con la realidad externa, descubriendo su entorno vital y los misterios que éste encierra.

En contacto con el Pesado, su voz interior y con *La Vache qui Rit*, descubre en primer lugar las circunstancias de la guerra civil centrado preferentemente en el avión caído y en las tres cruces del bosque. Ante la conciencia de Mo se revela una realidad muy diferente a la que viven las vacas en medio de su pasividad e indiferencia. La rebelión de Mo es extrema. Huye de las vacas del establo, descu-

briendo la soledad, pero reforzando la autoconciencia y el conocimiento. En esta situación, inicia el análisis sistemático de la realidad externa para dar con el misterio que rodea a la casa de Balanzategui: el molino, el papel de *Gafas Verdes* y los dentudos, los banquetes, la presencia del camión, la llegada ocasional al caserío de hombres y caballos, la guardia civil con sus inseparables armas, el papel que ellas mismas, las vacas, juegan en el engranaje de la estrategia del caserío, etc. Las cuñas prolépticas, las premoniciones, los progresivos descubrimientos, etc, nos van acercando al final de esta primera unidad. Al final el misterio queda desvelado, cuando se descubre que Balanzategui es el lugar de enlace y suministro de los maquis o guerrilleros del monte, con lo que queda desvelada la situación de guerra civil vigente en la tierra de Balanzategui. La unidad acaba con la muerte del *Encorvado* y la detención y prisión de Genoveva, criado y dueña respectivamente de las tierras de Balanzategui.

La segunda unidad de narración se inicia en este contexto, cuando Balanzategui queda a merced de las fuerzas represivas, centradas en *Gafas Verdes* y los Dentudos. La desaparición progresiva de vacas hace tomar conciencia a Mo del peligro que corre. La vida solazada de los animales se convierte para los nuevos dueños en cuestión económica. De esta manera, se han convertido en mercancía para el matadero. Con *La Vache qui Rit* huye al monte, donde viven al margen del peligro, pero la carencia de agua les obliga a bajar al Balanzategui. Allí, bajo el puente, donde pasa el riachuelo, son cazadas y vendidas para las fiestas del pueblo como toros para el festejo de los embolados. Después de mil pesares y desdichas, consiguen huir al monte, donde llevan una vida en contacto con la naturaleza salvaje. Después de cierto tiempo de vida salvaje, dos años, *La vache qui Rit* consigue realizar su sueño de transformación en un jabalí al ser aceptada por una manada de estos animales y llevar la vida propia de los jabalíes. En Mo, por el contrario, le va ganando la desgana y el abandono al sentirse en un ambiente y en un lugar que no llenan todas sus expectativas de vaca. Huye del monte y baja a un pueblo de la zona vasco-francesa, donde conoce a Pauline Bernardette.



La unidad tercera centrada en sus andanzas con Pauline no tiene espacio narrativo, ya que todas las anécdotas relevantes han sido introducidas como cuñas evocativas en los espacios de las dos primeras unidades. El lector conoce perfectamente la vida, la personalidad y el lugar de la nueva vida de Mo en compañía de la pequeña y buena monja. Por otra parte, a través de secuencias sueltas se van concretando toda una serie de rasgos propios de la realidad socio-histórica del momento. Por eso, no es necesario un desarrollo concreto para esta unidad, porque su exposición de manera fragmentada ha sido realizada a lo largo de toda la novela. Por eso, hay que hablar de tercera unidad, aunque en realidad esta unidad carece de un espacio concreto dentro de la narración. Sin embargo, por las cuñas narrativas basadas en las asociaciones evocativas, el lector sabe que Mo ha entrado en el convento como dote de Pauline. Allí ha tenido una vida feliz y relajada en comunicación permanente con Pauline. Esta felicidad de vida sólo se encuentra rota por la nostalgia del lugar de origen, el "hogar" primero.

Toda la historia de Mo es, por tanto, a pesar de las apariencias externas, la historia de una añoranza emocional. Todo el proceso de búsquedas acaba precisamente en esta situación de relajación, aunque sumergido en un ambiente de desencanto interior. Las propias dudas que revela la vaca sobre el sentimiento de ausencia y nostalgia por las tierras de su origen son prueba clara de este sentimiento de frustración y melancolía.

El segundo núcleo narrativo, el hecho de escritura, se concreta en el último capítulo, donde y desde donde se materializan las memorias de Mo. Del yo-actuante se evoluciona al yo-narrante. Mo, desde la óptica que le depara el tiempo transcurrido, inicia las memorias presionado por su voz interior. De esta manera, se da forma escrita a la historia de ese desarraigo personal que es la biografía de Mo a través de unas memorias que se concretan en un tiempo y en un espacio de nostalgia interior.

Ahora bien, si pasamos de la historia referida a la historia significada, llegamos a conclusiones de gran importancia semántica. En primer lugar, el lector topa con un personaje central que es Mo,

nombre onomatopéyico del mugido de una vaca. Pero Mo es una vaca muy original, ya que desde las primeras páginas presenta una sicología compleja y profunda. Si se analizan los pasos que ha ido materializando Mo a lo largo de su vida, se descubre que todo su existir se concreta en un proceso un tanto laberíntico de autoconciencia y conocimiento. Mo posee una clara conciencia ontológica como ser; una conciencia existencial como sujeto en el tiempo enfrentado con la realidad de la muerte; conciencia intelectual que le lleva a cuestionar la verdad superficial y profundizar en el misterio de la vida y de las cosas; conciencia social que le hace descubrir la insolidaridad y violencia tanto en momentos ordinarios como en situaciones de fiesta y distendimiento; conciencia política que le lleva a desvelar la situación de guerra larvada que existe en su tierra; etc. Desde este punto de vista, Mo presenta una personalidad compleja y problemática, porque en esencia es una vaca humanizada o si se quiere una conciencia humana con forma de vaca. Pero por encima de estos grados de conciencia que hacen de Mo un sujeto humanizado, se encuentra su cualidad de creadora, capaz de ver y superar las limitaciones de la existencia a través del acto de escritura. Por eso, Mo representa al ente escritor como símbolo del ser y de la conciencia creadora.

Desde la estética neoclásica se diría que Mo es una historia impertinente, porque se aplica a un animal cualidades propias del ser humano. No es congruente ni decoroso que una vaca posea una personalidad compleja y que desarrolle una conciencia tan plural, donde lo ontológico, lo existencial, lo reflexivo, lo social, lo político, lo creativo, etc., estén presentes y formen parte de su sicología y de su naturaleza. Sin embargo, desde la estética de la presente novela tiene su función y su sentido, de manera que *Memorias de una vaca* es una historia tan lógica como pertinente.

El autor crea la historia de una vaca como correlato objetivo de una experiencia personal. La obra que asume categorías entre novela policiaca y novela picaresca desarrolla unos expresados típicamente autobiográficos. Pero éstos, en vez de ser narrados en primera persona, se hallan distanciados y objetivados en una tercera persona



animal, Mo, que habla desde la perspectiva de la primera persona para exteriorizar su mundo de sentimientos y pensamientos. Ahora bien, esta tercera persona es simplemente pretexto narrativo para revelar una historia personal. Mo es simplemente el elemento distanciador y objetivante que se crea entre el narrador personal y la historia narrada.

Desde la óptica de esta historia personal quedan desvelados los ejes de organización narrativa en dos grandes partes o unidades: el hecho de existencia y el hecho de escritura. En el hecho de existencia se van concretando aquellas experiencias que por su impronta emocional se transforman en anécdotas de escritura, el pretexto: autoconciencia y conocimiento de los parámetros de la vida, de la sociedad y de la política. Es de destacar que la gran mayoría de secuencias que quedan objetivadas en el relato pertenecen al tiempo y al espacio narrativos de los orígenes, adquiriendo el "hogar" un valor simbólico de gran importancia. Mo o el yo-narrante concreta una experiencia llena de tensión y angustia en medio de un contexto dominado por la barbarie y la violencia y con un sentimiento personal marcado por el desarraigo y la soledad. En este plano de análisis no importa mucho la referencialidad de las anécdotas, sino el trasfondo semántico que presentan. Y éste revela una conciencia personal dominada por el desarraigo y un conocimiento del mundo exterior sometido a las fuerzas de la inhumanidad y de la violencia. Por todo esto, cabe afirmar, con más razones que las expuestas con anterioridad, que *Memorias de una vaca* concreta la historia de un desencanto interior. En este relato, el sujeto real de la historia no es Mo, la vaca, sino el narrador-autor que toma las "memorias de una vaca" como medio para explicitar su propia y personal historia, donde las vivencias de origen e infancia, unidades narrativas de "hogar" y "huida", adquieren un protagonismo indiscutible, acentuando así los componentes de nostalgia y desarraigo personal.

A su vez, estas memorias no interesan como sucesión de vivencias en el tiempo existencial, sino como material y pretexto del hecho de escritura. De esta forma, se deduce que el hecho de existencia se justifica por el hecho de escritura, sentido de la estructura cerrada de

la obra, donde el punto de arranque y cierre incide sobre el aspecto de creación. Incluso, profundizando aún más en este contexto, se verifica que si el hecho de existencia tiene sentido es por su dependencia al hecho de escritura. Lo que realmente interesa hacer resaltar en esta novela es la creación como medio de autoconciencia y conocimiento. De esta manera, los grados de concienciación: ontológico, existencial, intelectual, social, político, etc., se subordinan a la conciencia creadora del escritor. El escritor, sin soslayar su realidad como ser en unas circunstancias concretas, potencia su naturaleza y conciencia creadoras, tomando precisamente el cúmulo de sus vivencias interiores y exteriores como material de su propio acto de creación. De esta manera, sobre las memorias de un personaje de ficción se construye todo un edificio narrativo para albergar las memorias del propio autor, aspecto que legitima plantear los diferentes planos autobiográficos de *Memorias de una vaca*.

La novela de esta manera se halla transida de circunstancialidad, personal-social-política, pero ésta funciona como puente que nos lleva hacia el sentido profundo de la misma, razón de una vida, hasta la condición creadora del escritor. Razón y sentido último de la novela. Esto también explica, en un planteamiento inverso, que una novela aparentemente tan humorística y simpática como *Memorias de una vaca* ofrezca una lectura semántica de tanto desencanto, aunque este sentido se halle modificado, eso sí, en un mundo narrativo amable y jovial por la fuerza transformadora del lenguaje narrativo. *Memorias de una vaca* es un libro para adultos, aunque en apariencia uno la tome como novela para jóvenes.

La tesis de la novela, tal como se ha propuesto, se centra en la capacidad creadora y transformadora del escritor. Éste para exteriorizar sus sentimientos e ideales opta por un sistema narrativo concreto, cuando podía haber elegido otras posibles respuestas narrativas. Ante esta realidad, cabe cuestionar por la forma y el sentido que Bernardo Atxaga oferta a su novela. Para crear un claro distanciamiento entre el autor y lo narrado, crea un personaje en tercera persona perteneciente al mundo animal, una vaca, que, protagonizando toda una serie de anécdotas, muchas de ellas historias y cuentos pertenecientes al

acervo popular o al mundo de las vivencias del autor, va creando por su incidencia simbólica un cuerpo de sentido en correspondencia con los demonios personales del propio autor. De esta manera, se concreta la historia velada de una radiografía íntima que desvela el desarraigo de la persona y proclama la capacidad superadora del escritor.

Nos encontramos con un libro de memorias o con una autobiografía en tercera persona que gracias al distanciamiento creado puede el autor, por una parte, superar su pudor personal y evitar el uso del yo-autobiográfico y, por otro lado, crear un mundo simbólico lleno de encanto y popularismo, también de desencanto e intelectualismo, que le permite al lector identificarse sin problemas con el mundo narrado y sentir la narración como propiedad personal. Bernardo Atxaga selecciona una forma sumamente sutil pero eficaz para acercar su mundo interior al mundo personal de sus lectores. El resultado final de estas estrategias narrativas es una plena sintonía entre autor y lector gracias a una historia atrayente y viva, que expone con toda crudeza la realidad espiritual de un sujeto desencantado, que sólo encuentra refugio y oxígeno espiritual en el hecho de la creación literaria. *Memorias de una vaca* es una confesión apasionada del desarraigo existencial de la persona y una historia de la superación personal a través del poder creador de la literatura.

José Angel Ascunce Arrieta  
*Universidad de Deusto San Sebastián*