

## Memoria personal e Historia nacional: conversando con Suso de Toro

Sara Polverini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (<sarapolverini@gmail.com>)

### *Abstract*

In the following interview, Suso de Toro recalls his career as a novelist from the beginnings to the present day. He focuses on the evolution of his narrative style against the backdrop of the recent Spanish historical context. The author concentrates on those works that characterize him as an engaged writer: *Non volvas* (2000), *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2010) e *Somnámbulos* (2014).

Keywords: *Anti-Francoism, Engaged literature, Francoism, Historical memory, Suso de Toro*

Suso de Toro es uno de los escritores más importantes en el panorama gallego de la literatura actual. Su producción literaria es vasta y variada; en narrativa ha publicado ya sea novelas y cuentos que abarcan géneros distintos – ciencia ficción, cuentos fantásticos, literatura infantil, novelas históricas y policíacas – y una docena de ensayos que abordan un amplio abanico de temas: historia de Galicia, política y sociedad contemporáneas, crítica literaria. También ha escrito obras teatrales y guiones de televisión. Escribe sus obras en gallego, y, casi siempre, se autotraduce al castellano.

Su primera novela, *Polaroid*, despertó el interés de la crítica (Premio da Crítica de Galiza 1986) y la curiosidad del público, por ser una obra experimental, al mezclar narrativa y fotografía y al representar una Galicia distinta a la que el lector estaba acostumbrado. Escritor de personalidad poliédrica y de declarada actitud polémica, Suso de Toro, ha mantenido vivo el interés de un público heterogéneo y de la crítica, ganando con sus obras muchos premios (Premio Galicia de Literatura da Universidade de Santiago en 1983 con *Caixón desastre*; Premio da Crítica Española con *Tic-tac* en 1993; Premio Blanco Amor con *Calzados Lola* en 1997; Premio da Crítica Española en 2000 con *Non volvas*; Premio Nacional de Narrativa en 2003 con *Trece baladadas*). Dos novelas suyas han sido llevadas

## Memoria personale e Storia nazionale: conversazione con Suso de Toro

Sara Polverini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (<sarapolverini@gmail.com>)

### *Abstract*

In the following interview, Suso de Toro recalls his career as a novelist from the beginnings to the present day. He focuses on the evolution of his narrative style against the backdrop of the recent Spanish historical context. The author concentrates on those works that characterize him as an engaged writer: *Non volvas* (2000), *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2010) e *Somnábulo* (2014).

Keywords: *Anti-Francoism, Engaged literature, Francoism, Historical memory, Suso de Toro*

Suso de Toro (Santiago de Compostela, 1956) è uno degli scrittori più significativi del panorama letterario della Galizia contemporanea. Autore poliedrico, nella sua carriera artistica si è occupato dei più diversi generi: in narrativa ha pubblicato sia romanzi che racconti, spaziando dal giallo al romanzo storico, dalla fantascienza al racconto fantastico, fino alla letteratura per ragazzi; nei suoi saggi critici ha affrontato uno spettro tematico molto ampio: la storia della Galizia, la politica e la società attuale, la letteratura. Si è occupato inoltre di teatro e di televisione, con *pièce* e sceneggiature. Scrive in *galego* e quasi sempre si auto-traduce in *castellano*.

Il suo primo romanzo, *Polaroid* (1986), in quanto opera sperimentale nella forma – un *pastiche* di narrativa e fotografia –, e nel contenuto – una rappresentazione decisamente inusuale della Galizia dell'epoca –, ha suscitato sia l'interesse dell'ambiente accademico, che quello del pubblico. Artista dal rinomato atteggiamento polemico, Suso de Toro ha continuato ad attirare l'attenzione della critica avvicinandosi ad un pubblico sempre più eterogeneo. La qualità letteraria delle sue opere è stata più volte riconosciuta: ricordiamo fra gli altri il Premio Galicia de Literatura da Universidade de Santiago, vinto nel 1983 con *Caixón de sastré*; il Premio da Crítica de Galiza



al cine: *Trece baladadas* (en 2002: *Trece campanadas*, de Xavier Villaverde), y *Polaroid* (en 2013: *Polaroid. Nada pola mañá*, de Chema Montero).

Sus intereses no se han limitado a la literatura, sino que abrazan también el ámbito social. Escritor políticamente comprometido, Suso de Toro ha colaborado con muchos periódicos a lo largo de su carrera. Actualmente escribe artículos de opinión en el diario.es. También es autor de una biografía autorizada de José Luis Zapatero, *Madeira de zapatero* (2005). El reconocimiento de su trabajo no se reduce al territorio gallego: el pasado mes de abril fue condecorado por la Generalitat de Catalunya con la Creu de San Jordi; el suyo fue un caso singular ya que es la primera persona que lo recibió aun no siendo catalán, el motivo de dicho homenaje radica principalmente en su constante interés por la identidad catalana y por la lucha de Cataluña por su independencia.

En la siguiente entrevista, realizada en Louro el pasado 1 de septiembre, Suso de Toro da a conocer su trabajo como novelista. Junto a él recorreremos el camino que va desde sus primeras obras hasta las últimas etapas de su producción artística. El objetivo principal de la entrevista era el de profundizar en la relación entre Historia, memoria y ficción. Empezando por la historia personal del autor – sus inicios como escritor, la elección del idioma gallego como lengua de escritura, la recepción de sus primeras obras –, se abordan sobre todo cuestiones relativas a la influencia de la historia reciente de España en su producción narrativa. Nos ha interesado especialmente el modo en el que de una literatura sin implicaciones sociales, ha pasado a una escritura políticamente comprometida, y de cómo la historia ha irrumpido en sus últimas novelas, *Non volvas*, *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2009) y *Somnàmbulos* (2014). Hemos acabado inevitablemente charlando sobre el papel del escritor en la sociedad y sobre la función social de la literatura.

*SP: Tu carrera literaria es muy larga y se puede notar cierta evolución. Al principio tenías pensado hacer una literatura que no tuviese nada que ver con la política, ni que se relacionase con el ámbito social. Es evidente que con los años cambiaste de idea. ¿Puedes ilustrarnos sobre tus inicios como escritor y sobre el por qué, en ese nuevo contexto de la transición, decidiste hacer una literatura ajena al compromiso político-social que te caracteriza?*

*SdT: El dilema está dentro de mi vida. Yo desde joven, en distintos momentos de mi adolescencia última y mi juventud primera, alterné temporadas: coexistieron, por un lado, la literatura y, por otro, la política. Es decir, a los dieciséis años mi ilusión era ser un artista dadaísta, vanguardista; mi preocupación era el lenguaje artístico, pero al mismo tiempo era un joven comprometido con las causas sociales y políticas, sobre todo en la última etapa del régimen de Franco. Para mí eran dos campos distintos. Durante una temporada, de hecho, abandoné la vocación artística – mi verdadera vocación – en beneficio del compromiso político. Cuando volví a la literatura – tendría 27*

con *Polaroid* (1986); il Premio da Crítica Española con *Tic-tac* (1993); il Premio Blanco Amor con *Calzados Lola* (1997); il Premio da Crítica Española con *Non volvas* (2000); il Premio Nacional de Narrativa con *Trece baladadas* (2003). Due dei suoi romanzi sono stati inoltre adattati al cinema: nel 2002 Xavier Villaverde ha diretto *Trece campanadas* (ispirato a *Trece baladadas*); nel 2013 *Polaroid* è stato riadattato da Chema Montero in un film dal titolo *Polaroid. Nada pola mañá*.

Politicamente impegnato, Suso de Toro ha collaborato come opinionista con diverse testate giornalistiche; al momento scrive regolarmente in *eldiario.es*, occupandosi di temi di attualità nazionale. Ha pubblicato anche un'autobiografia autorizzata di José Luis Zapatero intitolata *Madeira de Zapatero* (2005). Il suo interesse per la questione catalana gli è valso, inoltre, lo scorso aprile, l'onorificenza della Creu de San Jordi<sup>1</sup>, concessagli dal governo catalano; un caso insolito dato che questo riconoscimento viene normalmente elargito solo a grandi personalità catalane.

Nella seguente intervista, tenutasi a Louro lo scorso 1 settembre, Suso de Toro ripercorre la sua carriera di romanziera, dagli esordi fino alla più recente produzione. L'obiettivo principale dell'intervista era quello di sondare il problematico rapporto tra storia e memoria – tema estremamente attuale nella Spagna odierna – e la letteratura più o meno impegnata che ne consegue. Lo scrittore ci parla di come le sue scelte artistiche si siano evolute parallelamente al mutare del contesto politico e sociale spagnolo: Suso de Toro è passato difatti dalla letteratura libera da implicazioni ideologiche dei suoi primi romanzi ad una produzione più politicamente impegnata di opere come *Non volvas* (2000), *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2009) e *Somnàmbulos* (2014).

*SP: Nel tuo lungo percorso letterario si può apprezzare una chiara evoluzione. Se inizialmente il tuo progetto era quello di scrivere una letteratura lontana dalla politica e dalla critica sociale, è altrettanto evidente un successivo cambiamento di rotta. Ci puoi parlare dei tuoi primi passi come scrittore e del perché di queste tue scelte iniziali?*

*SdT: Il dilemma fa parte di me. In svariati momenti della mia adolescenza e giovinezza ho alternato la letteratura con la politica. Voglio dire, a sedici anni il mio desiderio era quello di diventare un artista dadaista, avanguardista. La mia preoccupazione principale era il linguaggio artistico, ma al contempo ero un giovane militante, soprattutto durante l'ultima tappa del regime franchista. Li consideravo due ambiti separati. Difatti, per un periodo,*

<sup>1</sup> La Creu de Sant Jordi è la più alta onorificenza che ogni anno il governo della Catalogna assegna a persone o associazioni che si sono distinte per il proprio impegno in difesa dell'identità catalana.

años – me di un descanso de la militancia: había pasado una época y, aunque el presente no era lo que yo quería, la sociedad ya había aceptado la situación de la democracia de la transición, ya no había tanta urgencia. Entonces volví con mucha inseguridad a pensar y a escribir literatura. Quería hacer literatura en serio, tal y como yo la concebía, con mis referencias estéticas. El compromiso del escritor es ofrecer literatura a la sociedad, a su comunidad y a quien lea en cualquier lugar del mundo. Es cuando teorizo al escritor burgués y pretendo una normalidad y me digo: “Yo soy un trabajador (yo siempre me consideré un trabajador. El hecho de haber sido sindicalista, de haber estado en la militancia me hacía reivindicar mi posición en la vida y en la sociedad); vivo de mi trabajo, ofrezco mi trabajo, pero el pacto que yo hago con la sociedad es que le doy literatura”. Hay que tener en cuenta también que yo me encontraba en un ámbito literario – la literatura en lengua gallega – y en una situación de anormalidad histórica completa, donde la literatura jugaba un papel ideológico de afirmación identitaria. Entonces, por un lado, como artista sentía que eso me oprimía, porque yo lo que pretendo, lo que necesito es la libertad. La libertad para hacer literatura y escribir de lo que quiero y como quiero. Reclamo eso para mí, lo necesito. Y luego, por otro lado, me parecía que había cierta hipocresía. Veía que los escritores se envolvían en la bandera de una causa, la gallega, y eso justificaba mal la literatura. Encerrarme en ese juego, realmente, chocaba con mis exigencias artísticas, me impedía, por así decir, probarme: ¿podría hacer una obra literaria como las que yo admiraba, como los escritores que había admirado cuando me formé como escritor con 16-17 años, cuando leía a Carlos Fuentes, William Faulkner, a Franz Kafka, a James Joyce o a Samuel Beckett? Yo necesitaba, por mi interés personal, moverme en un espacio de libertad, sin límites ideológicos. Sabía que el hecho de escribir en lengua gallega era un obstáculo para mi realización profesional y para llegar a los lectores. Fue algo que asumí. Este es un tema en cierto sentido trágico para un escritor. Pero una cosa eran los problemas que iba a tener de recepción, con el público, y otra cosa mi necesidad de no tener un límite ideológico. Por otro lado yo decía: ahora que hay democracia y ahora que hemos recuperado en Galicia el autogobierno – teníamos la autonomía que nos había sido negada por el franquismo –, es el momento de probar la normalidad. Yo escribo en gallego como quien escribe en inglés, si fuese inglés escribiría en inglés, si fuese chino escribiría en chino mandarín. Hay ideología en la elección del idioma, pero no en el idioma.

*SP: ¿Cuál fue la recepción en Galicia de tus primeras obras?*

SdT: Tuve muchos obstáculos. A mí se me criticó por varios aspectos. En primer lugar porque estilísticamente en mis primeros escritos incorporaba el lenguaje de los *mass media*, referencias a la cultura que para mí era legítima, como la cultura pop anglosajona. Eso se sumaba a una actitud irónica

ho abbandonato la letteratura, la mia vera vocazione, in favore di un maggiore impegno politico. Intorno ai ventisette anni, in seguito alla morte di Franco, sono tornato sui miei passi: era finita un'epoca e, sebbene il presente non fosse come lo avevo immaginato, non c'era più tanta urgenza, la società si era adagiata nella situazione democratica della Transizione<sup>2</sup>. Era il momento di tornare alla "normalità". La mia volontà era quella di fare vera letteratura, così come la concepivo. È quando teorizzo il concetto di "scrittore borghese": il suo compito è quello di offrire opere di finzione alla società. Va tenuto di conto anche che il contesto letterario a cui appartengo – la letteratura scritta in lingua *galega* – viveva un momento di anormalità storica dove lo scrittore aveva un compito ideologico di affermazione identitaria. Da una parte sentivo che questa situazione mi opprimeva perché io, in quanto artista, ho bisogno di libertà, libertà di scrivere ciò che voglio e come voglio. Dall'altra, mi è sempre sembrato che questo atteggiamento celasse una certa ipocrisia: gli scrittori si nascondevano dietro alla causa della Galizia per giustificare la loro letteratura. Entrare in quel gioco avrebbe tradito le mie esigenze artistiche, mi avrebbe impedito, per così dire, di mettermi alla prova: sarei stato in grado di scrivere opere al livello degli scrittori che io ammiravo all'epoca? Artisti del calibro di Carlos Fuente, William Faulkner, Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett? Avevo bisogno di muovermi in uno spazio libero da ogni costrizione ideologica. Ero cosciente che scrivere in lingua *galega* sarebbe stato un ostacolo nell'affermarmi come artista, ma anche, e non di meno, nell'arrivare ai lettori. Per uno scrittore questa è una questione quasi tragica; tuttavia, una cosa erano i problemi di ricezione che sapevo che avrei avuto, l'altra la mia necessità di libertà come artista. D'altro canto è anche vero che mi dicevo: ora che c'è una democrazia e che la Galizia ha ottenuto finalmente l'autonomia, è il momento di provare la "normalità". Io scrivo in *galego*, se fossi inglese scriverei in inglese, se fossi cinese, in mandarino. C'è ideologia nella scelta della lingua, ma non nella lingua in sé.

*SP: Come è stata dunque la ricezione in Galizia delle tue prime pubblicazioni?*

SdT: Ho incontrato molti ostacoli. Sono stato criticato per svariati motivi, in particolare, e da un punto di vista stilistico, per il fatto di essermi servito,

<sup>2</sup>La *Transición* è il periodo storico nel quale si portò avanti in Spagna il processo di passaggio dal regime dittatoriale franchista all'attuale stato democratico. I limiti cronologici di tale periodo sono da considerarsi labili. Generalmente si riconosce come data di inizio di tale processo la morte di Francisco Franco, il 20 novembre 1975. Dal punto di vista politico una data più reale potrebbe essere considerata il marzo del 1976, con l'inizio del Coordinamento Democratico (Di Febo, Juliá 2003, 118) o il 15 giugno 1977, data delle prime elezioni democratiche in Spagna. Con il primo governo socialista di Felipe González (1982-1986) si considera ormai avviato il processo di democratizzazione. La *transición* continua ancora oggi a creare dibattito fra gli intellettuali. Per un maggiore approfondimento: Juliá 2006; Bernecker 1999; Juliá, Pradera, Prieto 1996.

deconstructiva de las ideas establecidas, de las ideas dominantes en la cultura gallega, que era una cultura que tenía una visión muy autocomplaciente de su sociedad. Frente a la idea de una Galicia primigenia, en armonía y posteriormente oprimida por una potencia, por un país agresor exterior, yo señalaba y representaba una sociedad compleja, llena de conflictos. La visión que yo daba de la sociedad, el lenguaje utilizado y, además, el uso explícito de la ironía destructora de las ideas de la cultura dominante, del galleguismo, de las estéticas dominantes en la literatura gallega, iba en contra de esa imagen armónica de Galicia. Mi libro *Polaroid* fue dinamita. Hizo que apareciese un nuevo lector que dijese “está escrito en lengua gallega, pero no parece la literatura gallega que conozco, yo me veo allí, me reconozco en esa literatura, pero es como si no fuese literatura gallega”.

*SP: Es literatura, no es solamente literatura gallega.*

SdT: Exactamente. Luego, los mismos problemas de recepción se crean en sentido contrario cuando mis libros son traducidos en España. Entonces ya se crea un juego contrario.

*SP: La mezcla de lenguaje pop y culto recuerda a Manuel Vázquez Montalbán. En una entrevista de 1992 José Colmeiro le pregunta por la función social del intelectual. Lo que dice Montalbán es que sí que hay una función pero hay que tener muy en cuenta también los límites: “en una época en la que los mensajes son masivos... hay que relativizar con una cierta humildad hasta dónde puede llegar la pretensión de influencia social del intelectual”. ¿Hasta qué punto en el mundo de hoy puede un escritor tener una función efectivamente social? ¿hasta qué punto su trabajo puede ser útil?*

SdT: Habría que ver, constatar lo que tenemos alrededor, lo que estamos viviendo. En primer lugar durante la segunda posguerra europea los escritores aún conservaban cierto papel, eran una figura que tenía un lugar en la sociedad. Y esto ha desaparecido ya, probablemente en los últimos veinte años. Ha desaparecido del todo.

*SP: ¿Crees que este tipo de figura puede de alguna manera volver y rescatar un lugar para sí? ¿Que el escritor pueda volver a tener un papel en la sociedad?*

SdT: Yo creo que no. Claro, entiendo que adoptar una posición definitiva sobre esto, que es una cosa que está cambiando, es arriesgado. Pero mi opinión es que no. No hay espacio porque han cambiado las formas en la que se organiza la sociedad, las formas de dominación, las tecnologías. En nuestra sociedad y en nuestra situación no hay espacio para una figura del escritor tan narcisista y tan ególatra, para el escritor romántico que es el que funda la idea del artista. A mí me hace gracia el caso de algunos intelectuales, como por ejemplo Var-

nelle mie prime opere, del linguaggio dei *mass media*, principalmente della cultura pop anglosassone. A ciò si aggiungeva un atteggiamento dichiaratamente ironico e decostruttivo verso l'ideologia dominante nella cultura galiziana, una cultura che aveva una visione autocompiacente di sé. Di fronte all'idea di una Galizia arcaica e in armonia con se stessa, sebbene oppressa da uno Stato centrale, io ritraevo una società complessa, lacerata dai conflitti interni. La visione che io proponevo della società, il linguaggio utilizzato e l'uso esplicito dell'ironia nei confronti del *galleguismo*, dell'estetica dominante nella cultura e nella letteratura galiziana, contrastava con quell'immagine idilliaca. Il mio primo romanzo, *Polaroid*, fu una vera e propria bomba. Portava il lettore a porsi dei dubbi, del tipo: "questo libro è scritto in *galego*, ma non somiglia alla letteratura a cui sono abituato, mi riconosco lì dentro, ma è come se non fosse letteratura galiziana".

*SP: È semplicemente letteratura.*

SdT: Esatto. Gli stessi problemi di ricezione si sono ripresentati, ma in senso opposto, quando i miei libri sono stati tradotti in castigliano.

*SP: Alternare il linguaggio pop a quello forbito era una caratteristica di Manuel Vázquez Montalbán. In un'intervista del 1992 José Colmeiro gli aveva chiesto la sua opinione riguardo al ruolo sociale dell'intellettuale, domanda a cui lui aveva risposto che "in un'epoca di comunicazione di massa... bisogna relativizzare con una certa umiltà il limite fino a dove può arrivare la pretesa di influenza sociale dello scrittore". Secondo te, oggi lo scrittore può effettivamente ricoprire un ruolo sociale? Fino a che punto il suo lavoro può essere utile?*

SdT: Beh, bisogna prendere in considerazione il mondo in cui viviamo. Per esempio, dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli scrittori ancora ricoprivano una certa funzione sociale, si potevano ritagliare uno spazio attivo all'interno della società. Questo spazio oggi non c'è più, è del tutto scomparso.

*SP: Credi che oggi gli intellettuali possano in qualche modo riconquistarlo? Che lo scrittore possa tornare ad avere un ruolo significativo all'interno della società?*

SdT: Io credo di no. Capisco che assumere una posizione così drastica riguardo ad un processo ancora in evoluzione, sia rischioso. Tuttavia, la mia opinione è che non sia possibile. Non c'è più spazio perché la società è cambiata, sono cambiate le regole del gioco. Nella nostra società e nella nostra

<sup>3</sup> Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.



gas Llosa, que continúan creyéndose esa figura. Pero claro, en su caso es posible porque son unos argumentadores de lo existente, argumentan todo lo que está instituido, si defendiesen lo contrario no tendrían espacio en los medios de comunicación. Entonces, en ese sentido, a mi modo de ver, no son unos intelectuales que se vean sometidos a ese contraste de si su opinión puede cambiar las cosas. Yo soy muy escéptico. Y la literatura ya no tiene ese papel, ese valor moral.

*SP: Entonces, ¿por qué al final mezclaste estos dos mundos – el de la literatura y el del compromiso político – y, volviste de alguna manera, a poner en relación ética y estética en tus narraciones?*

SdT: Bueno, ahora voy siendo consciente, recorriendo mi trayectoria, de que me fui empecinando, radicalizando. Mi posición hacia la figura del escritor profesional es que su labor es ofrecer a la sociedad un trabajo literario bien hecho y, de ese modo, hacer un servicio social. Esa es su función. Un médico cura a la gente, un arquitecto construye casas, un carpintero hace muebles, yo entrego ficciones. Este era el pacto que yo quería establecer con la sociedad. ¿Por qué a ese pacto yo le he ido buscando una trascendencia mayor? Por el modo en que ha ido evolucionando la sociedad: la democracia española, por un lado, y el contexto europeo por el otro. Desde la caída de la Unión Soviética se ha reconfigurado el mundo y la parte del mundo donde estamos nosotros, el mundo europeo, ha ido quedando dominado por la ideología del capital financiero fundamentalmente norteamericano. Esto ya existía antes, pero ahora – digamos – se ha instituido en ideología única, sin alternativa. Quizás eso, el cambio histórico, es lo que ha hecho entrar en crisis la figura del escritor que yo pretendía ser. Me he sentido obligado, probablemente, a darle una mayor carga...no sé cómo calificarla, quizás ética, a darle una intencionalidad mayor, más ligada a la historia, quizás ha hecho que sea una literatura más histórica.

*SP: Una vez me comentaste que toda la historia es ideología.*

SdT: Todos los relatos históricos son ideología. En mi caso está muy claro porque vivo en una comunidad, Galicia, que a mi modo de ver tiene una historia propia que se ha visto subsumida en un relato nacional español originándose una disputa. Yo tengo muy claro que la lucha por la historia – el relato de la historia – es parte de una lucha política. Sin duda. Y sé muy bien que los relatos históricos se pueden organizar de un modo o de otro y argumentar una cosa o la contraria. La historia es pura ideología.

*SP: En las últimas décadas el tema histórico está muy presente en la literatura. Los escritores han empezado a relacionarse con el pasado reciente de su propio país y esto se refleja obviamente en sus producciones. Empezamos ya a hablar del género de la memoria histórica. En tus últimos libros también tratas el tema, quizás donde más se explicita la historia novelada es en Home sen nome.*

situazione non c'è più spazio per una figura così narcisista e egolatra, per lo scrittore romantico che, in definitiva, sta alla base del concetto di artista. Mi sorprende come alcuni intellettuali, come per esempio Vargas Llosa, possano ancora credere di ricoprire quel ruolo. Ovviamente, nel loro caso ciò è possibile perché concordano con il pensiero dominante; se difendessero un'opinione diversa non avrebbero tanto spazio nei mezzi di comunicazione. In questo senso sono molto scettico. La letteratura non ha più il valore morale di una volta.

*SP: Allora perché hai iniziato nei tuoi libri a mescolare questi due ambiti, quello della letteratura e quello dell'impegno politico? Perché hai deciso di far convivere nelle tue opere l'etica con l'estetica?*

SdT: Ripercorrendo la mia traiettoria letteraria mi rendo sempre più conto che sono diventato via via sempre più radicale. Sono convinto che il ruolo dello scrittore professionale sia quello di offrire alla società un prodotto ben fatto, e che questo sia il modo migliore di dare il suo contributo. Questa è la sua funzione. Un dottore cura le persone, un architetto costruisce case, un falegname mobili, io finzioni. Questo era il patto che io volevo stabilire con la società. Perché in seguito ho cercato di dare alle mie opere una trascendenza maggiore? Beh, per il modo in cui si è evoluta la società: da un lato la democrazia spagnola, dall'altro il contesto europeo. Dopo la caduta del muro di Berlino il mondo si è riconfigurato e la parte del mondo dove viviamo noi, l'Europa, è stata pian piano dominata dall'ideologia del capitalismo fondamentalmente nordamericano. È ovvio che questo già esisteva prima, ma ora, diciamo così, è stato totalmente istituzionalizzato. Non ci sono alternative. Forse è stato proprio il cambiamento storico a far sì che l'idea dello scrittore che io volevo essere entrasse in crisi. Mi sono sentito costretto a dare alle mie opere una connotazione, come dire, più etica; il che mi ha portato a creare opere più vincolate alla Storia.

*SP: Una volta mi hai detto che, secondo te, la Storia è ideologia.*

SdT: Il lavoro degli storici è sempre ideologico. Nel mio caso mi è molto chiaro perché vivo in una realtà, la Galizia, che secondo me ha una sua Storia che si è vista risucchiata dalla storia ufficiale spagnola. Per me è ovvio che quella della storia è una lotta che ha anche una connotazione politica. Senza ombra di dubbio. La storia è pura ideologia.

*SP: Negli ultimi decenni molti scrittori spagnoli si sono confrontati con la Storia del proprio paese, in particolare con il passato più recente, fino al punto che il tema della memoria storica è diventato un vero e proprio genere letterario. Anche tu te ne sei occupato, soprattutto nel romanzo Home sen nome.*

SdT: *Home sen nome* arranca en realidad del mismo esquema que mi último libro, *Somnâmbulos*, que está formado por tres historias que convergen en una principal, que se va a llamar “Negocios de familia”. Allí se encuentran un antiguo guardia civil que formó parte de un pelotón de fusilamiento de voluntarios que mataron a un antifascista y un antiguo militante antifascista de una de las organizaciones de las que fusilaron militantes. Ese encuentro es el mismo que estaba en el origen de *Home sen nome* que, en un principio, iba a ser una obra teatral y nació del siguiente modo: en un hospital de mi ciudad, Santiago, se encuentran en la misma habitación dos ancianos. Uno que había sido un represor y otro que había sido reprimido y que se había librado de la muerte pero había mantenido su ideología, su posición; en principio no se reconocen, y al final acaban descubriendo quién es cada uno. Ese era el mecanismo. Y luego se transformó en una novela.

*SP: Normalmente siempre hay una representación de los dos opuestos, las dos ideologías, los dos bandos. Lo que me parece es que Home sen nome consiguiera salir de la mera dicotomía víctima/verdugo. Ya no es solamente una reivindicación ideológica, sino un intento por entender la complejidad de la situación.*

SdT: En una guerra civil no hay ángeles ni demonios. En una guerra civil hay un bando que es culpable, sin duda, porque quien inicia una guerra civil es culpable. Pero una guerra civil siempre nace de una situación compleja, de tensiones sociales, personales, de conflictos, de angustias, de miedos. En el bando de los fascistas se alinearon personas idealistas; una cosa que la gente olvida es que el fascismo era moderno. Pienso en Marinetti, en D’Annunzio. D’Annunzio era un moderno aunque fuese un esteticista decadentista, pero formaba parte del espíritu de su época, responde en cierta medida a una vanguardia de ese período. Marinetti es distinto, pero también responde al mismo espíritu. Y eran modernos en el sentido literal de la palabra. Los fascistas no eran carcas, como se dice en España; otra cosa es que, en España, el fascismo de la primera hora – que imitaba al fascismo italiano – se alinease con los intereses de la Iglesia Católica y que la Iglesia Católica fuese el gran poder ideológico, económico, estructural, político, que le dio fuerza para tener respaldo social en lo que, en principio, sería una dictadura militar. Eso diluyó el componente moderno del fascismo español. Pero en el fascismo había jóvenes idealistas. De hecho, en España – y creo que en Italia habrá pasado lo mismo, quizás no en Alemania – hubo jóvenes que primero fueron fascistas y luego comunistas, y viceversa. Es decir, en aquel momento hubo una juventud que interpretó las contradicciones que vivía la sociedad de un modo muy radical, a través de ideologías contrapuestas. Entonces, entre los fascistas hubo jóvenes idealistas, pero también gente que vio afectados sus intereses económicos, sociales y, algunos de esos intereses, eran legítimos. Quiero decir, una persona puede creer, por ejemplo, que la sociedad debe regirse por la moral católica y sentirse preocupada y angustiada cuando el gobierno de la República decide hacer un estado laico, puede haber muchas personas que sientan que todo su mundo desaparece. No es solo comprensible, sino que son intereses legítimos.

SdT: In realtà *Home sen nome* parte dallo stesso schema che sta alla base del mio ultimo libro, *Somnámbulos*, che è composto da tre storie. La principale, “Negocios de familia”, è centrata nell’incontro fra un *guardia civil* che fece parte di un plotone di volontari che giustiziarono un antifascista, e un militante appartenente ad una delle tante organizzazioni antifasciste dell’epoca. La stessa situazione sta all’origine di *Home sen nome*, che inizialmente era nata come *pièce* teatrale: in un ospedale della mia città, Santiago de Compostela, si trovano a condividere la stanza due anziani, un oppressore e un oppresso, che aveva scampato la morte pur mantenendo la propria ideologia. All’inizio non si riconoscono, ma pian piano scoprono le reciproche identità. In seguito l’opera si è trasformata in un romanzo.

*SP: Quando si tratta questo argomento, di solito si rappresenta la problematica rispettando la contrapposizione delle due fazioni. Credo che Home sen nome vada al di là di questo meccanismo poiché supera la mera dicotomia vittimale/carnefice. Non si tratta solamente di una rivendicazione ideologica, ma di un tentativo vero e proprio di comprendere la complessità della situazione, con una visione libera da pregiudizi.*

SdT: In una guerra civile non ci sono né angeli né demoni. In una guerra civile c’è sempre una fazione che è palesemente colpevole, perché chi inizia una guerra è sempre colpevole. Ma una guerra civile nasce sempre da una situazione complessa, da tensioni sociali, personali, da conflitti, angosce, paure. Fra le file dei fascisti si schierarono molti idealisti; una cosa che normalmente si dimentica è che il fascismo era moderno. Penso a Marinetti, a D’Annunzio. D’Annunzio era un moderno, sebbene fosse un decadentista, è pur vero che anche quello faceva parte dello spirito dell’epoca. In un certo senso corrisponde a un’avanguardia. Il caso di Marinetti è diverso, ma anche lui può essere considerato moderno. E intendo moderno nel senso letterale della parola. I fascisti non erano *carcas*, come si dice in Spagna. Altra cosa è che in Spagna il primo fascismo, vicino a quello italiano, si fosse allineato fin da subito con la Chiesa cattolica e che quest’ultima rappresentasse il potere economico e politico che fornì la base ideologica a quella che era nata come una dittatura militare. Questo ovviamente ha diluito la componente moderna del caso spagnolo. Ma all’interno del movimento fascista militavano molti giovani idealisti. Difatti in Spagna – penso che in Italia sia successa la stessa cosa, in Germania forse no – ci sono stati giovani che sono stati prima fascisti e poi comunisti, e viceversa. Voglio dire, in quel momento c’è stata una gioventù che ha interpretato le contraddizioni che viveva la società in modo radicale, tramite ideologie contrapposte. Non bisogna inoltre dimenticare anche che molti hanno visto compromessi i loro interessi economici, sociali e ideologici. Per esempio, una persona poteva credere che la società doveva basarsi su una morale cattolica, e sentirsi angosciata quando il go-

timos. Esas personas tienen derecho a no ver su mundo destruido; no tendrán un derecho político, pero humanamente es comprensible. Luego, naturalmente, hay personas que tienen un componente sádico, asesino, y que intuyen que es el momento oportuno para expresarse a través de la violencia. Y esto ocurre en los dos bandos. El choque de dos bandos es un choque complejo donde hay muchas causas distintas, muchas personas distintas y muchas historias distintas. A mí me interesó en *Home sen nome* llevar un personaje al límite de lo humano, crear un monstruo. Pero lo curioso del asunto es que hay gente así, es que hay personas así, monstruosas. Dentro de lo humano hay personas monstruosas y esto es parte de lo humano.

*SP: Hay una gran diferencia entre Non volvas y Home sen nome: en la primera el malo malísimo no habla, no tiene derecho a hablar; en cambio en la segunda se le otorga la palabra al monstruo.*

*SdT: Lo que dices es cierto. En Non volvas no interesa el punto de vista del monstruo porque lo único que importa es hacer visible la represión, la herida oculta. En ese caso me interesaba una ficción que explicitase una verdad ocultada: la crueldad de la represión y, además, en el cuerpo de la mujer. Quería contar una especie de cuento gótico donde Caperucita matase al lobo. La intención era describir la herida de la víctima – o sea, el horror de la represión sobre algunas personas, las mujeres en concreto –, pero también escenificar la violencia reparadora, la venganza, que es algo tabú: el odio y la rabia de la víctima. Fíjate hasta qué punto quedaron destrozadas, aniquiladas, las personas y esas familias que no levantaron la mano jamás. En realidad, *Non volvas* toca un tabú: esa persona merece morir.*

*SP: Pero esto supone sacar a la luz un tema que no encaja muy bien con la visión que de este tiene la sociedad: el derecho a la venganza por parte de las víctimas.*

*SdT: Eso en general y, en concreto, en España, donde toda la transición se hizo sobre el eslogan “olvidemos el pasado, hubo muchas cosas malas por ambos bandos”. Incluso el Partido Socialista dio fuerza moral a la transición, él fue quien firmó la bandera de Franco, el himno de Franco, la monarquía y todos los pactos. El Partido Comunista, ya a finales de los años 50, había empezado a elaborar una teoría de reconciliación nacional que pasaba por olvidar lo que habían hecho los represores. Entonces, en España, las familias de las víctimas vieron durante mucho tiempo negada su realidad, se vieron alienadas. Entonces en *Non volvas* late una rebelión y una indignación moral.*

*SP: En Non volvas ese hombre merece morir, pero esto no convierte a la mujer en una bestia, en un animal, en un ser violento, no la aleja de lo humano.*

verno della Repubblica decide di creare uno stato laico. Questo non è solo comprensibile, ma anche legittimo. Quelle persone avevano diritto di non vedere scomparire il loro mondo. Non è certo un diritto politico, ma è umanamente comprensibile. Infine, ovviamente, ci sono state anche persone che, per la loro componente sadica, hanno intuito che il momento era opportuno per esprimersi attraverso la violenza; e questo vale per entrambe le parti. Lo scontro fra le due fazioni è complesso, le motivazioni sono diverse, le persone sono diverse e diverse sono le loro storie. Ciò che mi interessava in *Home sen nome* era creare un personaggio al confine dell'umano, un mostro. Ma la cosa interessante è che in realtà esistono persone così, mostruose, la violenza fa parte dell'essere umano.

*SP: C'è una gran differenza fra Non volvas e Home sen nome. Nel primo romanzo al cattivo non viene permesso di parlare, non ha diritto di parola. Nel secondo, invece, è proprio il mostro la voce narrante.*

*SdT: È proprio così. In Non volvas il punto di vista del cattivo è secondario, ciò che importa è rendere visibile la repressione, le ferite. Mi interessava svelare una verità nascosta: la crudeltà della repressione, e per di più nel corpo di una donna. Volevo raccontare una sorta di favola gotica dove Cappuccetto Rosso uccide il lupo. Lo scopo era scoprire la ferita della vittima, vale a dire l'orrore della repressione su alcune persone, in concreto sulle donne, ma anche mettere in scena la violenza riparatrice, la vendetta, che normalmente è un tabù: l'odio e la rabbia della vittima. Pensa solo fino a che punto furono annichilite e distrutte quelle famiglie che non si sono mai difese. In realtà *Non volvas* tocca un tabù: quel mostro merita la morte.*

*SP: Ma questo significa portare alla luce un tema che non corrisponde alla visione che di esso ha la società: il diritto alla vendetta da parte delle vittime.*

*SdT: Questo in linea di massima e in particolare in Spagna, dove la Transizione si è basata sullo slogan "dimentichiamo il passato, entrambe le fazioni hanno compiuto atrocità". Persino il Partito Socialista appoggiò il processo della Transizione, votò per il mantenimento della bandiera franchista, per l'inno franchista, la monarchia e tutti i patti che seguirono. Il Partito Comunista, già alla fine degli anni '50, aveva iniziato a elaborare una teoria di riconciliazione nazionale che implicava l'oblio di tutto ciò che avevano fatto gli oppressori. Allora, in Spagna, i familiari delle vittime si sono visti negare la loro storia. *Non volvas* cela una ribellione, un'indignazione morale.*

*SP: In Non volvas quell'uomo merita la morte, ma questo non trasforma il personaggio femminile in una bestia, in un essere violento. Non perde la sua natura umana.*

SdT: La narración está con la mujer, con la víctima. Yo me doy cuenta que en esa novela cometí un pecado político, porque era una novela que hablaba de lo que no se podía hablar y decía lo que no se podía decir: que esa persona merecía morir, que eran asesinos. Y que las víctimas tenían derecho a matarlos. Me llamó la atención que no me lo señalaran. Otra cosa fue que la novela no podía despertar el entusiasmo y la identificación que despertó por ejemplo *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, que sí respondía a los deseos de la cultura de la transición, de la democracia española. *Non volvas* – es una novela totalmente moralista, yo me doy cuenta – nace del deseo de hablar de ese pasado de otro modo, de contar una cosa distinta: que desde el punto de vista humano la venganza es necesaria, en cierto sentido; que existe un derecho a la venganza, a una reparación o a un castigo. Yo aborrecía que esa gente pudiese quedar impune e incluso fuese poderosa. Es literatura, pero nace de la indignación, de un sentimiento moral.

SP: *Una indignación moral que late también en Home sen nome, donde se habla de lo que puede doler la historia y se compara la recuperación de la memoria del pasado con una bajada a los infiernos.*

SdT: Sí, aunque el mito del viaje al Hades está en muchos libros míos. Bajar al pasado es como bajar al Hades.

SP: *Me parece que lo que en Non volvas está solamente teorizado se vuelve más evidente en Home sen nome, y que esta segunda novela responde ya a una necesidad más profunda, la de nombrar a los represores.*

SdT: Son los nombres de nuestros amos. Pero la novela también responde a la misma necesidad de contar ese pasado de otra manera: se estructura como un diálogo donde se tenían que desgranar las ambigüedades, explicitar la complejidad moral de cómo pueden coexistir víctima y verdugo – cuando, además, la víctima sigue siendo víctima y no tiene derecho a exigir cuentas al represor –. Yo quería que se verbalizase ahí todo eso, pero claro al mismo tiempo hay que tener en cuenta una cosa en este tema de la guerra civil: hablamos de víctimas y de verdugos, pero esta tragedia tiene un coro y el coro es el conjunto de la sociedad española. Muchas de esas personas no fueron ni víctimas ni verdugos. A esa masa es a la que se dirigieron muchos novelistas para darle una solución tranquilizadora moralmente y decirle “vosotros no tenéis responsabilidad alguna”. En *Home sen nome* aparecen sometidos a juicio también los supervivientes: “tú eres superviviente gracias a que otros murieron. Eres superviviente pero si hubieses obrado de otro modo te habrían matado”. Yo lo que intento explicar en *Home sen nome* es que los verdugos no solo han sido dueños de las personas que asesinaron o de los que obligaron a marcharse, sino que sobre todo fueron dueños de los supervivientes; el superviviente paga

SdT: Il racconto è dalla parte della donna, della vittima. Mi rendo conto che in questo romanzo ho commesso un peccato politico perché è una storia che tocca argomenti di cui non si può parlare: che l'oppressore merita la morte, che è un assassino e che le vittime hanno il diritto di vendicarsi. Mi ha stupito il fatto che nessuno l'abbia segnalato. D'altra parte è logico che il romanzo non abbia suscitato lo stesso entusiasmo e identificazione di altre opere come, per esempio, *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas, che rispondevano ai presupposti della cultura della Transizione. *Non volvas* – me ne rendo conto, è un romanzo estremamente moralista – nasce dal desiderio di parlare di quel passato da una prospettiva diversa, di raccontare un'altra storia. Dal punto di vista umano, in un certo senso, la vendetta è necessaria. Per me è inammissibile non solo che gli oppressori siano restati impuniti, ma che abbiano continuato persino ad avere potere. Anche se è letteratura, questo romanzo nasce dalla mia indignazione morale.

*SP: La stessa indignazione morale è presente in Home sen nome dove si parla di quanto può fare male conoscere la storia; si paragona il recupero della memoria del passato con la discesa agli Inferi.*

SdT: Sì, anche se il mito del viaggio all'Ade è presente in molti altri miei romanzi. Il ritorno al passato è sempre una discesa agli Inferi.

*SP: Credo che ciò che in Non volvas è solamente un'idea in nuce, diventi più evidente in Home sen nome, e che quest'ultimo romanzo risponda ad una necessità più profonda, quella di nominare gli oppressori.*

SdT: Sono i nomi dei nostri padroni. Ma il romanzo risponde anche al bisogno di raccontare quel passato in un altro modo: è strutturato come un dialogo, volto a sviscerare le ambiguità, rendere esplicita la complessità morale della coesistenza fra vittima e carnefice – in una situazione in cui la vittima continua ad esserlo e non ha diritto di rivalsa sull'oppressore. Volevo dare visibilità a tutto questo ma, al contempo, è ovvio che bisogna tener conto di un altro aspetto fondamentale quando si parla della guerra civile spagnola: parliamo di vittime e carnefici, ma questa tragedia ha un coro, formato da tutte quelle persone che non sono state né l'uno né l'altro. A questa massa è rivolta gran parte dei romanzi contemporanei che affrontano il tema della memoria storica con lo scopo di tranquillizzarli moralmente. In definitiva, è come se gli si dicesse “voi non avete alcune responsabilità”. In *Home sen nome* invece i sopravvissuti vengono giudicati: “sei sopravvissuto grazie al fatto che altri sono morti al posto tuo; se avessi agito in un altro modo ti avrebbero ucciso”. La mia intenzione in questo romanzo era quella di mostrare che gli oppressori non sono stati padroni solo degli oppressi, ma anche di questo coro: il sopravvissuto paga un prezzo, quello dell'avvilimento. Credo che ciò



el precio de envilecimiento. Yo creo que lo que hacen algunos novelistas que buscan una solución tranquilizadora es eliminar esa problematización, es una absolución. Claro, *Home sen nome* realmente es intranquilizador. Lo que te dice es “cuando mataban a la gente ¿qué hizo tu padre?” ¿Quiere decir que los tienes que condenar? No. Los tienes que comprender. Ahora, nosotros, que no vivimos esas circunstancias, no debemos llegar a la conclusión que hicieron bien, debemos admitir que salvaron el pellejo. Pero, ¿qué deberíamos haber hecho? Pues defender la República, la libertad. Eso es lo que deberíamos haber hecho.

*SP: En el libro que estás escribiendo ahora te ocupas de tu propia memoria personal. No es una autobiografía, pero tampoco un libro basado en hechos ficticios: usas tu propia historia para revisar el pasado más reciente de España, el que viviste tú, o sea el último franquismo y la transición. Ahí abordas el tema de la lucha clandestina, argumento que ya habías tocado en parte en tu novela Sete palabras. Me parece que hay una progresión temporal en tu producción narrativa sobre la memoria: después de haber contado la guerra y la posguerra, y haber hablado de la memoria de tus padres, ya es tiempo de contar la tuya, la memoria de tu juventud durante las postrimerías del franquismo y la democracia.*

*SdT: Sí. El tema de la memoria de la guerra y del régimen enlaza seguramente con otro que es, en el franquismo, el tema de la clandestinidad y del antifranquismo. Yo creo que las mismas personas, los mismos escritores de ficción que dan una interpretación tranquilizadora para todos de lo que fue la guerra civil, ofrecen una interpretación similar también para el franquismo en relación con el antifranquismo. Hay una crítica explícita al antifranquismo, o sea, se usa como argumento la teoría de que eran igual de antidemócratas los franquistas que los antifranquistas. Hoy en día el pensamiento nacional dominante es el pensamiento del franquismo. Franco le dijo en una ocasión a un ministro para comentarle que en el gobierno había unos que pensaban de un modo y otros de otro “usted haga como yo, no se meta en política”. Esa inopia, ese lugar inocente, naíf, es el lugar donde desea estar la sociedad española, y eso es franquismo. De hecho, el libro que estoy escribiendo ahora parte de una reflexión acerca de lo que fue la clandestinidad. Es un recuento, desde mi punto de vista, de lo que fue la democracia española de esos años que se basó en dos polos que hicieron que no me sintiese identificado, que no encontrase un lugar en este país llamado España. Uno por el hecho de querer ser gallego, con todas sus consecuencias, y dos por haber sido antifascista y seguir siéndolo, y ver que la España que se realizó – y eso afecta también a lo primero, al hecho de no reconocer otras identidades y culturas nacionales – es una continuidad del franquismo.*

che fanno gli scrittori che raccontano una versione tranquillizzante di quel passato, è dare un'assoluzione. Certo, *Home sen nome*, è senza dubbio inquietante. La sua domanda è "mentre quelle persone venivano uccise, cosa ha fatto tuo padre?". Questo significa condannarli? No, devi capirli. Ma noi che non abbiamo vissuto in prima persona quei momenti non dobbiamo arrivare alla conclusione che hanno fatto bene a comportarsi così, dobbiamo ammettere che così si sono salvati la pelle. Ma cosa avremmo dovuto fare? Difendere la Repubblica, la libertà, è ovvio, questo è quello che avremmo dovuto fare.

*SP: Nel libro che stai scrivendo adesso ti occupi prevalentemente della tua esperienza. Non si tratta di un'autobiografia, ma neanche di un'opera basata su fatti inventati. Usi la tua storia personale per passare in rassegna il passato recente della Spagna, quello che tu hai vissuto in prima persona, ovvero gli ultimi anni del franchismo e la Transizione. Affronti il tema della lotta clandestina, una questione che già avevi anticipato in parte in Sete palabras. Credo che ci sia un'evoluzione temporale nella tua produzione narrativa sulla memoria. Dopo aver parlato della guerra civile, del dopoguerra e della memoria dei tuoi genitori, è arrivato il momento di raccontare i tuoi ricordi di gioventù durante il tardo franchismo e nel periodo della prima democrazia.*

SdT: Sì. Il tema della memoria della guerra e della dittatura si ricollega evidentemente con un altro, quello della lotta clandestina antifranchista. Credo che le stesse persone, gli stessi scrittori che propongono un'interpretazione consolatrice di ciò che ha significato la guerra civile, offrono una versione simile anche per quanto riguarda il franchismo. C'è una critica esplicita alla lotta clandestina; vale a dire, si usa come argomentazione la teoria che gli antifranchisti erano antidemocratici quanto i franchisti stessi. Oggigiorno il pensiero nazionale dominante è quello del franchismo. Una volta, Franco, quando un ministro gli commentò che al governo c'erano opinioni discordanti, gli rispose "Faccia come me, non si occupi di politica". Questa inopia, questo luogo innocente e naif è dove desidera stare la società spagnola. E questo è franchismo. In effetti il libro che sto scrivendo ora parte da una riflessione su quello che è stata la clandestinità. È una revisione dal mio punto di vista di ciò che è stata la democrazia spagnola in quel periodo, basata su due poli che hanno fatto sì che io non mi sentissi a mio agio in questo paese chiamato Spagna. Da una parte, per il fatto di voler essere a tutti i costi *galego*, con tutte le conseguenze che questo comporta, e dall'altro per essere stato antifascista, e continuare ad esserlo, e constatare che la Spagna che si realizzò in quell'epoca era una continuità del franchismo.

*Riferimenti bibliografici*

- Bernecker Walther (1999), *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad*, Madrid, Siglo XXI.
- Cercas Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores. Trad. it. di Pino Cacucci (2002), *Soldati di Salamina*, Parma, Ugo Guanda Editore.
- Colmeiro José (2013), *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Di Febo Giuliano, Santos Juliá (2003), *Il franchismo*, Roma, Carocci.
- Montero Chema (2013), *Polaroid. Nada pola mañá*. Cortometraggio.
- Santos Juliá, Pradera Javier, Prieto Joaquín, eds (1996), *Memoria de la Transición*, Madrid, Taurus.
- Santos Juliá (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- de Toro Suso (1983), *Caixón desastre*, Santiago de Compostela, Ed. Universidad de Santiago.
- (1986), *Polaroid*, Vigo, Xerais.
- (1993), *Tic-tac*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Basilio Losada (1994), *Tic-tac*, Barcelona, S.A. Ediciones B.
- (1997), *Calzados Lola*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (1998), *Calzados Lola*, Barcelona, S.A. Ediciones B.
- (2000), *Non volvas*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2000), *No vuelvas*, Barcelona, S. A. Ediciones B.
- (2002), *Trece baladadas*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Dolores Vilavedra, Belén Fortes (2002), *Trece campanadas*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006), *Home sen nome*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Belén Fortes, Suso de Toro (2006), *Hombre sin nombre*, Barcelona, Lumen. Trad. it. di Fabio Angelli (2008), *Uomo senza nome*, Narni, Gran Vía.
- (2007), *Madera de zapatero*, Barcelona, RBA Libros. Trad. esp. de Suso de Toro (2007), *Madeira de zapatero*, Vigo, Xerais.
- (2009), *Sete palabras*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2010), *Siete palabras*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2014), *Somnámbulos*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2014), *Sonámbulos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Villaverde Xavier (2002), *Trece Campanadas*. Film.